

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

23, Annale 2014



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
n. 23 - 2014

Direzione: Marco De Marinis

Comitato di Direzione: Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III); Josette Féral (Université du Québec à Montréal/Université de la Sorbonne, Paris III); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Osvaldo Pellettieri (1945-2011) (Universidad de Buenos Aires); Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DAMS); Nicola Savarese (Università di Roma III).

Comitato di Redazione: Fabio Acca, Lucia Amara, Sara Baranzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Marco Galignano, Francesca Gasparini, Tihana Maravic, Silvia Mei, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi.

Redazione: c/o DARvipem – Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna

Sito internet della rivista: www.cultureteatrali.org – info@cultureteatrali.org

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Cura redazione: Erica Faccioli

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:

VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2014 by VoLo publisher srl
via della Zecca, 55
55100 Lucca
Tel. +39/0583/494820
info@volopublisher.com

ISBN: 978-88-98811-08-3

Finito di stampare nel mese di giugno 2014
presso Cartografica Toscana srl, via Luccio 15, 51019 Ponte Buggianese (PT)

SOMMARIO

DUE MAESTRI DEL NOVECENTO: MICHAIL ČECHOV E RUDOLF STEINER

a cura di Erica Faccioli

- 7 Erica Faccioli
Michail Čechov tra Oriente e Occidente
- 16 Fausto Malcovati
Michail Čechov – Amleto – Steiner
- 29 Marie-Christine Autant-Mathieu
Steiner l'initiateur ou le théâtre comme vecteur vers les connaissances suprasensibles
- 44 Donatella Gavrilovich
Michail Čechov sulle orme di Nikolaj Arbatov
- 56 Ornella Calvarese
Michail Čechov tra proselitismo e sacrilegio
- 68 Clelia Falletti
Caffè, pipa e bastone. Come nasce il personaggio
- 77 Monica Cristini
Spiritualità e teatro. Elementi antroposofici per la tecnica dell'attore

SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO. SOCIETÀ, IDENTITÀ, POSTMODERNO

a cura di Theòdoros Grammatàs e Gilda Tentorio

- 91 Gilda Tentorio
Grecia chiama Italia
- 94 Theòdoros Grammatàs
Meccanismi di rifiuto e pratiche di riscrittura della storia nella drammaturgia greca contemporanea
- 100 Savas Patsalidis
Oltre il moderno. Teatro greco di fine XX – inizi XXI secolo
- 108 Ghiorgos Freris
Il teatro greco contemporaneo e l'Europa: tendenze e prospettive
- 113 Avra Sidiropoulou
L'eredità del postmoderno sulla scena greca contemporanea: l'esempio di Blitz, Kanigunda, Pequod

- 119 Dimitris Tsatsoulis
Glossolalia sulla scena europea: un caso di transculturalismo?
A margine delle esperienze di Theatro Attis e Societas Raffaello Sanzio
- 126 Ghiorgos Pefanis
“L'anima in strada”. Il festival internazionale del teatro di strada ad Atene (ISTFEST)
- 132 Antigoni Paroussi
Teatro di burattini e ombre: percorsi di una tradizione popolare
- 137 Kaiti Diamantakou
“Vertere seria ludo”, ovvero la leggerezza della parodia
- 142 Kyriakì Petrakou
“Nuova donna” cercasi nel teatro neogreco dal 1990 a oggi
- 148 Alexia Papakosta
Teatro per ragazzi in Grecia. Tendenze delle regie contemporanee

STUDI

- 157 Carla Scicchitano
Il teatro d'avanguardia a Roma negli anni '60 e '70. Le cantine viste da Nico Garrone
- 179 Branko Popović
Performance e/o teatro. Risvolti storici e teorici di un rapporto complesso
- 207 Enrico Pitozzi
Della corporeità. Studio sulla scena contemporanea
- 238 Dario Tomasello
Una via evoluzionista allo studio del rito e della performance

INTERVENTI

- 249 Marco De Marinis
Prefazione a Claudio Meldolesi e Laura Olivi, Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble
- 261 Julia Varley
Una lettera per ricordare
- 276 Selene D'Agostino
Oltre il network. Verso una teoria arcobaleno
- 293 Vincenza Di Vita
Narciso a spasso nella crisi

**DUE MAESTRI DEL NOVECENTO:
MICHAİL ČECHOV E RUDOLF STEINER**

a cura di Erica Faccioli



Erica Faccioli

MICHAİL ČECHOV TRA ORIENTE E OCCIDENTE

La Russia occupa un posto prominente nella concezione antroposofica della cultura.

Renata von Maydell¹

La Russia non si può abbracciare nella sua interezza.

Dimitrij S. Lichacëv²

Esoterismo, teosofia, antroposofia: dalla Russia e ritorno

Secondo la slavista tedesca Renata von Maydell, autrice di numerosi studi in merito alle complesse relazioni tra occultismo, antroposofia e Russia³, Michail Čechov, residente a Berlino dal '28 al '30, avrebbe tentato attraverso una richiesta di entrare al Goetheanum, ricevendo il rifiuto di Marie (Steiner) von Sivers, moglie del defunto padre dell'antroposofia. Sulle motivazioni della ricusazione, la studiosa fa diretto riferimento al saggio di W. Veit che espone svariate ipotesi: emerge soprattutto il sentimento di oppressione provato dalla Steiner all'idea di accettare la richiesta di collaborazione dell'attore russo presso il tempio dell'antroposofia⁴. Renata von Maydell interpreta tale rifiuto adducendo a una lettera del 18 dicembre 1931 indirizzata a Margerita Morgenstern, nella quale Marie Steiner scrive espressamente che per Čechov e Viktor Gromov non aveva senso entrare a Dornach a causa del fattore linguistico⁵: non è possibile penetrare nei Misteri se non attraverso la lingua

¹ R. von Maydell, *Anthroposophy in Russia*, in B.G. Rosenthal, (a cura di), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, New York, Cornell University, 1997, p. 153.

² D.S. Lichacëv, *Le radici dell'arte russa. Dal Medioevo alle Avanguardie*, E. Kostjukovič, (a cura di), Milano, Bompiani, 2005, p. 14.

³ R. von Maydell, *Dornach als Pilgerstätte der russischen Antrhoposophen*, in K. Schlögel, (dir.), *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben in europäischen Krieg*, Berlin, Akademie Verlag, 1995, p. 301. Tra le originali e stimolanti ricerche della studiosa in merito all'antroposofia in Russia e a Michail Čechov, si veda almeno (oltre al già citato *Anthroposophy in Russia*), *O nekotorych aspektach vzaimootnošenija antroposofii i revoljucionnoj mysli v Rossii*, "Blokovskij sbornik", Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet, vol. 11, 1990, pp. 67-81; "Vor dem Thore": *Ein Vierteljahrhundert Anthroposophie in Russland*, Bochum, 2005 (pp. 322-329 dedicate a Čechov); *Die Laute sind unsere Götter: Michail Čechov über den "Dramatischen Kurs"*, "Das Goetheanum", n. 36, 2000, pp. 716-717.

⁴ Cfr. W. Veit, *Ein neuer Michail Tschchow: Zur Veröffentlichung seiner Grundschrift 'Die Kunst des Schauspielers'*, "Das Goetheanum", n. 40, 1990, pp. 356-357.

⁵ Cfr. R. von Maydell, "Vor dem Thore", cit., nota 1498, p. 328.

tedesca, mentre i richiedenti erano vincolati dalla lingua russa. A ciò si deve aggiungere l'“inopportuno” contatto dell'attore a Dornach con Melitta Rabinovič (o Rabinovitch), la cui reputazione, sostiene lo stesso Belyj in una lettera a Ivanov-Razumnik, risultava controversa⁶. Sollecitata sull'argomento durante un breve quanto prezioso scambio, Renata von Maydell evidenzia infine lo scetticismo degli antroposofi occidentali nei confronti di quanti erano stati attivi nella Russia sovietica, fatto che acuiva la percezione di Čechov e Belyj come di personalità difficili, originali, forse eccentriche, che si ponevano al cospetto del Goetheanum tanto come insegnanti quanto come allievi⁷. I dati riportati dalla studiosa appaiono di particolare rilevanza se intesi come testimonianza esplicita dell'interesse di Čechov per il percorso spirituale e filosofico steineriano, inclinazione che tende a emergere e a disperdersi nella fitta rete dell'itinerario biografico e pedagogico dell'attore. Del resto, l'antroposofia aveva trovato fin dagli inizi del Novecento un fertile terreno in Russia, dove la Società Antroposofica Russa era attiva dal 1913⁸.

Nella concezione steineriana della storia delle civiltà, il popolo russo dimostra di avere un ruolo essenziale, poiché: “[...] he considered Russia the country that could best embody the spirit of a new cultural epoch”⁹, ovvero: egli, [Steiner] considera la Russia il paese che meglio può incarnare lo spirito di una nuova epoca culturale. L'idea è magistralmente espressa nello *Schema storiosofico. Cikis-Dziri*¹⁰ di Andrej Belyj, disegno datato 1927, un grafico della stratificazione delle culture. Il “seme” dello spirito del mondo troverebbe la propria realizzazione grazie alla qualità, riconosciuta al popolo russo, di saper integrare verità superiori: così la Russia rappresenta uno “stato embrione”, un nucleo dell'Oriente in opposizione all'ipertrofia tipica dell'Occidente¹¹. Alla radice di queste considerazioni è opportuno riconoscere il ruolo non secondario giocato dalla fondatrice della Società Teosofica, a cui Steiner fu molto vicino, la tanto contestata Elena Petrovna Blavatskaja (ucr. Olena Petrivna Blavats'ka, nota generalmente come Madame Blavatsky), e dall'interesse diretto dell'austriaco per i testi filosofici e letterari russi.

Sostiene Steiner:

Il russo non ha la benché minima comprensione di ciò che gli occidentali chiamano “ragionevolezza”. Egli è permeabile a ciò che potrebbe essere definito la “rivelazione”. In sostanza, egli accetta e integra nel contenuto della sua anima tutto ciò che deve a una sorta di rivelazione¹².

⁶ *Ivi*, nota 1500, p. 329.

⁷ Conversazione privata del 20/09/2013.

⁸ R. von Maydell, *Anthroposophy in Russia*, cit., p. 153. Attiva fino al 1923, la Società Antroposofica Russa è stata rifondata nel 1990 quando, a dicembre, fu indetta una riunione ricostitutiva. Sergej O. Prokof'ev (Prokofieff), illustre filosofo e scrittore (nipote del compositore S.S. Prokof'ev), attivo nella fondazione della Società Antroposofica Mondiale, è Segretario generale della sezione russa.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Il disegno di Belyj, appartenente alla sua Casa Museo di Mosca, è stato esposto dal 27 settembre 2013 al 19 gennaio 2014 a Palazzo Strozzi di Firenze in occasione della mostra *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, di cui si parla in seguito.

¹¹ *Ivi*, p. 155.

¹² R. Steiner, *Die neue Geistigkeit und das Christus-Erlebnis des zwanzigsten Jahrhunderts*, vol. 200 RSGA, (Dornach 1970), Ott. 23, 1920, p. 60, cit. in R. von Maydell, *Anthroposophy in Russia*, cit., p. 155.

Già a seguito di queste poche considerazioni, appare del tutto evidente quanto sia auspicabile, al fine di una corretta comprensione del fenomeno, una ricerca approfondita in due direzioni: delle concezioni antroposofiche in merito allo spirito russo, e della modalità di diffusione dell'antroposofia in Russia. Le bibliografie storico-critiche russe e tedesche in merito alla teosofia e all'antroposofia sono piuttosto nutrite¹³, per contro, ad oggi in Italia non si può fare affidamento ad alcuno studio, nemmeno saggistico o di puro carattere informativo, sulle alterne e intense vicende delle scienze dello spirito in Russia.

L'antroposofia si è innestata in Russia in un contesto tutt'altro che privo di correnti esoteriche e occulte, miti pagani, derivazioni sciamaniche e buddhismo (quest'ultimo diffuso, ad esempio, nella Repubblica della Buriazia), in una terra dove, secondo le stesse parole di Steiner, l'evoluzione dell'uomo passa attraverso la rivelazione e, non a caso, ha dato vita al pensiero di Florenskij, di Uspenskij e sviluppato dottrine filosofiche ancorate allo spiritualismo ortodosso, rivolte al cosmismo¹⁴, come quella di Nikolaj Fëdorov. Il cosmismo russo, sconosciuto in Occidente in quanto vittima della guerra fredda, sembra peraltro adempiere alla missione individuata da Steiner per la Russia: evolvendo la capacità del pensiero olistico, il popolo russo avrebbe la possibilità di coniugare (accogliere e rendere fertile) l'approccio razionalistico e analitico (tecnico-scientifico) occidentale con vocazioni mistiche¹⁵. Non si tratta dunque solo di correnti esoteriche e occulte, ma della *base della filosofia tradizionale russa* che, in netta opposizione all'antropocentrismo, ha nutrito una concezione del cosmo come di un unico organismo e considerato le tematiche religiose dispositivi di analisi scientifica, metodo evidente nell'antropocosmismo del celebre filosofo Valerij Sagatovskij, sostenitore di una idea della conoscenza basata sull'evidenza intuitiva¹⁶. Da questo contesto non è possibile prescindere ogni qualvolta si voglia prendere in considerazione la scienza, la cultura e l'arte russa nelle sue forme più svariate di espressione,

¹³ Si veda almeno: N. Berdjaev, *Teosofija i Antroposofija v Rossii*, Moskva, 1991; G.A. Bondarev, *Ožidajuščaja kul'tura. Esoteričeskie očerki russkoj istorii i kul'tury*, Moskva, EKCMO, 1986; *Antroposofija na skreščenii okkul'to-političeskich tečeenii sovremennosti*, II T., Mosca-Basel-Verlag, 1996; K.N. Bugaejwa, *Wie eine russische Seele Rudolf Steiner erlebte*, Basel: Dei Pforte Basel, 1987; V.B. Fedjuschin, *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner die Russen: eine geistige Wanderschaft*, Schaffhausen, Novalis, 1988; in inglese: S.C. Easton, *Anthroposophy and Russia. Andrej Belyj*, St. George Publications, 1983; T.R. Beyer, Jr., *Andrej Belyj's reminiscences of Rudolf Steiner*, "The slavic and East European Journal", vol. 25, n. 4 (Winter), 1981, pp. 76-86; *Andrej Belyj's Firts and Lat Encounters with Rudolf Steiner, Two Letters to Marie von-Sivers*, "Jurnal for Anthroposophy", Vol. XLVI, Winter 1987, pp. 71-76.

¹⁴ La filosofia cosmica è un ampio movimento che coinvolge scienziati, filosofi, letterati e artisti, sviluppato tra il XIX e il XX secolo, rappresentato dai filosofi e scienziati N. Fëdorov (1829-1903), K. Tzjodkovskij (1857-1935), V. Verdnadskij (1863-1945).

¹⁵ "In order to develop its capacities and to fulfill its mission, Steiner said, the Russian people needed contact with the West; the 'female East' should be impregnated by the 'male West'": R. von Maydell, *Anthroposophy in Russia*, cit., p. 156. La studiosa fa riferimento a R. Steiner, *Die geistigen Hintergründe der ersten Weltkrieges*, vol. 174b RSGA, March 12, 1916, p. 140.

¹⁶ V.N. Sagatovskij (Leningrado, 1933), dopo aver conseguito il Dottorato in Filosofia con la tesi *Basi sensoriali e natura logica di un concetto*, seguita dalla dissertazione scientifica *Fondamenti di sistematizzazione delle categorie universali (Osnovy sistematizacij vseobščich kategorij)*, Tomsk, 1973), è stato docente di Filosofia presso le università statali di Tomsk e Simferopol. Dal 1993 è ordinario presso l'Università Statale di San Pietroburgo e membro del consiglio scientifico della Società ontologica russa. Nel 2008 gli è stata conferita l'alta onorificenza del Presidente della Federazione russa per il contributo scientifico. I suoi testi, oltre 350, sono in parte consultabili sul suo sito personale: <http://vasagatovskij.narod.ru/>

sebbene di norma prevalga negli studi occidentali una tendenza opposta, piuttosto autoreferenziale.

Un segno di evidente cambiamento metodologico è stato offerto dalla mostra (a Palazzo Strozzi di Firenze): *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente. Kandinsky, Malevič, Filonov, Gončarova*, curata da Nicoletta Misler, John E. Bowlt, Evgenija Petrova, che, svelando le contaminazioni feconde e nient'affatto scontate tra i movimenti modernisti e d'avanguardia e le forme espressive estatiche e pagane dei territori russi più remoti, rivela una prospettiva storico-critica inedita a livello internazionale. Con l'intento di "tracciare una nuova 'topografia' dell'arte russa durante il glorioso periodo del simbolismo e dell'Avanguardia"¹⁷, la mostra evidenzia il paradigma sincretico della cultura russa, rivelando le relazioni tra la cultura e le arti di fine Ottocento e inizio Novecento con l'Oriente russo (la Siberia, la Mongolia) e l'Estremo Oriente (Cina, Persia, Giappone, etc.), ovvero riscattando la matrice culturale russa dall'imposto eurocentrismo o, peggio ancora, dall'altrettanto imposto (e autoctono) realismo socialista, stilemi che sovrastano la visione occidentale dello spirito che anima le forme espressive di questo territorio.

Ciò risulta utile quantomeno a confermare e a incoraggiare metodi di analisi meno sofferenti rispetto a fenomeni quali spiritualismo, paganesimo, esoterismo, ritualismo, cosmismo, e soprattutto teosofia, tanto presenti nella cultura russa a prescindere, ad esempio, dalle influenze antroposofiche. È opportuno ancora una volta ricordare che la teosofia fu fondata da una donna che dello spirito russo, nel suo estremismo, rappresenta la quintessenza (la già citata Blavatsky, la cui biografia è una summa di atti "irragionevoli"¹⁸); lo stesso Steiner ne era più che consapevole: egli non ha mancato di sottolineare come l'antroposofia avesse trovato fondamento in Russia (ovvero nella teosofia) per poi tornarsi sospinta dall'India, dall'America e dall'Europa, attraverso un percorso circolare¹⁹. È noto infatti che i testi della Blavatsky affrontano tematiche relative alla materia in chiave teosofica, unite a conoscenze esoteriche ereditate dalla sua stessa famiglia, dunque, russe. In questo percorso del pensiero filosofico e culturale, complesso e poco (ri)conosciuto in Occidente, che pare

¹⁷ J.E. Bowlt – N. Misler – E. Petrova, *Fuoco e ghiaccio*, in Id., *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, Milano, Skira, 2013, p. 21.

¹⁸ Nata nel 1831 in un villaggio russo (oggi ucraino), in una famiglia di nobili origini e nipote di uno studioso di occultismo, la Blavatsky si sposò giovanissima con un colonnello (da cui prese il cognome, essendo nata Hahn) di oltre trent'anni più grande al fine di uscire dalla tutela familiare. Questo matrimonio, come il secondo, non ebbe alcuna realizzazione: la filosofa intraprese numerosi viaggi in diverse parti del mondo alla ricerca della scienza occulta, fino a quanto incontrò un Mahatma (ch'ella diceva d'aver conosciuto in una visione durante l'infanzia). In seguito emigrò negli Stati Uniti come medium di conoscenza esoterica, e per sviluppare una forma scientifica che dell'Oriente e dell'Occidente congiungesse le migliori filosofie. Accolta con entusiasmo, si scontrò con la superficialità della moda dello spiritismo americano, affermando il netto rifiuto alla comunicazione con chi e ciò che è stato, ma affermando l'esistenza di un "residuo del passato", da lei definito "guscio astrale", una sorta di "ricordo di memorie", pensiero che oggi trova sostegno nelle teorie del direttore dell'Istituto di Scienze Noetiche di San Francisco, il filosofo e biologo (formatosi ad Harvard e a Cambridge), Rupert Sheldrake (si veda: R. Sheldrake, *La presenza del passato. La risonanza morfica e le abitudini della natura*, Spigno Satirnia (LT), Crisalide, 2011). Nel 1875 Elena Blavatsky fondò la Società Teosofica insieme a H.S. Olcott e ad altri; scrisse numerosi libri, tra cui *Iside svelata, La dottrina segreta, La chiave della teosofia*. Morì a Londra nel 1891, dopo un'esistenza segnata da persecuzioni e calunnie. Cfr. G.P. Leccia, *Le grand récit de la Théosophie de Helena Petrovna Blavatsky à Rudolf Steiner. 1875-1914*, Valence d'Albigeois, Editions de La Hutte, 2013.

¹⁹ Cfr. R. von Maydell, *Anthroposophy in Russia*, cit., p. 157.

ancor più difficile da integrare con le discipline artistiche dell'epoca novecentesca, servirà anche rammentare, tralasciando il senso aneddotico, che Stanislavskij, il padre del realismo, definito dai suoi stessi contemporanei come colui che “razionalizzò” il processo scenico, tentò di curare la depressione di Michail Čechov con la tecnica dell'ipnosi, pratica che vanta in Russia un numero cospicuo di studi scientifici nel corso dei secoli²⁰.

Svelare le matrici culturali sottese alla tecnica di Čechov

...noi siamo russi, grazie a Dio, non siamo Europa.

Andrej Belyj²¹

La relazione tra la scienza dello spirito e l'attore e pedagogo russo è riconosciuta e spesso citata, senza però che questo riconoscimento abbia mai veramente implicato studi approfonditi in merito. Il complesso percorso biografico di Michail Čechov e la sua conseguente lacunosa ricezione, non hanno aiutato a sciogliere nodi essenziali delle influenze sottese alla sua tecnica per l'attore, oggi diffusa soprattutto negli Stati Uniti, ultima tappa dell'esistenza del maestro, nato a San Pietroburgo nel 1891 e sepolto a Hollywood nel 1955. Niente è più lontano in termini di geografie sociali e umane dai panorami americani e sovietici degli anni Cinquanta. Fratture di paesaggi identitari insanabili, che tanto, a mio avviso, si riversano nell'incompostezza della biografia artistica dell'attore russo, sulla diffusione della sua tecnica e teoria, su cui gli studi teatralogici occidentali del Novecento hanno dimostrato di soffrire di mancanza d'unitarietà, ancora profusa nel nuovo Millennio. Si tratta, per paradosso, di un destino tanto diverso da quello di Kostantin S. Stanislavskij, suo stesso maestro, con cui, non a caso, viene spesso identificato (e liquidato) tutto l'operato dell'allievo: di Michail Čechov si dice *sempre* che fu allievo di Stanislavskij, il suo migliore insieme all'armeno dal destino nefasto Vachtangov e al tolstojano Suler(žickij)²²; si sa che fu il più grande diffusore del metodo stanislavskijano negli USA; si menziona Marilyn Monroe al suo cospetto con la richiesta di lezioni private, e si ricorda la sua magistrale interpretazione nel film di Hitchcock *Spellbound (Io ti salverò)*, nel ruolo dell'adorabile dottor Brulov, che gli valse la Nomination come Attore non protagonista all'Oscar del 1946.

Stanislavskij e la Nomination all'Oscar sembrano pacificare tutta la biografia artistica di Čechov dispersa tra Unione Sovietica e Stati Uniti, ma sono solo apparenze, perché c'è

²⁰ È già del 1911 la pubblicazione di I.K. Anstočevskij, *Bibliografija okkul'tizma: Ukazatel' sočinenii po al-khimii, astrologii, germetičeskoe meditsine, gipnotizmu, Kabbale, magii, magnetizmu, spiritizmu, telepatii, teosofi, filosofi okkul'tizma, fakirizmu, kiromanti, 1783-1909*, M.C.K., Sankt-Petersburg, 1911.

²¹ Cit. in E. Terkel, *Una meravigliosa armonia. Gli artisti russi e l'Oriente*, in Bowlt - N. Misler - E. Petrova, (a cura di), *L'Avanguardia russa*, cit., p. 51.

²² Lo stesso Suleržickij fu sostenitore di una comunità spirituale d'attori impostata sui principi tolstojani; egli faceva parte della cerchia di Lev Tolstoj e ne seguì per tutta l'esistenza la filosofia morale. Fu uno degli organizzatori del trasferimento del movimento dei Duchobory in Canada. Per un approfondimento si veda: B. Bianche - E. Magnanini - A. Salomoni, (a cura di), *Cultori della disobbedienza: Tolstoj e i Duchobory*, Roma, Bulzoni, 2004.

un'esperienza che ha avuto un ruolo essenziale nell'evoluzione teatrale (pedagogica, attorica, teorica) dell'attore, rappresentata dal "passaggio" in Europa. Questa parte del percorso di Michail Čechov è senza dubbio la meno nota, la più trascurata, pur rappresentando un segno profondo nella sua esistenza, come quel momento di insperata libertà artistica vissuto tra il '36 e il '38, al tempo della sua permanenza, ancora tutta da interrogare, a Dartington Hall nel Devon. Un triennio illuminato.

In questo intricato percorso geo-biografico si dovrà andare per gradi e comprenderne le cause, a volte coincidenti con ideologie totalizzanti: se nel '28 Čechov lascia volontariamente l'Unione sovietica a causa di una discrasia profonda col pensiero dominante (votato a un razionalismo ben lontano dalle radici culturali russe), nel '38 sarà la minaccia del nazismo montante a spingerlo a lasciare l'Europa per gli Stati Uniti. Il pellegrinaggio artistico che separa Mosca da Los Angeles dura ben 27 anni, nei quali Čechov indossa le vesti di immigrato "volontario" tra Berlino e Parigi, Riga e Kaunas, Tartu, Tallin, Varsavia, Bruxelles e il Devon. Alcune di queste tappe hanno inciso un segno di cambiamento determinante nelle concezioni teatrali dominanti attraverso, ad esempio, le sue collaborazioni coi Paesi Baltici: col Teatro di Riga nel '32, quando mise in scena, insieme al fedele Gromov, *Enrico XIV* di Strindberg, *La morte di Ivan il Terribile* di Tolstoj e *Amleto* di Shakespeare, recitando tutti i ruoli principali, e a Kaunas, animato dal desiderio di riformare il Teatro statale insieme a Andrius Oleka-Žilinkas²³.

Come afferma Gytis Padegimas:

Non ci si può che perdere in congetture in quanto allo sviluppo possibile del metodo di Čechov. Come si sarebbe sviluppato s'egli fosse rimasto a lavorare in Russia con degli attori russi? Ma è evidente che lavorando in uno spazio multiculturale, nel tentativo di creare un "teatro internazionale", testando in qualità di pedagogo differenti principi di recitazione con studenti di nazionalità e mentalità diverse, Čechov non poteva che rendere più universale il suo metodo e dunque aprirlo a ricerche ulteriori²⁴.

Ed è certamente in questa prospettiva che si deve considerare l'attività di Čechov, rinunciando a facili assonanze teoriche e comprendendo l'estrema complessità di un percorso a tappe che, al di là dei successi noti e dei tanti insuccessi meno noti che hanno costellato la sua carriera, è centrato sull'evoluzione di una ricerca permanente, intessuta di esperienze eclettiche. In questo contesto un'esperienza particolarmente rilevante, che, come si è detto,

²³ Già nel '29, durante la sua residenza a Berlino, Čechov nutriva il desiderio di recarsi a Kaunas per aiutare Oleka-Žilinkas nell'evoluzione del Teatro di stato. Oleka-Žilinkas era stato promotore del metodo di Stanislavskij, donando nuova professionalità al teatro lituano. Dopo l'occupazione sovietica della Lituania (1939), l'operato di Čechov presso Kaunas fu cancellato dalle pratiche sceniche, ma rimase intatto nella memoria e nell'arte teatrale dei suoi allievi, come l'eccellente Algirdas Jakševičius. Le nozioni di immagine, atmosfera, ritmo, irradiazione, esposte durante le lezioni tenute nel suo corso, rimasero impresse nella pratica scenica e riemersero all'epoca di Krušėv, quando il sistema di Stanislavskij iniziò a perdere terreno. I materiali relativi alle lezioni di Čechov presso Kaunas sono raccolti in: A. Adomajtė - A. Guobis, *Uroki Mihaila Čechova v Gosudarstvennom teatre Litvy. Materialy k kursu "Mastertstvo aktëra"*, Moskva, GITIS, 1979. Al contributo di Čechov alla scena lituana sono dedicati i saggi: G. Padegimas, *Les seize leçons de Tchekhov en Lituanie* e I. Pukelyte, *Tchekhov et Zilinkas dans le contexte nationaliste de la Lituanie des années trente*, in M.-Ch. Autant-Mathieu, (sous la dir. de), *Mikhaïl Tchekhov / Michael Chekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, pp. 185-201 e pp. 289-298.

²⁴ G. Padegimas, *Les seize leçons de Tchekhov en Lituanie*, cit., p. 187.

necessita di una analisi approfondita, è rappresentata dall'attività di Čechov e del suo gruppo, il Cechov Theatre Studio, presso la comunità Dartington Hall. In essa si concentrano una serie di modalità d'esistenza delle pratiche artistiche che è bene interpretare come segno determinante di ciò che per il maestro russo e i suoi allievi avverrà nel futuro, comprese le diverse *débâcles* spesso dovute a una concreta inettitudine al mondo teatrale (nelle sue organizzazioni, funzioni e gerarchie). La residenza di Dartington, che ha ospitato in passato Igor Stravinskij, Ravi Shankar, George Bernarde Shaw, Kurt Joss, Rodolf von Laban, John Cage, e che oggi continua nella sua missione di sostegno delle arti attraverso finanziamenti cospicui elargiti dalla Dartington Hall Trust²⁵, prima di essere luogo di sperimentazione artistica internazionale è stata soprattutto meta di artisti in esilio. "Dartington è una risorsa eccezionale per il lavoro e, a mio avviso, non ha rivali a livello nazionale in termini di strutture, location e capacità di sostenere il processo creativo"²⁶, questa recente affermazione, in forma di slogan, del coreografo Wayne McGregor, bene illustra le funzionalità delle residenze e dei festival delle arti offerti dalla Dartington Trust ai giorni nostri. L'attuale residenza triennale (2011-2013) della compagnia bielorusa Belarus Free Theatre va letta nel segno di questo mecenatismo artistico, che tinge la dissidenza di un colore un po' patinato. In tutt'altro modo deve essere interpretata l'attività di Čechov tra il gennaio del '36 e il dicembre del '38 a Totnes (sede della comunità), esperienza che dell'esilio esprime tutta l'essenza. Pur originandosi con il fine di creare una comunità ideale e un luogo di pratica pedagogica progressista, il progetto dei coniugi Leonard e Dorothy Elmhirst assunse, soprattutto sul versante artistico, un carattere inaspettato: "Negli anni Trenta, Dartington Hall si trasformò in asilo politico per numerosi artisti europei che si installarono di loro propria iniziativa o su invito dei proprietari"²⁷. Lo Studio di Čechov, la cui attività fu condivisa con George Shdanoff²⁸, fu un esperimento da artista ai margini della società, reintegrato all'interno di una comunità utopica:

La condizione di esiliato, lo stato liminale, forgiarono la missione creativa di Čechov in qualità d'artista ed educatore. Il suo viaggio fu segnato da tre fasi dinamiche: la sua separazione dal gruppo originale e dalla sua terra natale; la sua situazione di marginalità; la sua reintegrazione, questo momento dove il liminale "reintegra la struttura sociale", con spesso, ma non sempre, uno statuto sociale più elevato²⁹.

L'atmosfera idilliaca di Dartington Hall donò al lavoro pedagogico di Čechov un inaspettato momento di libertà e serenità creativa, nel quale egli pose le basi per il periodo americano. Varrebbe dunque la pena di prendere in considerazione il Michael Chekhov

²⁵ L'investimento previsto nel triennio 2011-2013 è di 250 mila dollari all'anno, cfr. "Mission document in About Dartington's arts programme": <http://www.dartington.org/art>.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Y. Meerzon, *De l'utopia à la communitas. Les expériences théâtrales de Michael Chekhov et les exilés de Dartington Hall*, in M.-C. Autant-Mathieu, (sous dir. de), *Mikhaïl Tchekhov / Michael Chekhov. De Moscou à Hollywood*, cit., p. 339.

²⁸ In merito alla collaborazione può essere interessante prendere visione del documentario: *From Russia to Hollywood: the 100-year Odyssey of Chekhov and Shdanoff*, 2002. Cfr. C. D'Angelo, (cura e trad.), *Dalla Russia a Hollywood. Michail Čechov e George Shdanoff*, in SemperCB, (a cura di), *Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, SACTORIS STUDIUM. Album #2, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 27-65.

²⁹ Y. Merzoon, *De l'utopia à la communitas*, cit., pag. 341. La studiosa cita V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

Theatre Studio Deirdre Hust du Prey Archive, al fine di porre un focus su questa ricerca pedagogica che, della “tecnica Čechov”, potrà dare una visione più complessa e raffinata. È proprio a Dartington Hall che Čechov può sperimentare in forma ufficiale la sua pedagogia per l’attore, ed è lì che elabora il concetto di “teatro del futuro”, ovvero l’idea di un linguaggio internazionale del teatro basato su valori umani e sulle dottrine spirituali, che sono per lui la missione più profonda. Non esclusivamente l’esempio di Steiner, che tra il 1913 e il 1918 aveva promosso manifestazioni teatrali a sfondo pedagogico presso il Goetheanum, ma anche l’esperienza etica di Suleržickij allo Studio del Teatro d’Arte di Mosca, ispirata alla disciplina spirituale di Lev Tolstoj, è un punto di riferimento per lo sviluppo della pedagogia čechoviana presso Dartington Hall. E non solo.

In una pubblicazione relativamente recente, *Vospominanija, Pišma, [Ricordi, Lettere]*³⁰, viene riportata una lettera di Čechov a Vasilij Klimenko. In essa egli scrive:

Ogni giorno, ogni minuto, mi appare sempre più chiaro che il mondo anglosassone non ha nulla a che vedere col mondo russo, tedesco o francese. Mi ci abituo. Tutto quel che posso dire (scherzando, certo), è che ci sono dentro fino al collo, e non posso tornare indietro. Ma nemmeno loro! Essi non avrebbero mai potuto immaginare, e nemmeno sognare, il teatro che presento. Faccio loro paura (agli Inglesi, vi immaginate?...), quand’essi non sono all’altezza. Li ho spaventati coi miei discorsi, i miei discorsi venuti dal profondo del cuore, colmi della nostra “profonda espressività slava”³¹

Discorsi venuti dal profondo del cuore colmi della *nostra profonda espressività slava*? Ma chi era il Čechov direttore dello Studio teatrale di Dartington Hall? E il lavoro sull’immaginazione che egli pretendeva dai suoi giovani allievi a quali principi s’ispirava?

Durante la sua permanenza in Lituania egli stesso aveva testimoniato attraverso una lettera il suo incessante e appassionato interesse per Steiner³², mentre sviluppava la sua tecnica per il processo creativo dell’attore. Quasi al termine del suo corso presso il Teatro statale di Kaunas, egli già inserisce il lavoro proposto agli studenti sul ritmo, base dell’armonia creatrice, all’interno di una visione più ampia dalle quale emerge l’essenza di un teatro dell’avvenire: “Il regista del futuro parlerà a mezze parole che sapranno generare delle immagini nell’attore. Sarà elaborato un linguaggio di immagini, non di parole”³³. In questo slancio estatico, l’immagine e l’interazione di immagini elevano il loro impiego a livello del processo, divenendo modalità espressiva e, dunque, linguaggio privilegiato.

³⁰ M. Čechov, *Vospominanija, Pišma*, Moskva, Lokid-press, 2001.

³¹ *Ivi*, p. 388. In merito mi preme sottolineare quanto non si possa sottovalutare il percorso biografico di Čechov, segnato da difficoltà non soltanto linguistiche ma anche di adattamento, e quanto questo possa essersi ripercosso nelle sue scelte artistiche: “Era un russo, era stato costretto a fuggire dalla Russia, poi da Parigi e dell’Inghilterra. Arrivato in America, il paese della libertà, delle opportunità, improvvisamente era considerato un simpatizzante dei comunisti. L’accusa di stare coi comunisti fece sì che l’unica cosa che desiderava fosse nuovamente scappare. Nel laboratorio per attori aveva coltivato un sogno, un altro, poi aveva dovuto trovarne un altro. Questo lo distrusse.”, C. D’Angelo, (cura e trad.), *Dalla Russia a Hollywood. Michail Čechov e George Shdanoff*, cit., p. 36.

³² “Leggevo molto, studiavo i cicli delle conferenze di Steiner e continuavo ad annotare le mie riflessioni sulla tecnica attorica”, M. Čechov, *Literaturnoe nasledie*, Moskva, Iskusstvo, 1995, t. I, p. 237.

³³ A. Adomajtite – A. Guobis, *Uroki Michaila Čechova*, cit., pp. 38-39, cit. in G. Padedimas, *Les seize leçons de Tchekhov en Lituanie*, cit., p. 195.

Come la filosofia steineriana è stata elaborata nel sistema culturale e filosofico russo a cui Čechov, in ogni momento del suo peregrinare, ha continuato ad appartenere? Come il lavoro sull'immagine sostenuto da Steiner s'innesta in un processo espressivo, quello teatrale russo, che considera l'*obraz* (ovvero, l'immagine) come fine ultimo nonché sua specifica categoria estetica?³⁴

Credo di aver almeno in parte dimostrato quanto il percorso di Michail Čechov non si presti a facili assonanze, o ad analisi superficiali, poiché rappresenta un caleidoscopio culturale troppo immensamente vasto e, probabilmente, ancor troppo poco conosciuto, soprattutto nelle sue autoctone matrici culturali, filosofiche ed anche teatrali. La strada da percorrere al fine di comprendere gli influssi e i paradigmi della tecnica per l'attore ideata nel corso del tempo da Čechov è ancora piuttosto lunga, ma preziose e feconde occasioni per realizzare in merito un confronto scientifico rigoroso sono state offerte, in tempi recenti, attraverso iniziative sostenute da Marco De Marinis. Assecondando una proposta di Enrica Dal Zio, artista della parola e membro della Michael Chekhov Association (MICHA), De Marinis si è fatto promotore di un progetto che ha posto Michail Čechov al centro di stimolanti riflessioni: nel maggio del 2011 si è svolto presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo il Convegno Internazionale di Studi *Michail Čechov. Vita e tecnica*³⁵, prima tappa di un lavoro di ricerca che ha visto studiosi di teatro, slavisti ed esperti di tecnica čechoviana esporre le proprie conoscenze. L'opportunità si è rivelata particolarmente stimolante, tanto da indurre De Marinis a ipotizzare un secondo momento di incontro dedicato al complesso tema della relazione tra Čechov e Steiner. Nel maggio del 2013 si è così svolto presso il Dipartimento delle Arti un secondo Convegno Internazionale, dal titolo: *M. Čechov e R. Steiner. Riflessioni sul concetto di immaginazione nella teoria e nella pratica*³⁶. Questa seconda tappa si è manifestata come autentico momento di ricerca nel quale sono state individuate alcune tematiche di estremo interesse e di carattere singolare. È da questa esperienza che prende vita il presente *Dossier*, i cui saggi aprono un originale sentiero di ricerca attraverso le voci degli studiosi che lo compongono, restituendo, a partire da documenti inediti, condensati significativi della vita e della tecnica di Michail Čechov in relazione alla sua matrice russa – culturale, biografica, storica – e alle sue implicazioni antroposofiche.

³⁴ E. Faccioli, *L'Obraz e le sue declinazioni nel teatro russo-sovietico. Prime riflessioni*, in D. Gavrilovich – G.E. Imposti, (a cura di), *Sentieri interrotti / Holzwege. Miscellanea di studi interdisciplinari*, Roma, Universitalia, 2012, pp. 87-96.

³⁵ Il Convegno, a cura di De Marinis e di chi scrive, ha coinvolto: Fausto Malcovati, Alessio Bergamo, Donatella Gavrilovich, Ornella Calvarese, Enrica Dal Zio, Lenard Petit, Liz Shipman.

³⁶ I relatori del secondo Convegno sono stati: Fausto Malcovati, Donatella Gavrilovich, Ornella Calvarese, Marie-Christine Autant-Mathieu, Clelia Falletti, Monica Cristini, Enrica Dal Zio, Sarah Kane, Glen Williamson, Jobst Langhans, John MacManus.

Fausto Malcovati

MICHAİL ČECHOV – AMLETO – STEINER

Appunti su Amleto di Michail Čechov del 1924

Non si può capire l'importanza e la singolarità di *Amleto*, andato in scena il 20 novembre 1924 al Teatro MCHAT II (ex Primo Studio del Teatro d'Arte) nell'interpretazione di Michail Čechov, senza tener conto di alcuni fattori che qui elenco sommariamente ma che andrebbero studiati in modo approfondito.

Situazione storica

Anno cruciale il 1924 per l'Unione Sovietica. Da poco è finita la guerra civile che ha dilaniato l'intero paese, mietendo centinaia di migliaia di vittime e lasciando ovunque uno strascico di odio e violenza.

È in corso ormai da anni una persecuzione violenta nei confronti della chiesa ortodossa, di tutte le confessioni e correnti religiose e spirituali: una persecuzione che sconcerta gran parte della popolazione, soprattutto dei ceti medi e delle campagne, profondamente devota e praticante (nello spettacolo Amleto è portatore di energie spirituali profonde).

Sempre a partire dal 1918 si inasprisce la censura nei confronti di artisti e intellettuali non sostenitori della linea politica bolscevica, non schierati con la teoria materialistica dell'arte. Nel 1921 viene fucilato il poeta Nikolaj Gumilev (Amleto personaggio "pensante").

Il 21 gennaio 1924 muore Lenin: si apre la lotta per la successione alla guida del partito. Si delinea chiaramente lo scontro Stalin-Trockij che culmina nel 1928 con l'esilio di Trockij e la nomina di Stalin a segretario generale del partito. Si fa sempre più palese la tendenza a schiacciare l'autonomia dell'individuo per privilegiare la supremazia della massa, facilmente manipolabile, il cui assenso alla politica dei capi non è mai messo in dubbio (Amleto in conflitto con la Corte asservita al re Claudio).

Rapporti Michail Čechov – Rudolf Steiner

Čechov si interessa da anni di antroposofia. I suoi primi contatti con le teorie di Steiner risalgono a prima della Rivoluzione (legge nel 1917 "Come raggiungere la conoscenza dei mondi superiori"). Nel 1921 incontra Andrej Belyj, poeta, teorico del simbolismo, antroposofo (di cui qui viene riportata una lettera di commento all'Amleto), che lo orienta in modo definitivo verso l'opera di Steiner. Nello stesso anno Belyj parte per la Germania, dove incontra più volte Steiner. Al suo ritorno in Russia nel 1923 tiene un ciclo di lezioni al Primo Studio sull'antroposofia e sull'opera di Steiner. Poco dopo iniziano le prove di *Amleto*. Nel luglio del 1924, nel pieno delle prove, Čechov va in Germania e incontra Steiner.

Situazione del Primo Studio

Pochi giorni prima dell'andata in scena di *Amleto* il Primo Studio assume ufficialmente il nome di MCHAT II, ossia diventa una compagnia autonoma, non più dipendente dallo storico MCHAT di Stanislavskij e Nemirovič.

In seno al Primo Studio nascono due tipi di problemi:

1. Conflitto con Stanislavskij, che disapprova la linea di ricerca a carattere fortemente spirituale di Michail Čechov: la ritiene un tradimento rispetto al sistema da lui praticato, che privilegia l'elemento psicologico e la reviviscenza. La decisione di concedere l'autonomia al Primo Studio nasce anche dall'impossibilità di una reale collaborazione tra le due compagnie.
2. Conflitto all'interno dello Studio. Non tutti i membri dello Studio condividono la ricerca spirituale di Čechov, alcuni di loro disapprovano, prendono le distanze, cercano di isolarlo. Il conflitto si fa sempre più aspro e culmina nel 1928 con la decisione di Čechov di abbandonare il teatro e di emigrare.

Alcuni appunti sullo spettacolo

1. Riduzione del testo. Enormi i tagli. La tragedia viene ridotta a tre atti e 14 scene. Čechov sostiene l'importanza di sviluppare solo alcune linee del testo shakespeariano. Un solo esempio: viene completamente eliminato il finale con l'arrivo di Fortebraccio. La tragedia si conclude con la morte di Amleto ("Il resto è silenzio"). Čechov vuole eliminare la prospettiva salvifica di un intervento esterno che preveda rinnovamento e pace.
2. Eliminata qualsiasi lettura psicologica o emozionale. I personaggi sono portatori di forze spirituali, negative (il re, Polonio, la corte) o positive (Amleto, Orazio). L'intero spettacolo deve rivelare una ricerca spirituale volta verso l'affermazione del bene, deve condurre verso una catarsi, verso una dimensione purificatrice. Amleto esprime forze che stanno al di sopra di lui. Il suo è un cammino, uno slancio verso la luce, secondo le parole della I lettera di Giovanni: "Dio è luce e non v'è tenebra alcuna. Se camminiamo nella luce, come egli è nella luce, siamo in comunione gli uni con gli altri". Dunque Čechov vuole il personaggio portatore di un'energia volta alla luce, al bene, anche se alla fine non riesce a vincere il male (morte di Amleto). Vuole leggerlo nella dimensione dello steineriano "impulso-Cristo", una pulsione che cresce dentro di noi, ci trasforma. L'idea centrale di Čechov (nata dalla lettura di Steiner) è che il comportamento morale interno alle nostre azioni agisce all'esterno, nel mondo, e lo trasforma. Dunque Amleto, che accetta dallo Spirito del padre la missione di contrastare il male, la corruzione della corte, una missione che comporta il sacrificio di sé, irradia intorno a sé energie positive, anche se alla fine soccombe. Ecco perciò l'Amleto-Cristo, che si immola ma dimostra che il male può essere combattuto e sconfitto a costo della propria vita.

Appendici

Vengono qui tradotti per la prima volta in italiano tre testi strettamente legati alla mes-sinscena di *Amleto* nell'interpretazione di Michail Čechov del 1924.

La prima appendice è una lettera di Andrej Belyj al critico letterario e giornalista Ivanov-Razumnik sullo spettacolo (in A. Belyj – Ivanov-Razumnik, *Perepiska 1913-1932*, S. Petersburg, 1998), la seconda è un articolo di Vadislav Ivanov sempre sullo spettacolo (in *Šekspirovskie čtenija* 1985, Nauka, Moskva, 1987), la terza contiene alcune lettere di spettatori sullo spettacolo (*Pis'ma zritelej*, in "Mnemosina", t. IV, Moskva, 2009).

Appendice 1

Lettera di Andrej Belyj a Ivanov-Razumnik sull'Amleto di Michail Čechov (1925) Traduzione di Fausto Malcovati e Silvana de Vidovich

Il 27 febbraio sono andato, per la *quinta* volta, a vedere *Amleto*. Mi è dispiaciuto molto non avervi visto. In questa stagione *Amleto* occupa un posto particolare nella mia anima. Non saprei come spiegarvelo. Non è che io sia diventato un "fanatico di teatro" (in linea di massima, il teatro non mi piace) e neppure un "ammiratore" del talento dell'attore Čechov. Con la vecchiaia non sono molto incline al divertimento. Vorrei spiegarvi la mia "passione" per *Amleto*, senza considerare il clamore che ha suscitato... Prima ancora che lo spettacolo andasse in scena ho visto con quanta religiosa venerazione tutti gli attori e Čechov stesso si preparavano al lavoro e senza accorgermene sono entrato nel ritmo di quelle idee su Amleto, fino a trovarmi in un certa misura a condividerle; sapevo che gli attori andavano alle prove come se si recassero in un tempio, che ogni dettaglio veniva approfondito con la massima partecipazione, tanto che ci si dimenticava *di essere a teatro*; non vedendo un *Amleto* teatrale, con il cuore ero già pronto a dire "sì" a questa impostazione, essendomi già trovato, l'anno precedente, in perfetto accordo con Michail Čechov quando avevamo avviato insieme *un comune lavoro non teatrale*¹; vedevo l'uomo, in tutto il suo spessore, con tutte le sue sofferenze, vedevo in lui "uno di noi" (potrei dire un antroposofo) e mi sono semplicemente innamorato di lui; mi sembrava che fosse entrato nella nostra famiglia...; così, *a priori* io ho accettato ogni possibile *insuccesso scenico*, ogni possibile *nuda e cruda spiegazione* di quelle che erano le intenzioni di Čechov: "Far battere il cuore"... e seminare nelle anime sofferenti qualcosa di *utile, buono ed eterno* (uso queste parole nel loro più prezioso e sacro significato).

Devo ammettere che mi aspettavo venisse fuori qualcosa di inconsueto, visto che negli ultimi 25 anni nella vita teatrale non c'era stato niente di simile. I testi teatrali vengono di solito allestiti in maniera banale: qualche trucco di moda del momento, un po' di realismo o un po' di schematismo e nient'altro. Mentre in questo caso, il testo è stato allestito come se fosse una *preghiera*, senza trucchi; al centro della messa in scena c'è uno spontaneo *fuoco del cuore* e un gesto *d'amore*. Ero sicuro che *Amleto* sarebbe stato un insuccesso per le stesse ragioni per le quali Gogol' non aveva portato a termine la seconda parte di *Anime morte*, e cioè perché questa seconda parte, le *Anime vive*, sarebbe stata destinata a non essere capita... Devo, inoltre, confessare che non credevo alla possibilità che con questo testo si potes-

¹ Belyj si riferisce probabilmente al comune studio delle teorie steineriane.

se in modo magico arrivare *all'anima*; Amleto nella mia immaginazione era un personaggio tutto preso dal suo *amletismo* e dal suo *essere o non essere*.

Ma c'è dell'altro: quanto più mi avvicinavo all'anima complessa di Michail Čechov tanto più pensavo che il suo voler dare un contenuto morale alla sua messa in scena fosse solo la testimonianza della tragedia creativa di un grande artista... Pensavo che, avendo saputo dare vita a tanti personaggi teatrali tragici, con Amleto non ce l'avrebbe fatta... Čechov è all'inizio di una sua ricerca personale che consiste nel rinnegare la recitazione, uccidere sulla scena *la scena* e far trionfare l'autentica vita spirituale. Un anno fa avevamo affrontato proprio questo argomento: Čechov voleva abbandonare tutto e fare quello che avevo fatto io nel 1912, quando me ne volevo andare via per sempre, ma ci eravamo detti che lui non doveva lasciare il suo lavoro... In quell'occasione io l'ho sentito molto vicino, ho sentito la *sua anima grande* che bruciava, tormentata da *grandi problemi*. Vedevo *Amleto* come l'espressione del suo tragico dilemma: *essere o non essere*. Mi sembrava difficile ottenere tutto questo da una messa in scena: c'erano problemi di censura, senza contare i conflitti con gli attori del Primo Studio, alcuni dei quali ritenevano Čechov un pazzo che avrebbe trascinato il teatro chissà dove...

Poi, all'improvviso, clamoroso successo, discussioni, liti, cuori in fiamme, una sorpresa via l'altra! Stanislavskij si contorce dalla rabbia, i bolscevichi dal Cremlino scrivono a Čechov lettere d'amore e di scuse, Lunačarskij lo nomina artista emerito, il partito manda i membri del Congresso a vedere lo spettacolo [...]

Tralascio le migliaia di sciocchezze, la quantità enorme di commenti, di fantasticherie, di chiose e appunti al testo shakespeariano, al punto che molti si sono chiesti: "Ma è proprio Shakespeare quello che ci hanno fatto vedere? È proprio Amleto?" In generale tutti sono d'accordo nel dire di aver visto qualcosa di grandioso, di monumentale; ma è Shakespeare? Secondo me, sì! È Shakespeare, visto nell'ottica della nostra gloriosa epoca, un'epoca in cui Ibsen, considerato fino a poco tempo fa un *grande*, è definitivamente scomparso e in cui, invece, è *affiorato* un nuovo Shakespeare, quello *che era, è e sarà* sempre in tutti i tempi. Il fatto che non ci siano più uno Shakespeare e un Amleto *accademici*, ossia un Amleto come lo vedeva l'intelligentija prerivoluzionaria, ma che venga proposto un Amleto, come eroe rivoluzionario dell'anima, non credete sia una bella cosa? Su questo sono d'accordo perfino i nemici di questa nuova interpretazione: "Si è visto qualcosa di grande, di monumentale"... Questa per me è una *nostra comune vittoria*, una felicità inaspettata (probabilmente l'unica) di questa stagione.

Mi chiederete cosa mi spinga ad andare a vedere *l'Amleto* per la quinta volta? Dentro nell'anima mi cresce qualcosa di incredibilmente intimo, personale, che sento molto familiare e caro: i personaggi dell'Amleto, nella loro monumentalità, come su un enorme striscione, *mi parlano dei misteri dell'eternità e della morte* con un linguaggio comprensibile al cuore; per dirla con le parole di Puškin: "*tutto ciò che sa di morte procura al cuore umano inesplicabili piaceri – ipoteca, forse d'immortalità*". Amleto che muore nell'ultima scena dà ad Orazio un segno di immortalità, una testimonianza di immortalità; è chiaro che la storia di Amleto è la storia della vittoria dell'Io immortale. Lo conferma la frase di Amleto: "*Il secolo è fuor di sesto...*", è cioè la catastrofe della "*prigione del mondo*" ("*di cui la Danimarca, forse, è una delle peggiori*"²); qui, in maniera del tutto nuova si sottolinea che a ristabilire

² *Amleto*, atto I, scena 5, atto II, scena 2.

l'equilibrio del secolo è la spada a forma di croce di Amleto. Ci viene, dunque, indicato che Amleto porta al re Claudio non la pace ma la spada.

La cosa sorprendente è che lo *Spettro del padre* viene smaterializzato del tutto e diventa puro *Spirito* tanto che le sue parole vengono pronunciate da Amleto stesso: “*Tu in me e Io in Te*” e da quel momento lo *Spirito* aleggia in tutte le scene dell'*Amleto*; l'angoscia di Amleto diventa Il moderno Golgota di ogni “*Io*”, mentre il momento della morte di Amleto – quando verrà ricoperto con le bandiere, quando sul fondo si sentirà la musica e quando la scena verrà illuminata *al massimo* –, assumerà il valore di “Cristo è risorto” [...]

Čechov mostra un Amleto devastato dalle “*sofferenze del secolo*”. Fino all'apparizione dello Spettro, tutto è inquietudine e malinconia; poi la scena della trasformazione dello Spettro in Spirito è un vero choc: le parole di Amleto rimbombano come tuoni: “*Il secolo è fuor di sesto*”.

Dal momento in cui Amleto prende le sue decisioni, inizia “*la sua follia*” o “*la sua missione*”: alzare la spada “*su questo mondo che vive nel male*”.

Amleto non è più un *principe*, è un *uomo*; il *principe* è l'*Io*, mostrato come uomo, di fronte al secolo, Cristo non Super uomo *ma soltanto Uomo*...

Questa è antroposofia, rivoluzione dello Spirito? Fate voi!

Per me una cosa è chiara: come il mio poema *Cristo è risorto* esprime l'unione di due idee, l'idea della Rivoluzione e l'idea del *Quinto Vangelo*, così nel gesto di Čechov io vedo che in un certo senso si fondono queste due stesse idee: quella della Rivoluzione russa e... quella di questo stesso *quinto Vangelo* (tutti noi, come lui, non siamo, forse, stati battezzati con lo *stesso fuoco*?); e dietro ogni momento dell'*Amleto* io vedo chiaramente il tessuto esoterico della sua anima: egli vuole restituire a Steiner tutto quello che ha avuto *da lui*; in una fase così tragica della nostra storia russa Čechov ha avuto il coraggio di essere un regista autenticamente spirituale! [...]

Ammettiamo pure che tutto questo sia una mia fantasia, sebbene l'*Amleto*, anche sul piano dell'interpretazione di Čechov, sia diventato un simbolo di proporzioni grandiose. Non ha del miracoloso il fatto che questi *simboli non parlino, ma silenziosamente, senza parole, si manifestano ovunque*? Ol'ga Forš (anche lei fortemente colpita dallo spettacolo) mi ha detto che sedute accanto a lei, in galleria, c'erano delle donnette molto semplici che piangevano, una era una conduttrice di tram e l'altra era già *la terza volta* che veniva a vedere lo spettacolo. Ecco come i simboli si manifestano a tutti i livelli.

Io sono un *mistico*, d'accordo, quindi, mi è concesso di avere una visione *soggettiva* di Amleto; tuttavia so che sul piano scenico, quando si è trattato di mettere in pratica l'idea dello spettacolo, si è scelto di dare al personaggio di Claudio una caratteristica popolareasca, una specie di buffone che sghignazza in modo decisamente esagerato e che ha gesti molto schematici (compito, che a mio parere Čeban, che interpretava il ruolo di Claudio, ha saputo rendere perfettamente); la corte, inoltre, era formata da una moltitudine di sorci vestiti di grigio-azzurro e grigio ferro; le scene erano dipinte di un nero azzurro freddo, come a voler dare l'impressione di una *cantina con dei sorci e con il re dei sorci*, ovvero l'idea di una *Danimarca vista come una prigioniera*. I classicisti e gli accademici, studiosi di Shakespeare, sono rimasti scioccati da tante esagerazioni che, pure, avevano una loro giustificazione, visto che si trattava di una nuova interpretazione del testo; anche se la messa in scena aveva dei difetti, metteva, comunque, in evidenza questa “*rivisitazione*”; in questo senso, se *Amleto* era visto come un *mistero dei nostri giorni*, non poteva essere messo in scena che in questo modo.

Che io sia stato preso da Amleto, è comprensibile. Ma da cosa sono stati presi i *bol-scevichi*? Presi, come dire, probabilmente, dal fatto che Amleto venga presentato come un rivoluzionario, come un *uomo forte e volitivo*, un personaggio all'opposto dell'intellettuale piagnone. Per altri, invece, Amleto si impone come *principio attivo, che tende verso il bene*; vedono in Amleto la persona che risveglia *buoni sentimenti*; da cosa, però, sia stata presa la conduttrice del tram, non lo so. Del resto il fatto che tutta Mosca sia *stata presa, lo dimostra il tutto esaurito*: altri spettacoli come *La pulce* di E. Zamjatin, un testo contemporaneo, fatto per le masse con effetti facili, è stato quasi un fiasco.

Concludo: Čechov ha voltato le spalle al teatro *per approdare all'antroposofia*, impegnandosi con tutto se stesso in qualcosa di diverso.

Appendice 2

Vladislav Ivanov, Il MCHAT II e l'Amleto di Michail Čechov (sulla base di stenogrammi delle prove)

Per gli attori del Primo Studio affrontare Shakespeare è un problema strettamente legato a una dimensione non solo estetica ma spirituale. Eliminata ogni separazione tra la realtà scenica e quella umana, il loro lavoro creativo è in diretta relazione con le potenzialità spirituali e comportamentali di ciascuno di loro, convinti che se un attore è “un egoista e vive solo per se stesso, finisce con ostacolare il lavoro di tutti”³. L'onestà e la purezza morale è una delle principali prerogative richieste agli attori impegnati nell'*Amleto*, per ragioni non tanto strettamente etiche quanto piuttosto estetiche, poiché “una persona disonesta non può recitare”. Soltanto un uomo onesto, che non conosca cosa sia l'invidia e la cattiveria può avere uno sguardo perspicace e veggente verso la vita in tutta la sua pienezza e con tutte le sue contraddizioni. [...] Per gli attori dello Studio l'estetica e l'etica sono due aspetti differenti di un solo fenomeno che si chiariscono e si completano a vicenda...

Il mestiere dell'attore non è un qualcosa di predefinito e immutabile. È il risultato di un processo in continua evoluzione, accompagnato da un dato esperienziale profondo. Ogni virtuosismo è considerato una mancanza di spiritualità e una incapacità ad accogliere dentro se stessi il dolore e l'angoscia dei tempi.

Gli attori dello Studio si preoccupano soprattutto di evitare il pericolo di residui della tecnica psicologica della riviviscenza, una tecnica legata “alla concretezza della vita reale, assolutamente non adatta per l'*Amleto*”.

Il rifiuto di questo tipo di recitazione da parte degli attori dello Studio trova una sua ragione nel fatto che anche nell'impostazione della regia non c'è nulla di quotidiano. “Amleto stesso non è un uomo qualunque, ma un eletto, un eroe, la quinta essenza dell'uomo”. [...] Volendo allestire uno spettacolo tragico e volendo tirar fuori da ogni personaggio “l'autenticità delle emozioni” gli attori cercano attraverso una logica interiore qualcosa di opposto alla riviviscenza. [...]

A chiarire la differenza tra questi due sistemi di recitazione bastano le spiegazioni date da Čechov alla scena del suo incontro con lo Spirito: “Non bisogna esprimere una paura animale ma entrare nello stato d'animo di chi si viene a trovare in un mondo che fino a quel

³Da uno stenogramma delle prove. L. [f.] 45.

momento non sapeva esistesse e che senza una ragione lo trascina via”. Il bisogno di rimettere in discussione ogni precedente sistema di recitazione è motivato dal fatto che cambia anche il fine stesso dell’interpretazione. Non si tratta di rappresentare un uomo nella sua quotidianità, ma “una persona che sta attraversando un’esperienza di estrema catastrofe”. Il cambiamento, quindi, riguarda non solo le circostanze, ma la persona stessa.

Gli specifici obiettivi della regia vengono pubblicati nel programma di sala e vengono ripetuti senza molti cambiamenti anche in varie interviste apparse su molti giornali. A tutti è chiaro che i personaggi si dividono in due categorie: da una parte, le forze oscure, conservatrici, rappresentate dal Re e dall’altra, la schiera dei puri, alla cui sommità c’era Amleto seguito da Orazio, Bernardo, Marcello, Francesco e Ofelia... Tra i due gruppi si trovano Laerte e la Regina, vittime della loro pochezza intellettuale. In polemica con le precedenti messe in scena tradizionali, gli autori vogliono rappresentare un “Amleto in rivolta, eroico, che combatte per affermare gli ideali che stanno al centro della sua vita”.

Il precedente lavoro di Čechov sul personaggio di *Enrico XIV* segna una tappa importante nella ricerca del genere tragico... Tuttavia quel personaggio, separato dal mondo, tormentato dal dolore, combattuto tra forze opposte, resta un eroe senza speranza, predestinato alla sconfitta... Cercare di esprimere la componente tragica solo attraverso la sofferenza avrebbe portato Michail Čechov, nel caso di Amleto, all’insuccesso. Il dolore, senza una dimensione spirituale, assume spesso forme di morbosità patologica. La complessità della tragedia shakespeariana viene affrontata su un altro piano: il “tema della sofferenza e del dolore” è ben diverso rispetto a *Eric XIV*... L’eroe shakespeariano soffre non solo per se stesso ma anche per gli altri, diventa la sintesi tra la sofferenza individuale e la sofferenza collettiva. Finisce col diventare la rappresentazione di una forza, capace di superare il dolore. Questo superamento ha però un caro prezzo e obbliga Amleto, spinto da un imperativo morale, all’azione. In questo modo colui che soffre si trasforma in colui che condivide la sofferenza con gli altri, assume, cioè, non più il ruolo di chi subisce il destino ma di chi va incontro al destino per compire la sua missione. Se *Enrico XIV* è la tragedia personale di un uomo solo, *Amleto* è la tragedia universale di un uomo che attraverso l’energia spirituale entra in rapporto con gli altri.

[...] Individuare le dominanti dei vari personaggi rappresentati sulla scena, equivale a cogliere e a capire quali sono i problemi dell’arte teatrale negli anni Venti.

In primo piano c’è la natura di uomo di Michail Čechov, cioè quello che lui è fuori scena: un intellettuale, una persona di grandissima cultura umanistica, colto di sorpresa dalla Rivoluzione ma con la forte consapevolezza che lo choc doloroso subito dalla sua generazione sia positivo.

Fin dalle prime scene Amleto mostra di non condividere una esistenza fondata su un compromesso con la Corte, “simbolo di valori e di beni terreni”, estranea ai valori spirituali. “Tutti i membri della Corte formano una massa monolitica uniforme”, vestiti tutti di colore nero-grigio, con i crani nudi luccicanti, non hanno nessuna connotazione individuale e non reagiscono a niente. Sono una massa uniforme e grottesca che rappresenta la “periferia di re Claudio”. Il re, nell’interpretazione di A. Čeban, sta sulla sommità di questo “mondo di morti”: è la “quintessenza del male”. Di corporatura tarchiata, avvolto in un mantello di cuoio rosso scuro che ricorda il bronzo, non è solo un farabutto ma la personificazione stessa della volgarità. Ogni suo tratto fisico è eccessivo e vistoso. Ha una bocca grande con

delle labbra pronunciate anche quando non parla. Ma nonostante tutti questi connotati di forza, non ha nessuna fiducia in se stesso, è ossessionato da un complesso di impotenza e di inferiorità.

Nella prima scena, alla destra del trono, in basso, con le spalle al re e rivolto verso il pubblico si vede la nera figura immobile di Amleto, lontano dalla massa e completamente estraneo alla corte. “Le sue pallide labbra sofferenti non hanno ancora pronunciato parola. Tace. Questo lungo silenzio e questo sguardo penetrante anticipano tutta la sofferenza e l’angoscia del personaggio.”

[...] La scena si regge tutta su un forte contrasto: quanto più si fa sfrenato ed eccitato il comportamento di Claudio, tanto più Amleto si chiude in se stesso. La sua vita interiore diventa il suo rifugio. Siamo al massimo della tensione. Amleto vorrebbe esprimere la sua energia interiore con gesti e parole ma non ci riesce. Non reagisce alla presenza del Re, alza solo il volto sofferente verso il pubblico. Soltanto dopo una lunga pausa che sottolinea la mancanza di un rapporto con la Corte, si sente la sua voce profonda, appena incrinata e sorda. Molto lentamente, rendendosi a fatica conto della presenza di altri, Amleto risponde alle domande della Regina. Per tutta la durata della scena non si rivolge mai alla Corte, né la guarda, come se non esistesse: rappresenta un dato negativo e incarna le passioni più basse. È l’oggetto della libidine e dei delitti. Claudio, Polonio e i cortigiani rappresentano il lato fisico, il lato brutale della vita: sono l’immagine della morte stessa, sono quella forza oscura e sorda contro cui Amleto non può fare nulla.

Soltanto dopo che la Regina e la sua corte si allontanano, rivolge “loro uno sguardo vuoto e contemporaneamente penetrante”: a quel punto la tensione a lungo trattenuta, scoppia.

L’incontro con lo Spirito, nell’interpretazione di Čechov, salva l’uomo Amleto da una vita vegetativa senza emozioni, ma lo condanna inevitabilmente alla morte fisica. È interessante ricordare che l’ombra del padre, lo Spettro, nel corso di tutte le prove viene sempre chiamato Spirito e ha un’importanza non minore di quella di Amleto. [...]

Čechov si rifiuta di interpretare lo Spirito in maniera tradizionale: la parte non viene affidata a un attore ma a speciali effetti di luce e di suoni.

[...] Amleto ascolta le parole dello Spirito “recitate da un coro di voci maschili il cui suono si diffonde nello spazio con un potente ritmo cadenzato” e ripete ogni frase che sente “conservando lo stesso ritmo lento, la stessa melodia, la stessa intonazione” e inserendo i suoi lamenti carichi di dolore e di orrore.

A questo punto l’eroe, acquista un nuovo significato tragico: dallo Spirito Amleto assume un principio morale assoluto, indistruttibile e viene inviato nel mondo per agire in nome di questo principio. Alla tragedia della non azione, consolidata dalla tradizione, Čechov contrappone la tragedia dell’azione a cui Amleto sa di non potersi sottrarre.

Che valore ha per Amleto l’incontro con lo Spirito del padre? Non può essere solo un modo per sapere chi è l’assassino, contiene anche un messaggio universale che cambia il rapporto di Amleto con il mondo e con cui Amleto cambierà il mondo.

[...] Evitando l’interpretazione tradizionale di un Amleto passivo e meditabondo, Čechov porta in scena un personaggio carico di energia e vi aggiunge la componente del tormento e del dolore di dover accettare la missione assegnatagli, un tormento quasi insopportabile. Infatti nessuna delle possibilità che gli si prospettano gli garantisce la sopravvi-

venza. Se agisce, morirà. Se non agisce, la sua vita non avrà alcun senso. Accettare la missione significa diventare altro da sé. Non accettarla significa essere cancellato.

La missione “Vai e uccidi il Re!”, ha un suo risvolto preciso: “il mondo intero è male”. L’ordine di uccidere il Re, in un mondo dominato dal male, getta una duplice luce sulla missione di Amleto. Con l’omicidio Amleto sa di non riportare l’ordine nel mondo né di liberarlo dal male, ma non può neppure accettare il fatto che il male sia una realtà del destino, invalicabile. L’omicidio non potrà cambiare le cose, ma lui non può non compierlo. Prendendo la sua decisione, Amleto sacrifica la vita per restituirle un senso. [...]

M. Čechov esegue la sua partitura filosofica su un piano non verbale. Il suo stile di recitazione “dalla pausa alla parola” (un termine inventato da Belyj) consiste nell’esprimere il contenuto della parola già nella pausa stessa: questa pausa ha un potenziale di energia altissimo, che si traduce nella forza cinetica del gesto, per scaricarsi successivamente, come un lampo, nell’effetto finale della parola.

[...]

Accettando la sua missione, Amleto cerca di trattenere le sue emozioni, è quasi fermo, si muove con gesti accuratamente studiati, usa un tono di voce basso e soffocato...

Nella scena della rappresentazione teatrale, gli attori attraversano in maniera scomposta e disordinata la scena, vestiti con calzamaglie nere e mantelli azzurri. La loro entrata è accompagnata da una musica leggera e squillante. Secondo le intenzioni dei registi doveva dare l’idea di “una forma d’arte ideale”, rappresentare “la gioia di una performance assolutamente libera”. Gli attori, non toccati dal male che circonda Amleto, si mettono spontaneamente al servizio dello Spirito senza esserne schiavi. Amleto si fonde con loro e diventa quasi irriconoscibile. Il suo corpo tocca vette di incredibile espressività. Si muove con gesti plastici di grande armonia e di assoluta libertà. Il suo volto alterato dalla sofferenza si apre e si illumina.

La scena degli attori che recitano l’assassinio viene risolta con una pantomima, all’interno della quale Amleto mostrava agli attori come interpretare il personaggio dell’assassino... Čechov senza quasi sfiorare il pavimento, striscia per tutta la scena. È una sorta di balletto del male, in cui la realtà negativa si trasforma in una bellissima forma d’arte plastica.

Avvicinandosi al dormiente, Amleto-assassino tende su di lui le mani, quindi con movimenti precisi tira fuori uno speciale flacone e lentamente svita il tappo. Sempre con gesti studiati e molto accorti versa il veleno nell’orecchio dell’Attore-Re che dorme. Poi, improvvisamente, uscendo dal personaggio dell’assassino, dopo aver fissato per un attimo lo sguardo sul morto, con sgomento si ritira da una parte, coprendosi gli occhi con una mano mentre con l’altra afferra la mano dell’Attore e la stringe. Un momento di estrema tensione...

[...]

Un altro esempio della tecnica di recitazione di Čechov è la scena con l’Attrice-Regina che mostra tutta la sua disperazione davanti al corpo del marito ucciso... Lei si scosta per l’orrore, allora Amleto-assassino velocemente le si avvicina da dietro, afferrandole col braccio sinistro le spalle, mentre con il destro le circonda la testa e la fronte, poi con le mani le chiude gli occhi, come a voler accecare con l’ipnosi la sua coscienza e paralizzare la sua volontà. Non è una tecnica per sedurla o per confonderla ma un modo per suggestionarla. Čechov è convinto che il male possieda una irresistibile forza ipnotica e che le persone, prive di una loro specifica forza spirituale e di una loro fermezza, ne siano facile preda.

Un altro momento importante in cui Amleto sperimenta i limiti della sua forza è la scena del monologo “Essere o non essere”. L’Amleto di Čechov non affronta astratti problemi filosofici ma si trova di fronte a un problema concreto che riguardava la sua personale esistenza. Perciò il monologo è impostato sotto forma non di domanda ma di risposta. Una volta deciso di “essere”, Amleto si assume la sua croce, affronta l’inevitabilità della lotta. Non gli è concesso né di isolarsi né di uccidersi: prima deve compiere la sua missione. Nello spettacolo perciò viene messo in evidenza il motivo dell’imperativo interiore come destino dal quale non si può recedere.

Amleto-Čechov, tuttavia, all’inizio non si rende conto che per agire deve diventare un altro. È allora che nel monologo entra un forte lirismo a sottolineare il tema della trasformazione di se stesso. È l’ultima scena in cui si vede Amleto-uomo: da quel momento in poi Amleto sarà una persona completamente diversa, che decide di cancellare la memoria del passato e le speranze nel futuro. Una decisione che raggiunge livelli di estrema tensione nella scena con Ofelia, il suo “addio all’amore”. Bisogna ricordare che Ofelia, nelle intenzioni della regia doveva essere un personaggio carico di pathos. Durante tutte le prove Čechov ripete che “Ofelia è la parte dell’anima di Amleto, legata alla terra: ha una grande saggezza intuitiva, un’anima pura, elemento primordiale dell’amore, che, tuttavia, diventa un ostacolo nel cammino di Amleto”. Questo addio gli spezza il cuore. Allontanandosi da lei, Amleto si separa da tutto ciò che è “troppo umano”. Ofelia è la vittima sacrificale sull’altare della sua missione. Amleto, dunque, è insieme martire e carnefice.

Molte recensioni sottolineano il fatto che nello spettacolo non c’è Fortebraccio. I registi non vogliono legare a questo personaggio nessuna forma di speranza. Il problema di chi sarebbe venuto dopo rimane senza risposta. Così come rimane nel dubbio se il tragico sforzo di Amleto abbia avuto un risultato oppure sia stato inutile.

L’ultima apparizione di Amleto è diametralmente opposta alla sua prima. La scena del duello, che in Shakespeare non è collocata in un luogo preciso, qui invece avviene nella sala del trono. Il Re e la Corte occupano l’intera avanscena. Ovunque sono sistemati i cortigiani, ai lati sono sistemati i militari con bandiere bianche, azzurre e argento in netto contrasto con il colore scuro della scena. L’ambiente sembrerebbe come quello della prima scena. Diverso invece è Amleto. Se nella prima scena è abbattuto, triste, vestito di nero, adesso indossa una camicia bianca, è ben presente a se stesso, molto tranquillo, pronto all’azione. Con parole chiare e fredde e con totale autodeterminazione riconosce davanti a Laerte la sua colpa. Solo chiedendo scusa e perdonando può affrontare il duello. Il suo pentimento, quindi, non è un pentimento personale ma universale. Rientra nella sua missione “vincere il male e perdonare l’uomo” ma acquista anche un complicato valore antitetico. Amleto si trova non soltanto davanti alla necessità di perdonare chi ha sbagliato ma anche di ricevere il suo perdono. “Vincere il male”, ma anche liberarsi dalla propria colpa...

Nella scena finale, il pathos avrebbe potuto diventare eccessivo ma questo non accade grazie alla forza emozionale dell’interpretazione di Čechov. La lucida impostazione di questa scena finale diventa poesia della catarsi tragica, come sottolinea Marija Knebel: “Io, sul piano teorico so cosa sia una catarsi, ma in teatro l’ho sperimentata una volta sola, quando ho assistito alla morte di Amleto nell’interpretazione di M. Čechov”⁴.

⁴M.O. Knebel’, *Vsja žizn’*, Moskva, VTO, 1967.

Se si collega lo spettacolo all'imperativo morale che è al centro dell'attività del Primo Studio, "risvegliare l'umano nell'uomo", si può affermare che Čechov ha raggiunto il suo scopo. Lo confermano le molte recensioni teatrali ma soprattutto lo testimoniano le lettere che gli spettatori scrissero all'attore, profondamente colpiti dalla profondità dello spettacolo.

L'attrice del MCHAT, A. Monachova, per esempio, scrive: "Io credo che questo Amleto sia riuscito a risvegliare in me, e non solo in me ma in ogni spettatore, una dimensione spirituale che forse io ho sentito per la prima volta e una purezza che si trova solo nel più profondo di noi stessi."

Appendice 3 Lettere di spettatori

5 agosto 1925, Jaroslavl'

Michail Aleksandrovič!

Quest'inverno sono stato a Mosca e ho visto il Suo *Amleto*... sebbene lei non mi conosca e io non conosca Lei, ho avuto subito un forte impulso a scriverLe per comunicarLe cosa era avvenuto nella mia anima dopo averLa vista in quel ruolo. Dopo molte esitazioni, ho deciso di scriverLe... Lei per me non è solo un attore ma anche un profeta, una guida dell'anima e dei sentimenti... termini ormai invecchiati in questa epoca di materialismo. Io non sono materialista, molti mi definiscono una persona ideologicamente fuori del tempo ma io, prima di ogni altra cosa, voglio essere quella che sono e non voglio rovinare il mio mondo interiore in nome dei tempi e delle circostanze. Mi accusino pure di essere una individualista e una idealista, io so di essere una persona che non ha solo una vita fisica.

Il mio, è il mondo dell'arte, dell'estasi artistica, di un mondo spirituale che oggi viene completamente negato.

Ed ecco che il Suo Amleto in un momento indimenticabile mi ha strappato dalla volgarità della vita quotidiana, dominata da squallidi conflitti e da calcoli, perciò anche dopo tutto questo tempo io non posso tacere e devo dirLe grazie per aver risvegliato la mia vita interiore...

La sua non era la rappresentazione di una tragedia shakespeariana scritta tanti anni prima, ma un mistero dello spirito di cui Lei era il sacerdote officiante.

Io non ho visto in lei l'attore che interpretava un ruolo, no! Sulla scena Lei era una persona piena di vita creativa che pronunciava non parole straniere tradotte da un testo scritto da Shakespeare ma parole sue, pensieri suoi, pensieri di una persona che sente e che elabora in profondità i suoi sentimenti e che forse vuole, attraverso queste parole così sofferte, parlare del suo Credo.

Io ho sentito tutto questo in modo inequivocabile, ho colto ogni sua intonazione, tutta l'intensità delle sue pause, tutta la forza dei suoi gesti e del suo sguardo...

L'attore è un predicatore, una guida che accende una luce forse incomprensibile a molti, ma questa luce ha illuminato me e io vivo dentro i raggi di questa luce che continua a bruciare dentro di me...

Io non so cosa sarà della mia vita futura, dove mi butterà il destino non lo so, ma so che questo seme che Čechov-Amleto ha gettato nella mia anima, crescerà e si rafforzerà...

Verrà il momento in cui il teatro diventerà un tempio che riunirà tutte le religioni del bene e della giustizia e l'attore, consapevole del proprio ruolo, diventerà una guida per molta gente. Il processo è iniziato con Amleto e Čechov. [...]

Nina Michajlovna Stronina

2 luglio 1927

Egregio Michail Aleksandrovič,

temo che quanto voglio esprimerle le sembrerà comico e inutile. Io stesso, in realtà, mi sento piuttosto comico. Ma ci sono momenti in cui si prova il desiderio di non vergognarsi dei propri sentimenti, di parlare chiaro e di essere se stessi. Io l'ho visto recitare in vari ruoli e ciascuno mi ha lasciato un segno profondo... Ma devo confessarle, che in fatto di problemi scenici, io sono un profano. Quello che mi ha colpito non è la sua interpretazione ma qualcosa di diverso. Quando nell'attuale squallore e nella morta plaga della vita che ti circonda, cammini nelle tenebre e non senti nessuna voce umana, credi di impazzire e sei così stanco da non capire più niente e non sapere più dove sta la verità. Ti senti impotente nella lotta contro il male, ma ecco proprio allora Lei dalla scena grida "Ecce homo". Ecco l'uomo, quello vero, sofferente, umiliato e offeso. Nella sua interpretazione io vedo la sua anima che soffre. Questa sensazione è arrivata a un profano come sono io, eppure, mi viene di slancio il desiderio di andare incontro a questa persona che rappresenta tutte le sofferenze, le umiliazioni e le offese dell'umanità... Questi sentimenti, oggi, mi hanno spinto a scriverle questa lettera, e le chiedo perdono per aver avuto l'ardire di farlo. Affettuosamente

M. Arsen'ev

16 novembre 1924

Le scrivo, caro Michail Aleksandrovič, spinto dall'emozione per la Grande Festa che ho provato ieri al suo spettacolo *Amleto*.

Non posso non comunicarle la mia gioia, non posso non ringraziarla con tutta la mia anima che lei ieri ha riempito con grande generosità di tanta Gioia. Lei ieri ha aperto nella nostra cupa e insignificante esistenza un pezzetto di cielo. Mi ha mostrato la via per raggiungere questo cielo, una via che fino ad oggi io ho percorso a tentoni e che ora voglio intraprendere con consapevolezza e con decisione.

La ringrazio con lacrime di gioia e la benedico.

Nelle sue mani c'è una piccola candela ed è una gioia sapere che è proprio nelle sue mani perché non si tratta di fede ma di profonda e sicura fiducia nel sapere che finché resterà nelle sue mani continuerà a bruciare salda e sicura, nella tempesta, nelle avversità, nell'oscurità e nel gelo, per ricordare sempre alla gente chi la accende e chi l'ha affidata alle sue mani. Continuano a chiedermi: come era l'interpretazione di Čechov? Io faccio fatica a rispondere. Io non lo so, probabilmente, buona. Mi sto però chiedendo se sia giusto parlare di in-

terpretazione. Si può interpretare la scena dell'incontro di Amleto con lo Spirito del padre? A me sembrava che lei fosse in un luogo ad un'altezza inaccessibile e che in questa Eternità, lei brillasse di una bellezza indescrivibile e indicasse verso il basso la strada per raggiungere questo luogo dove lei si trovava.

Scrivo in modo sconclusionato, ma sono sicura che lei mi capirà. [...]

Io prego per Lei e per tutti coloro che la capiscono e la aiutano. Quello che lei fa è grandioso e bellissimo! Ho sempre creduto che la Luce trionferà, che sconfiggerà le tenebre, ma da ieri *io so con certezza* che non potrà che essere così... Mio caro Michail Aleksandrovič, ci illumini e ci aiuti a seguirla nel suo cammino. Ci conduca verso Dio! Conduca noi, esseri deboli che con tanta passione desiderano raggiungerlo! Con tutto il mio cuore,

Ljusa Popova

Marie-Christine Autant-Mathieu

STEINER L'INITIATEUR OU LE THEATRE COMME VECTEUR VERS LES CONNAISSANCES SUPRASENSIBLES

Il n'y avait aucun "secret", aucun "mysticisme" ou désir de faire de l'effet dans les propos [de Steiner]. Un style simple, clair, scientifique rendait simples et clairs les faits qu'il évoquait. [...] Le monde spirituel n'est "secret" que pour celui que ne veut pas faire l'effort pour d'y pénétrer.

Mikhaïl Tchekhov¹

En 1928, l'année où Mikhaïl Tchekhov quitte l'URSS, Valentin Smychliaev, son compagnon au Premier Studio, note dans son journal intime: "Tchekhov disait qu'il était un émissaire de Dieu et que nous devons lui obéir, apprendre à ses côtés au lieu de passer notre temps à protester"². A Berlin, à Paris, à Riga, l'artiste émigré se présente comme un messie du théâtre du futur et justifie ses errances en Europe par la nécessité où il se trouve de "transmettre la clé de la magie théâtrale"³.

Extrêmement charismatique sur la scène, mais plutôt effacé au quotidien, Tchekhov s'est senti très tôt investi d'une mission. Mais elle ne se limitait pas à rassembler une communauté d'artistes et à les faire vivre dans l'art au prix d'un entraînement intensif et d'un don sacrificiel de soi. Au perfectionnement technique et à l'enrichissement intérieur que visaient ses maîtres du Théâtre d'Art, Konstantin Stanislavski et Leopold Soulerjitski, Tchekhov ajouta l'apprentissage d'un langage spirituel et la quête du suprasensible. Il revendiqua le rôle guide spirituel. Après la pratique du yoga, l'intérêt pour la théosophie et ses racines orientales, Tchekhov trouva dans l'anthroposophie un système philosophique total, pouvant l'orienter dans sa vie physique, spirituelle, métaphysique; une doctrine capable de lui donner des repères (il découvrit les écrits de Rudolf Steiner à un moment de grande fragilité psychique) et de lui indiquer les étapes sur la voie de la connaissance des mondes supérieurs⁴. Une de ses dernières élèves américaines, Mala Powers, assurait qu'il ne pouvait être compris si l'on ignorait cette dimension spirituelle⁵. A la toute fin de son parcours, Tchekhov resta un anthroposophe convaincu, assurait à un ancien disciple:

¹ M. Čehov, *Zizn' i vstreči*, in *Literaturnoe nasledie v 2-h tomah*, t. 1, *Vospominanija, pišma*, Moskva, Iskusstvo, 1995, pp. 155-156. Abrégé par la suite LN1 ou LN2.

² V. Smyšljaev, *Pečal'no i nehorošo v našem teatre...*, *Dnevnik 1927-1931*, Moskva, Intergraf Servis, 1996, p. 129.

³ L. Byckling, *Michail Čehov v zapadnom teatre i kino*, Skt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2000, p. 188.

⁴ LN1, pp. 208-209.

⁵ Citée par C. Ashperger, TSQ, Toronto, n. 14, 2002, <http://www.utoronto.ca/tsq/04/ashperger04.shtml>.

Steiner m'a 'gâté' en m'offrant des informations concrètes et précises sur les mondes, les êtres et les faits spirituels: il m'a écarté des *généralités*; il m'a donné l'habitude de penser *concrètement* [...]; peu à peu s'est éveillé en moi le sentiment que l'étude véritable, sérieuse, du monde spirituel ne pouvait et ne devait pas s'appuyer sur des satisfactions privées et aléatoires [...]. Ayant éprouvé la douceur des idées générales et vagues des yogis [...] je sentais que je m'élevais de plus en plus, que ma valeur intérieure grandissait, que se présentait à moi le grand idéal du nirvana, du *samadhi* etc., qu'un jour je m'arracherai à la terre, que je rejetterai ses lourdes chaînes et [...] qu'*en pensant* à ce dieu, peu à peu je posséderai une *partie de sa force divine*.

Alors que le Système de Stanislavski, composé à partir d'observations pratiques, visait à aider l'apprenti acteur dans la création de ses personnages et, de ce fait, à l'élever au-dessus des contingences du métier pour qu'il devienne un artiste (*khoudojnik*) dévoué à l'art, la méthode de Tchekhov se constitue progressivement comme une initiation à la spiritualité, à travers la métamorphose du jeu. Comme le faisait très justement remarquer Maria Knebel, qui fut l'élève de Stanislavski et de Tchekhov, ce dernier part de la philosophie pour aller vers l'art, et non l'inverse⁷. C'est grâce à l'anthroposophie qu'il revient à la scène après la crise de 1918. Mais, dix ans plus tard, il se dira prêt à abandonner le théâtre qui ne représente qu'une étape dans le parcours de l'être humain appelé à se réincarner⁸.

La quête de soi à travers le personnage. Hamlet ou l'illumination

1918 est pour Tchekhov l'année de tous les changements, sur le plan privé (divorce, suicide de son cousin, dépression) et social. Avec le nouveau régime, se met en place une conception matérialiste, rationnelle du monde qui le rebute. Les bolcheviks valorisent le collectif au détriment des personnes⁹. Pire, *l'homo sovieticus* n'est qu'un rouage dans une idéologie en marche. Or pour Tchekhov chaque être est une œuvre divine et ne doit pas être considéré comme un moyen¹⁰. L'homme est en devenir et il faut l'aider à combattre les forces du mal qui agissent à travers lui et l'empêchent d'atteindre l'idéal.

Dans la lettre où il explique les raisons de son départ de l'URSS au commissaire à l'Instruction publique, Anatoli Lounatcharski, il précise sa conception du rôle de l'artiste (incarner les figures universelles de l'humanité, Lear, Quichotte, Mephistophélès) et de la vocation du théâtre dont le champ est bien plus large que l'actualité, l'agitation politique ou la psychologie: "Sur scène 2X2 ne font pas 4 mais 8"¹¹. On ne peut créer qu'à partir des classiques qui posent d'éternelles questions morales et sont accessibles "à chaque âme humaine"¹².

C'est en 1918 que Tchekhov découvre l'anthroposophie à travers l'ouvrage de Rudolph Steiner traduit en russe dès 1911 et réédité à gros tirage à Moscou cette année-là: *L'Initiation ou comment acquérir les connaissances sur les mondes supérieurs*¹³. Cette première lecture ne

⁶ Lettre à A.G. Bergstrem du 6 octobre 1954, LN1, pp. 525-526.

⁷ LN1, p. 19.

⁸ LN1, p. 357.

⁹ LN1, p. 164.

¹⁰ LN1, p. 315 (texte de 1926).

¹¹ LN1, p. 343.

¹² LN1, p. 369.

¹³ Le titre original est *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? (1904-1905)*.

le détourne pas des cercles théosophes et Rose-croix qu'il fréquente avec d'autres membres du Premier Studio et avec Sergueï Eisenstein au début des années 1920¹⁴. Lorsqu'il ouvre un studio privé en janvier 1918, il cherche un guide, du côté des anthroposophes (Marguerita Sabachnikova, Trifon Trapeznikov), mais aussi auprès des pères orthodoxes d'Optina Poustyn tandis que Stanislavski l'emmène consulter des psychiatres et un hypnotiseur. En 1921, il rencontre le poète symboliste Biély, un fervent adepte de l'anthroposophie qui va séjourner deux ans à Dornach où il participe avec Steiner et ses disciples à la construction du Goethéanum. Durant les étés 1922, 1923 et 1924, Tchekhov se rapproche des cercles anthroposophes allemands, et va jusqu'à Arnhem en Hollande pour rencontrer Steiner (le 24 juillet 1924). Bien que l'anthroposophie soit condamnée en URSS au moment même où Tchekhov en devient membre, l'artiste continuera jusqu'à son émigration à lire les textes de Steiner et à essayer d'appliquer sa conception du monde dans sa pratique scénique¹⁵.

Avec le travail sur *Hamlet* (1923-1924), sous le patronage de Biély, commence la recherche d'une nouvelle technique de jeu¹⁶. Analysant la pièce comme un mystère (le genre de prédilection de Steiner qui en écrit quatre), Tchekhov fait de Hamlet l'Élu dont l'âme tend vers la Lumière. Hamlet perçoit le monde non par l'intellect mais par l'intuition, et ressent la présence de l'Esprit à travers le Spectre de son père (en russe, le personnage devient *Dukh*, l'esprit). L'opposition du héros à la cour de Claudius se traduit visuellement par le contraste entre le blanc des lucifériens – Hamlet, Horatio son ange gardien, les acteurs itinérants qui sont les émissaires d'un idéal artistique – et le noir des ahrimaniens¹⁷ – Polonius: "démon mesquin", Claudius: Belzébuth. Entre les deux: Laerte dont la chevelure est teinte moitié en blanc, moitié en noir, et Ophélie. Dans ce mystère de la révélation, Hamlet le clairvoyant triomphe des forces noires et meurt dans une apothéose de Lumière qui envahit la salle. Idéalement, cette victoire de l'Esprit devrait contaminer tous les hommes.

Cette interprétation de la pièce de Shakespeare suppose d'abandonner l'émotion, la psychologie¹⁸. Tchekhov rejette la nature (*priroda*) qui relie l'homme et l'animal, au profit des forces mystérieuses, impétueuses (*stikhiinye*), de l'au-delà. L'acteur, empli de joie, de vitalité, de volonté, porte en lui une charge d'énergie condensée¹⁹. Il ne "joue" pas mais laisse les forces jouer en lui, et dès qu'il a fait suffisamment le vide en lui en se dépouillant de son moi quotidien, il atteint la purification: "Dès que l'acteur est pur, il voit"²⁰. L'émotion fait place à l'inspiration et frôle l'extase.

Pour entraîner les comédiens du Premier Studio qui devient Théâtre d'Art-2 en 1924, l'année de la création de *Hamlet*, Tchekhov et Biély s'appuient sur l'eurythmie, ensemble de mouvements corporels aptes à rendre visibles les propriétés universelles des sons. Ce langage visible mis au point à Dornach par Steiner pour la représentation de ses mystères, a connu une rapide diffusion en Europe. La correspondance établie entre les gestes et les sons, et la distinc-

¹⁴ La fréquentation par V. Smychliaev et M. Tchekhov des Roses-croix et Templiers est attestée par Eisenstein. S. Ejzenštejn, *Memuary*, Moskva, Trud, 1997, t.1, p. 64.

¹⁵ Voir M. Žemčužnikova, *Vospominanija o Moskovskom antroposofskom občestve (1917-1927)*, publ. Dž. Mal'mstada, "Minuvšee", n. 6, Moskva, Feniks, 1992, pp. 7-53.

¹⁶ LN2, pp. 378 et suiv.

¹⁷ Ahriman représente le principe du Mal et des Ténèbres dans la mythologie perse.

¹⁸ LN2, p. 412.

¹⁹ LN2, p. 413.

²⁰ LN2, p. 416.

tion entre les voyelles, exprimant les sentiments, et les consonnes, imitant le monde extérieur, doivent permettre la manifestation sensible du corps éthérique, projection du corps physique faite de mouvements, de tourbillons d'énergie, d'éclairs que les bras et les jambes transmettent.



1. Dessin de Tchekhov pour le personnage de Don Quichotte, 1928. DR

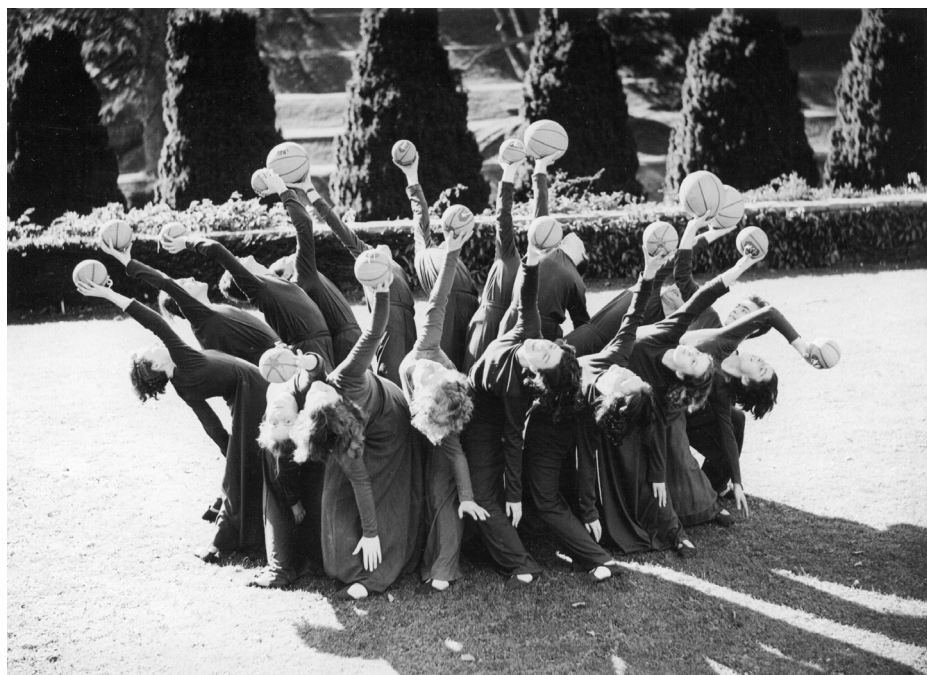
Par une gestuelle précise, une maîtrise des couleurs, un frémissement de voiles et de robes flottantes, les eurhythmistes “reproduisent les mouvements créateurs des dieux”²¹ et recourent à une langue primordiale (*ursprache*, proto-langue) où la nationalité ne joue aucun rôle (à Paris pour *Le Château s'éveille* en 1931, puis à Dartington Hall pour *le Vieux Juif* en 1938, Tchekhov inventera une langue à partir d'onomatopées, de sonorités gutturales)²².

²¹ R. Steiner, *Eurythmie de la parole*, Genève, Editions anthroposophiques romandes, 2007, p. 74.

²² LN1, p. 318. Voir aussi L. Byckling, *Mihail Čehov v zapadnom teatre i kino*, cit., pp. 107 et 291. La mise en scène, à Berlin, de *La Nuit des rois* avec les comédiens de la Habima qui jouaient en hébreu, langue que Tchekhov ignorait, a joué un grand rôle dans sa réflexion sur l'usage des langues au théâtre. Il n'est pas impossible qu'il ait été aussi intéressé par la démarche de Reinhardt avec *Sumurûn*, pièce de pantomime, musique et danse sur un livret de F. Freksa qui donna lieu à un film muet de Lubitch en 1920.

La parole ainsi sculptée rend visible les forces qui la créent. Apprendre l'eurythmie, écrit Steiner, c'est "métamorphoser son organisme" car "le corps tout entier doit devenir une âme"²³.

En élaborant des "gestes sonores" indépendants du sens, les comédiens du Théâtre d'Art-2 renoncent aux mots et travaillent le discours scénique pour sa beauté sonore, plastique et non pour son contenu. Tchekhov met au point des exercices de lancer de ballons: les bras et les jambes deviennent des rayons vecteurs des forces envoyées et reçues d'un partenaire à l'autre. Ce travail rend concret le principe du rayonnement. Il développe la souplesse et le sens du rythme, le comédien devant changer de centre au moment de l'envoi/ réception de l'impulsion, apprendre à écouter la musique par la poitrine, par le ventre, la main droite, etc. et savoir chanter avec les bras. Enfin, il donne au groupe le sens du tout, chacun pouvant ainsi "vibrer à l'unisson d'un autre être"²⁴. Les comédiens mettent dans leurs gestes la force nécessaire, les imprègnent d'une couleur spirituelle particulière et les reproduisent "jusqu'à ce que l'âme se mette à y réagir pleinement. Le sentiment créateur s'enflammait, brûlait, l'impulsion de la volonté s'allumait et nous pouvions alors prononcer les mots et les phrases"²⁵.



2. Exercices avec des ballons à Dartington Hall, 1936. (© Photo Fritz Henle Estate, DHTA)

²³ R. Steiner, *Eurythmie de la parole*, cit., p. 287.

²⁴ R. Steiner, *Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs ou "l'initiation"*, Paris, Centre Triades, 1989, p. 64.

²⁵ LN1, p. 179.

Ce type de jeu repose sur la lenteur et la répétition. Hamlet reprend des mots, des phrases, s'arrête, de telle sorte que "L'esprit semble l'avoir pénétré et parler par sa bouche"²⁶. Le spectateur a l'impression de voir la pensée se former, avancer et se cristalliser dans les silences: "Aimez les pauses! Laissez le son arriver dans l'espace et le vide"²⁷ recommande Tchekhov qui y voit, à la suite de Steiner, la manifestation de la nature rythmique du corps éthéré²⁸. Biély admirera l'art de Tchekhov à vibrer dans les pauses, puis à lâcher le mot après une décharge d'énergie générant un geste-éclair²⁹.

Dans *Hamlet* est mis en œuvre le concept majeur de la démarche tchekhovienne, *l'imitation de l'image*, qui consomme la rupture avec le Système de Stanislavski. Assumant un problème pathologique, des accès d'hallucinations³⁰, Tchekhov intègre ce phénomène dans sa démarche créatrice. Cependant, imiter l'image ne signifie pas "copier, reproduire une forme"³¹. Il s'agit de capter les éléments naturels (*stikhi*), les forces suprasensibles et de les incarner dans son corps physique, les bras et jambes servant de rayons conducteurs aux forces cosmiques qui s'emparent du moi et le grandissent. En passant du moi intérieur au moi supérieur, l'acteur imite l'âme universelle et la renvoie en rayonnant dans ce qui l'entoure, sur scène et dans la salle. Accomplissant un mystère, l'artiste réalise quelque chose qui le dépasse.

Lorsque vous jouez, saisis pas l'inspiration, vous vous trouvez en dehors de votre corps et de vos émotions. Vous vous trouvez au-dessus de vous-mêmes. Votre moi supérieur dirige votre matériau vivant³².

Application, au théâtre, d'une science spirituelle

Fort de ces premiers résultats, Tchekhov relit Steiner. Non seulement *Comment acquérir des connaissances vers les mondes supérieurs*, mais d'autres textes, dont les conférences de Steiner sur l'art dramatique (*Spachgestaltung und dramatische kunst*) qu'il décrit à Viktor Gromov dans de longues lettres envoyées d'Allemagne durant l'été 1926³³. Peu à peu, il approfondit les points de convergences entre sa quête de comédien, metteur en scène et pédagogue et les grands principes du fondateur de l'anthroposophie.

²⁶ MKhAT Vtoroj. *Opyt vosstanovlenija biografii*, Moskva, "Moskovskij hudožestvennyj teatr", 2010, p. 546.

²⁷ LN2, p. 422. L'importance des pauses était déjà soulignée par Vakhtangov. C'est ce que rappelle E. Barba, *Le Canoé de papier, Traité d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries n. 28-29, 1993, p. 92 qui renvoie au livre de B. Zakhava, *Evguénii Vakhtangov et son école*, Moscou, Editions du Progrès, 1973, pp. 318-319.

²⁸ R. Steiner, *Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs*, cit., p. 186: Steiner précise que dans les pauses "le sens intérieur goûte un moment de repos".

²⁹ A. Belyj, *Veter s Kavkaza. Vpečatlenija*. Moskva, Federacija/Artel' pisatelej "Krug", 1928, p. 245.

³⁰ LN1, p. 313. A l'automne 1925, Tchekhov supplie Biély, qui est rentré de Dornach très déçu, de rester son Maître, de le guider "sur la route à l'intérieur de soi" car il a peur de devenir fou: il a des accès d'hallucinations mais il voudrait non pas les faire disparaître, par un traitement médical par exemple, mais les utiliser dans son métier: "Je trouve dommage de tuer cette... disons, incarnation".

³¹ LN2, p. 416. D'où le contresens des traductions de *obraz* en "masque" et le rapprochement erroné avec Diderot. Il n'y a pas de division entre le cerveau qui commande et contrôle, et le corps qui exécute.

³² LN2, p. 246.

³³ Voir le dossier dans "Mnemozina", vyp. 2, Moskva, URSS, 2000, pp. 85-143.

Le dédoublement comme prolongement et non division

Stanislavski est l'un des premiers metteurs en scène-pédagogues occidentaux à avoir refusé la coupure corps/esprit et à avoir tenté, notamment grâce au yoga, la reconstitution de l'entité psycho-physique obtenue grâce à la fusion avec le personnage. Tchekhov va plus loin, en souhaitant développer simultanément le corps, l'esprit et l'âme pour retrouver les parcelles divines enfouies en tout un chacun. Il reprend le découpage steinerien, corps physique, corps éthéré, corps astral pour remettre en question le travail intérieur de l'acteur préconisé par Stanislavski, en particulier à partir de la mémoire affective. Tchekhov, en effet, considère l'acteur comme un médium qui, pour permettre l'ouverture sur l'au-delà, doit se vider de toute substance matérielle³⁴. Pour activer les facultés qui donnent accès aux mondes supérieurs, il faut se déconnecter de son moi égoïste et s'ouvrir à l'écho du monde cosmique. Le moi supérieur, alors, prend les commandes et apparaît devant l'ancien moi: "Le disciple doit chercher à posséder la force de se placer à certains moments en face de lui-même comme en face d'un étranger" (Steiner)³⁵.

La vie intérieure de l'homme, le monde de ses instincts, de ses passions, de ses représentations sont perçus comme des figures extérieures³⁶. Le corps physique se laisse pénétrer par la voix de l'apparition, il *écoute en esprit*³⁷ et perçoit, à travers les mots, la vie intérieure d'une autre âme. Mais il *voit aussi en esprit* des images lumineuses, de nature spirituelle³⁸. Dans le monde suprasensible, face à son être psychique extériorisé, le disciple, grâce à la méditation, atteindra la vision du centre éternel de son être qui a traversé des incarnations successives³⁹.

De 1925 à 1928, à travers Don Quichotte qu'il doit jouer au Théâtre d'Art-2⁴⁰, Tchekhov fait sa première expérience de dialogue avec l'image venue de l'au-delà. Soucieux de noter les étapes de ce processus magique, il consigne, dans un petit texte de "réflexions", sa dispute avec Don Quichotte venu le harceler pour qu'il l'incarne et défende, dans le sillage de Hamlet, des idées de lumière et de purification⁴¹. Tchekhov décrit la naissance du personnage qui se manifeste d'abord par un rythme, un mouvement, puis par un ensemble de sonorités et enfin par une forme corporelle⁴². Poussé par Don Quichotte qui lui donne des ordres comme dans un rapport de maître à élève, Tchekhov finit par établir un journal de bord lors des répétitions de la pièce⁴³. Hanté par sa vision, il allie dessin et texte pour retracer la genèse du rôle. Le processus se confirme: l'image apparaît d'abord à travers

³⁴ Dans son studio anglais de Dartington-Hall, puis aux Etats-Unis, Tchekhov espère que le corps de l'acteur deviendra une membrane transparente que l'on pourrait emplir de musique, de mouvement, de sensations, rythmes, rayonnements. Voir C. Ashpergher, *The Rhythm of Space and the Sound of time. Michael Chekhov in the 21st Century*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 52.

³⁵ R. Steiner, *Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs ou "l'initiation"*, cit., p. 42.

³⁶ *Ivi*, p. 193.

³⁷ *Ivi*, p. 65.

³⁸ *Ivi*, p. 88.

³⁹ *Ivi*, p. 52.

⁴⁰ La pièce fut autorisée en 1925, interdite en 1927, ré-autorisée sous conditions en 1928.

⁴¹ Il reprend les deux camps de *Hamlet*. Don Quichotte est un "Lucifer", littéralement porteur de lumière, et s'oppose au Duc: "Ahriman". Carrasco est le Gardien du Seuil et Sancho un intermédiaire entre le Bien et le Mal. LN1, p. 327.

⁴² LN2, pp. 82-83.

⁴³ LN2, p. 82 et suiv.

un *mouvement*, giratoire, tourbillonnant, puis directionnel. Puis un *hennisement* retentit, et une voix nasillarde prononce bizarrement les consonnes. Ensuite Tchekhov éprouve une *sensation* (il ressent la main de Quichotte, au médium un peu décollé).



3. Dessin de Tchekhov visionnant la main du personnage de Don Quichotte. DR

Enfin, il a la *vision* d'un corps sans chair, constitué de lignes dynamiques: Don Quichotte ne marche pas mais sautille, vole, trébuche, tombe. Il s'élance comme une flèche, la lance brandie, ou s'enroule comme un tourbillon⁴⁴... Générateur d'un flux ininterrompu d'énergie, Quichotte déplace ce qui est d'habitude assemblé, cohérent, logique. La réalité explose sous le feu de son action. Il s'ensuit une autonomie des choses et des êtres par rapport aux lois naturelles, physiques. Dans un univers enchanté, les objets se laissent prendre, tombent d'eux-mêmes. Tchekhov le répète, Don Quichotte ne "fait" pas, mais accomplit (*soverchaet*), il ne parle pas, mais prononce (*izrekaet*), pour bien marquer la différence entre un *acte* théâtral ordinaire et le jeu transcendant qu'il recherche. Don Quichotte est un vecteur vers la conscience cosmique, une force extatique tendue vers les extrêmes.

⁴⁴ LN2, pp. 103 et 106.

“Ne pas considérer Quichotte comme un rôle. C’est le début de quelque chose de nouveau”, écrit Tchekhov dans son journal⁴⁵. Il ne s’agit plus seulement d’appliquer une nouvelle technique, l’eurythmie⁴⁶, ou de relire les classiques pour en dégager des figures archétypales, des universaux renvoyant à “l’expérience de la vérité humaine commune”⁴⁷. Il s’agit d’attribuer une nouvelle fonction à l’art du théâtre. L’œuvre est le point de départ vers la connaissance, non pas par l’analyse de la fable, mais parce qu’elle stimule l’imagination. L’image apparaît pendant le sommeil et le clairvoyant devra “maîtriser ses rêves pour contempler l’invisible”⁴⁸... Tchekhov préconise de “s’exercer aux rêves afin de ne pas rendre grossier (*zagrubit*) le processus de vision des images en les approchant de façon trop consciente, volontaire, professionnelle”⁴⁹. Il va dès lors mettre en place des moyens d’éveiller les pouvoirs dormants de l’acteur, de stimuler son moi supérieur “qui dormait comme une graine” et pourra ainsi naître à la vie consciente⁵⁰. La pratique de la méditation, cet état entre la veille et le rêve, va lui permettre de faire advenir l’image.

L’organicité et le sens du tout. Dans le sillage de Goethe

La métaphore botanique de la graine qui pousse et se développe avant de donner des fruits est fréquente en pédagogie. Les directeurs du Théâtre d’Art y recouraient souvent pour mettre en garde les acteurs contre la hâte d’arriver au résultat sans respecter les étapes naturelles de la croissance. Le “noyau” du rôle était une image répandue dans le camp des artistes “vitalistes”, convaincus de la nécessité d’une progression continue, et lente, du processus créateur. Tchekhov s’inscrit dans cette continuité mais la comparaison de l’art avec le monde organique n’est pas qu’une métaphore.

Dans un cours donné à Dartington Hall en 1936, il renvoie, pour travailler la concentration, à un exercice de Goethe “l’image de la croissance d’une plante”⁵¹. Selon Goethe, l’apparence extérieure des choses est dominée par un principe interne et, en chaque organe, le tout agit. Face au monde, l’artiste ne juge pas, car il n’a pas toutes les clés, et ne se limite pas à l’aspect extérieur des choses, mais exerce son “discernement intuitif”, c’est-à-dire qu’il exprime ce qu’il ressent face aux phénomènes. Ce ressenti met en relation la pensée intérieure de l’observateur avec l’idée qui soutient les phénomènes observés et qui renvoie au principe universel. Le cerveau agit comme un miroir capable de réfléchir la pensée organisatrice du phénomène observé. A la suite de Goethe qui parle de sensible-suprasensible, Steiner, dans sa préface à l’ouvrage du philosophe allemand *La Métamorphose des plantes*, écrit que “La science a pour tâche de montrer en chaque être particulier comment celui-ci, conformément à son essence, se subordonne à l’idéal-général”⁵².

⁴⁵ LN2, p. 105.

⁴⁶ Le travail ne consiste pas à mémoriser des répliques mais à envoyer l’énergie: les ballons remplacent les mots. LN2, pp. 101 et 107.

⁴⁷ J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1971, p. 22.

⁴⁸ R. Steiner, *Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs ou “l’initiation”*, cit., p. 220.

⁴⁹ LN2, p. 107.

⁵⁰ R. Steiner, *Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs ou “l’initiation”*, cit., p. 198.

⁵¹ M. Chekhov, *Lessons for Teachers of his Acting Technique*, transcribed with an Introduction by Deirdre Hurst du Prey, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 2000, p. 37.

⁵² R. Steiner, préface de J.W. Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1999, p. 65.

De même qu'il refuse de s'appuyer sur son moi individuel pour travailler le rôle, de même Tchekhov rejoint Steiner dans la thèse qu'une chose isolée devient incompréhensible⁵³. Il met en avant le principe de la trinité: le début d'un travail est ressenti comme la graine d'une future plante; la fin est le fruit mûr; entre les deux se déroule le processus de transformation de la graine en plante. Cette sensation du tout, Tchekhov la dessine dans un schéma, lors de la préparation de *Don Quichotte*, assorti d'indications de couleurs: vert pour la graine, rouge pour la fleur épanouie, violet pour la fleur fanée⁵⁴. Il s'inspirera peu du *Traité des couleurs* de Goethe, repris et adapté par Steiner. En revanche, sous l'impulsion de sa mécène suisse Georgette Boner qui devient son ange gardien au début des années trente⁵⁵, il s'initie à la méthode pédagogique de Johann Pestalozzi, un disciple suisse de Jean-Jacques Rousseau qui le conforte dans sa conception d'une relation harmonieuse avec la nature⁵⁶. C'est à Riga, l'été 1932, qu'il s'éveille à la clairvoyance.

Allongé dans le jardin durant les claires journées ensoleillées, j'observais les formes harmonieuses des plantes, je suivais mentalement le processus de rotation de la terre et des planètes, je cherchais la composition harmonique dans l'espace et j'arrivai, peu à peu, à ressentir le mouvement, invisible de l'extérieur, de tous ces phénomènes qui s'accomplissaient⁵⁷.

Paradoxalement, alors qu'il perçoit le mouvement dans des formes immobiles (les végétaux et les minéraux), il lui semble assister à un processus créateur. Ce mouvement invisible, avec sa forme et son orientation, constitué d'un jeu de forces, Tchekhov l'appelle "geste" et son contenu (volonté, sentiment): "qualités". Quittant le terrain de la nature pour l'art du théâtre, Tchekhov cherche ces "gestes" dans les œuvres d'art, les classiques en particulier qui éveillent en lui des sentiments, une volonté et appellent (*vyzyvajut*) les images créatrices, autrement dit les personnages.

"Tout ce qui se passe sur la scène [...] et que voit le spectateur peut-être mis en forme comme un geste vivant avec des 'qualités'"⁵⁸. La combinaison de ces gestes crée une composition harmonieuse et permet l'approfondissement du sens.

Thèmes et variations

Loin de la Russie et de son cercle anthroposophe russe, puis allemand, Tchekhov va devoir adapter sa conception du théâtre et du jeu à des élèves comédiens non initiés à cette vision du monde. A partir des quatre éléments: terre, eau, air et feu que Steiner définit pour accéder à l'initiation⁵⁹, il va créer sa propre terminologie autour des notions de modelage (*molding*), flottement (*flowing*), vol (*flying*) et radiation (*radiating*). En s'appuyant sur des

⁵³ LN2, p. 252.

⁵⁴ LN1, p. 322.

⁵⁵ LN1, p. 239.

⁵⁶ G. Boner et Tchekhov écriront ensemble à Paris en 1934 un scénario sur Pestalozzi. Cfr. L. Byckling, *Mihail Čehov v zapadnom teatre i kino*, cit., p.193.

⁵⁷ LN1, p. 237.

⁵⁸ LN1, p. 238.

⁵⁹ R. Steiner, *Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs ou "l'initiation"*, cit., pp. 97-114.

notions clés telles que l'atmosphère, la vision de l'image, le sens du rythme, l'aura, il déplace certains concepts et techniques. Je donnerai quelques exemples.

Si le geste eurhythmique (GE) appartient à un alphabet objectif et définitif, le geste psychologique (GP), défini en émigration, provient de l'observation de la vie et il est propre à l'acteur: "Vous le faites, vous. Il a une valeur purement subjective"⁶⁰. GE et GP éveillent les sentiments et la volonté, élèvent au-dessus du quotidien, donnent de la force expressive, et transmettent, via le corps physique, le rayonnement de l'impulsion spirituelle. Mais le GP est un sous ensemble du GE, appliqué au théâtre, il peut exister indépendamment de lui⁶¹.

Steiner préconise de créer "dans le voisinage du cœur physique une sorte de centre dont partent des courants et des mouvements" infiniment variés⁶². Il énumère les zones des "fleurs de lotus" qui sont les organes sensoriels de l'âme et dont la rotation correspond aux "perceptions suprasensibles"⁶³. Le cœur est le centre de tout le système circulatoire de courants et mouvements⁶⁴ et, à partir d'exercices de concentration et de méditation, l'occultiste voit les images lumineuses⁶⁵, entend l'in audible. Il ressent la vie des choses qui l'entourent et prolonge l'écho de cette vie dans les mouvements irradiants de ses "fleurs de lotus"⁶⁶.

Tchekhov concrétisera l'émission et la réception de rayons à laquelle il s'est entraîné au Premier Studio en pratiquant le yoga et mettra au point des exercices de lancer de ballons, sur des rythmes différents et en déplaçant le centre d'où part l'impulsion. Ce centre qu'il qualifie "d'imaginaire", point de départ ou de réception de l'énergie, permet à l'acteur de varier sa gestuelle en fonction du personnage, considéré comme une figure dynamique, activée en des points précis de son anatomie: le milieu du corps, les épaules, le haut de la poitrine, les genoux, de la tête, etc.

Alors qu'il pratiquait, jusqu'au début des années trente, des exercices de méditation pour faire le vide, Tchekhov, à Dartington Hall, propose des exercices plus accessibles, moins contemplatifs. Il développe la notion de "sens de la forme" permettant, grâce à la concentration, d'écouter la nature, d'y repérer des gestes et des qualités qu'il faut s'exercer à ressentir par un travail global, en aucun cas réduit à des émotions intérieures:

Chaque feuille, pierre, rocher, chaîne de montagnes à l'horizon, nuage, vaisseau, vague, nous racontera les gestes et les qualités qui leur sont intrinsèques⁶⁷.

Ainsi, une sensation de vie (*living feeling*) devient perceptible pour chaque élément. L'acteur épouse intérieurement les formes observées et retraduit leurs gestes et qualités par les bras et les mains, ce qui permet de tendre vers l'archétype.

Il ne s'agit plus d'imiter l'image (vision contemplative) mais de l'imaginer.

⁶⁰ LN2, p. 204.

⁶¹ LN2, pp. 27 et 216.

⁶² R. Steiner, *Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs ou "l'initiation"*, cit., p. 181.

⁶³ *Ivi*, p. 152.

⁶⁴ *Ivi*, p. 185.

⁶⁵ *Ivi*, p. 88.

⁶⁶ *Ivi*, p. 185.

⁶⁷ M. Chekhov, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, trad. Isabelle Famchon, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1995, p. 90.



4. Dessin de Tchekhov pour le personnage d'Ivan dans *La Mort d'Ivan le Terrible* de A.K. Tolstoï, Riga, 1932. DR

Ce corps imaginaire “n’apparaît” plus comme Don Quichotte de façon inopinée et harcelante, mais il survient parce que l’acteur exerce son imagination. Voici ce que préconisait Tchekhov à ses élèves de Dartington Hall, le 30 octobre 1939:

Si vous faites des efforts pour voir le personnage que vous devez jouer, vous devez le voir dans votre œil de l’esprit (*mind’s eye*) en faisant un effort. En faisant de tels efforts chaque jour, vous en viendrez au moment où les images apparaîtront devant vous avec un tel pouvoir et une telle force que vous serez obligés de stopper votre vie intérieure et de suivre votre image, non parce que vous la forcez, mais parce qu’elle vous force à la suivre. Alors, c’est le moment où vous pouvez dire que vous avez développé votre imagination jusqu’au point nécessaire. [...] l’imagination créatrice vous apporte le moment béni où l’image apparaît devant vous de son propre gré. Pour acquérir cette faculté, vous devez développer une très grande activité et énergie en faisant des exercices par lesquels vous essayez de voir un caractère ou une image définis et de pénétrer dans sa vie. [...] Au moment où vos images commencent à voler autour de vous, en vous etc., vous n’aurez pas seulement développé votre imagination: l’ensemble de vos possibilités créatrices seront nées à ce moment-là⁶⁸.

⁶⁸ Cité par J. Daboo, *Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non self*, “Studies in theatre and performance”, vol. 27, n. 3, 2007, p. 267.

Il est clair, d'après ce texte, que les exercices ne sont plus d'ordre spirituel mais psychophysique.

Auparavant, l'acteur laissait le corps éthérique (l'image, le moi supérieur) s'emparer du corps physique, et cette prise de possession permettait le rayonnement transcendant nécessaire pour atteindre l'inspiration. Le clairvoyant initié atteignait le dépassement de soi dans le grand tout. A Moscou, Tchekhov condamnait la psychologie.

En émigration, il la rétablit, sans doute pour ne jamais isoler et privilégier le travail physique de l'acteur: "Dans la mesure où son objectif principal est de laisser toutes les parties du corps se pénétrer de vibrations psychologiques subtiles, notre méthode ne comporte pas d'exercices purement physiques"⁶⁹.

Mais le but reste le même: se couper du moi ordinaire, développer des centres imaginaires expressifs et surtout dynamiques. Le 13 avril 1936, Tchekhov dit à ses élèves: "Nous devons d'abord nous connaître, puis oublier. Nous connaître, puis être. Quand nous en serons là, nous serons un nouveau type d'acteur"⁷⁰.

Il préconise une autoconnaissance non pas pour agir (via le personnage), mais pour être, c'est-à-dire laisser la place au moi supérieur, – ce que Steiner appelait "le modelage artistique de l'essence humaine"⁷¹ –, pour exister dans une autre dimension. Mais cet au-delà est autant le monde supérieur des initiés que le monde de l'art où des acteurs d'un nouveau type pourront oeuvrer pour le bien de tous.

C'est dans ce contexte que se situe l'intérêt récurrent de Tchekhov pour les fables et récits populaires⁷². S'il tente de faire de *Hamlet* un mystère, il travaille tout au long de son parcours sur le conte (*Ivan le sot*, *Beauté divine*, *Le Château s'éveille*, *Le Cheval d'or* du Letton Rainis), les légendes (la quête du Graal à travers l'opéra de Wagner *Parsifal*⁷³, Peer Gynt, Balladyna). Il ajoutera une scène aux *Possédés*, (texte adapté par G. Jdanoff, répété à Dartington Hall et présenté en 1939 au Lyceum Theatre de New York), où Stavroguine narre le conte d'Ivan le méchant qui tue Ivan le bon pour prendre le pouvoir. Au finale, le héros diabolique de Dostoïevski abandonne son idéal égoïste d'Homme-dieu pour atteindre la clairvoyance et trouver la voie vers le Christ. Que ce soit Don Quichotte, Lear, le Juif errant ou Hamlet, ces grandes figures que Tchekhov rêve d'interpréter sont en quête d'une transcendance qui triomphe non par un coup d'éclat (une action héroïque) mais par une révélation. Selon Steiner, devient initié celui qui (re)connaît la vérité cachée dans les personnages archétypaux.

Bilan d'un parcours

Grâce à sa nouvelle technique, l'acteur tchekhovien atteindra la clairvoyance ou, pour utiliser un terme plus spécifique des milieux artistiques, l'inspiration: "L'inspiration vient

⁶⁹ M. Chekhov, *L'Imagination créatrice*, cit., p. 94. Voir aussi p. 110 (il insiste sur l'impact du psychologique sur l'expressivité corporelle).

⁷⁰ Cité par J. Daboo, *Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non self*, cit., p.272.

⁷¹ R. Steiner, *Eurythmie de la parole*, cit., p. 58.

⁷² Sur l'importance du conte, voir LN1, p. 87.

⁷³ L'opéra de Wagner sera monté à l'Opéra national de Riga, le 14 mars 1934 en collaboration avec Viktor Gromov.

quand tout a été oublié, la méthode, la technique, le rôle, l'auteur, le public, tout. Alors le miracle opère. Tout commence à exister indépendamment de vous...⁷⁴

Idéalement, l'acteur sera capable de voir l'invisible, de créer l'invisible et de vivre dans l'invisible⁷⁵. L'écrivain Karel Čapek commenta ainsi le jeu de Tchekhov qu'il vit à Prague, lors de la tournée du Premier Studio en 1922:

Tchekhov démontre que le corps est l'âme [...]. Rien dans son jeu n'est «intérieur», rien n'est caché, tout est à nu, exprimé de façon impulsive et abrupte [...]. Et pourtant je n'ai jamais rencontré de jeu qui transmette aussi finement la vie intérieure de l'âme⁷⁶.

Même épurée comme elle l'a été dans les versions anglaises, de la terminologie steinerienne⁷⁷, et limitée à des objectifs et des exercices concrets, la méthode Tchekhov reste féconde. Yul Brynner, qui avait vu jouer Tchekhov à Paris et qui le suivit en Angleterre puis aux Etats-Unis, remerciait, dans sa préface à *To the Actor*, son "cher Professeur" d'avoir consacré son enseignement du jeu à la *personne de l'acteur* autant qu'à l'exécutant technique. Eugenio Barba pointe dans son traité d'anthropologie théâtrale, *Le Canoë de papier*, un autre aspect de cette méthode: son *caractère transculturel*. Le théâtre pré-expressif que vise Tchekhov n'a pas besoin de texte mais de présence et d'impulsions⁷⁸. Dans le sillage des mystères symbolistes et un peu avant Antonin Artaud, Tchekhov propose un théâtre où l'Esprit est une source d'énergie, d'impulsions, de rayonnement. En 1926 à Moscou, il voyait l'acteur du futur comme un révélateur de vérité, aidant les hommes à construire leur vie⁷⁹. Plus de vingt ans plus tard, il le décrivait, irradiant dans le public et vers ses partenaires une atmosphère transcendant la matérialité quotidienne⁸⁰ et recevant en retour une énergie créatrice, positive⁸¹.

Le théâtre n'était pas nécessaire à Mikhaïl Tchekhov comme il l'était à Stanislavski. L'initiation à la connaissance des mondes supérieurs lui apporta, grâce à Steiner, des certitudes qui l'aiderent à vivre, à traverser les épreuves et à réaliser, par le jeu et la pédagogie théâtrale, la transmission d'une aura. Lorsqu'il dut se replier à Hollywood en 1942, dans un environnement confortable mais totalement étranger à son idéal de vie dans l'art, il

⁷⁴ M. Chekhov, *Lessons for the professional actor*, ed. by Deirdre Hurst Du Prey, New York, Performing Arts Journal Publications, 1985, 14 nov. 1941, p. 55.

⁷⁵ Cours du 8 octobre 1936. Cité par C. Ashpergher, *The Rhythm of Space and the Sound of time.*, cit., p. 54.

⁷⁶ LN2, pp. 480-481.

⁷⁷ Selon le vœu de Tchekhov lui-même: en août 1952, il prie Aleksandra Mazourova, qui écrit un article sur sa méthode, de ne pas mentionner l'anthroposophie car il veut éviter que ses péchés ne pèsent injustement sur le nom de R. Steiner. Cité par L. Byckling, *Mihail Čehov v zapadnom teatre i kino*, cit., p. 440. Sur les différences qui existent entre la version russe de la méthode Tchekhov achevée en 1945 (parue en 1946 sous le titre *O tehnike aktera*) et la version anglaise publiée en 1953 sous le titre *To the Actor*, voir mon étude: *Don Quichotte, le Roi Lear ou les rôles rêvés d'un théâtre impossible*, in *Mikhaïl Tchekhov/Michael Chekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, sous la direction de M.-C. Autant-Mathieu, Montpellier, L'Entretemps, 2009, pp. 182-183.

⁷⁸ Voir E. Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Bouffonneries, n. 28-29, 1993.

⁷⁹ LN2, p. 498.

⁸⁰ M. Chekhov, *Lessons for the professional actor*, cit., pp. 28-29.

⁸¹ M. Powers, Postface à Michael Chekhov, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, cit., pp. 243-246.

abandonna la scène, joua des rôles alimentaires au cinéma et se consacra entièrement à la quête spirituelle⁸².

J'exprime toute ma gratitude à Erica Faccioli, qui a accompagné ce travail dans toutes ses étapes, orale (elle a assuré la traduction simultanée de ma communication) puis écrite.

⁸²LN1, pp. 489 et 515.

Donatella Gavrilovich

MICHAIL ČECHOV SULLE ORME DI NIKOLAJ ARBATOV

Nel 1928 Michail Čechov pubblicò a Mosca il suo primo libro autobiografico e pedagogico *Put' Aktëra (Il cammino dell'attore)*¹: nello stesso anno decise di abbandonare l'URSS e di emigrare in Occidente. Solo nel 1986 il volume fu di nuovo dato alle stampe e incluso nel novero dei suoi scritti che, raccolti dai curatori sovietici, componevano i due tomi di *Literaturnoe nasledie*². Dopo circa vent'anni dalla prima edizione il libro di Čechov è stato tradotto in lingua inglese e diffuso a livello internazionale con il titolo di *The Path of the Actor*³ da Andrei Kirillov, suo allievo e curatore del volume. Nell'introduzione è messa in rilievo la notorietà del maestro e l'interesse suscitato dalla sua sperimentazione, affatto bilanciati dalla veritiera conoscenza della persona e dell'artista che sia in Russia e sia all'estero rimane ancora oggi "misteriosa e indefinita".

For decades, the political stance of the Soviet regime made it impossible to search for and discuss openly the legacy of this "traitor-emigrant". His writings, which were published abroad from 1928 onwards, were known to a small circle of theatre professionals in Russia thanks to the underground reprinting of his work, although these were often carelessly copied and with incorrect translation. For a long time, an immense interest in Chekhov within the theatrical world conjoined with a minimal knowledge of his life and work. The gap was finally filled in 1986, when the first edition of Chekhov's literary heritage was printed in Moscow in two volumes. [...] In the English-speaking world, Chekhov is better presented in his writings on the theatre pedagogy. [...] However, he himself as a person and an artist remains to a great extent mysterious and undefined⁴.

Ricercando le motivazioni oggettive che hanno prodotto "finzioni ed errori" in molte pubblicazioni su Michail Čechov tanto da creare confusione e da offuscare la "verità", Kirillov osserva giustamente che questo non è dipeso soltanto dalle barriere linguistiche e dalla movimentata vita privata e professionale dell'attore sovietico. Nel vagabondare da emigrato Čechov, cittadino cosmopolita, ha inevitabilmente intrecciato il suo cammino d'arte con persone di nazionalità diverse, subendo il fascino e l'influenza del loro pensiero e della loro sperimentazione teatrale.

Until very recently, the height of Chekhov's career as an actor in Russia, along with the details of his development as an artist and his own path both in life and the theatre were not so well known in the West. Different facts and events, witnesses

¹ M. Čechov, *Put' aktëra*, prefazione di P. Novickij, Leningrad, Akademia, 1928.

² M. Čechov, *Literaturnoe nasledie*, Moskva, Iskusstvo, 1986, t.II. I volumi furono ristampati in II edizione nel 1995.

³ M. Chekhov, *The Path of the Actor*, a cura di A. Kirillov – B. Merlin, London-New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

⁴ A. Kirillov, *Introduction*, in M. Chekhov, *The Path of the Actor*, cit., pp.1-2.

and legends are scattered throughout numerous publications where truth has often been muddled with fiction and errors. The reason for this is not always the result of language barriers, but often to do with Chekhov's own life, his personality and his unique approach to his performance work. There are so many features, events, twists and turns in his life; there are so many unexpected collisions between his life and his art. There are so many different people, influences, countries and theatres that are intertwined in his destiny, with the result that representatives of various different theatrical styles continue to battle for right to ally Chekhov with their own particular trends⁵.

La battaglia “per il diritto di collegare Čechov alle proprie particolari tendenze”, che Kirillov giustamente evidenzia, è un nodo problematico di fondamentale importanza nella lettura e nell'interpretazione storico-critica dell'opera dell'artista sovietico. L'argomento è stato sollevato anche dalla scrivente nell'ambito del primo Convegno Internazionale di Studi *Michail Čechov. Vita e tecnica*⁶, svolto a Bologna nel 2011, proponendo una comparazione tra Čechov e un altro famoso emigrato russo, Vasilij Kandinskij. Per decenni l'iniziatore dell'arte non-figurativa è stato annoverato tra i discepoli di Steiner e messi copiose di studi hanno cercato di rintracciare nell'opera teorica e pittorica di Kandinskij tutti i possibili nessi con l'antroposofia; finché ne è stata dimostrata la tendenziosità. Liberata dalla dipendenza all'interpretazione unilaterale steineriana, le ricerche su Kandinskij e sulla sua opera si sono “magicamente” indirizzate verso la Russia⁷. Nell'epoca del cosiddetto “disgelo” e, soprattutto, dopo la caduta del Muro di Berlino è stato possibile per gli studiosi sovietici tornare a investigare quella parte della cultura patria, legata a correnti mistiche simboliste, moderniste e dell'Avanguardia, vietata e occultata per decenni. Si venne così a sapere che Kandinskij, ben prima del suo soggiorno monacense, aveva realizzato tra il 1896 e il 1899 dipinti a olio e litografie partecipando, tra l'altro, tra il 1899 e il 1900 anche a mostre collettive a Odessa, Mosca e San Pietroburgo. Naturalmente sia le opere giovanili, tornate alla luce in Russia intorno al 1989, sia i documenti rinvenuti ponevano a ragione il problema della sua educazione artistica in Russia, solitamente eluso. La reazione immediata di singoli studiosi occidentali, così come quella della prestigiosa *Société Kandinsky*, fu tuttavia di non riconoscere la paternità delle opere scoperte, perché in tal caso avrebbero dovuto ammettere una formazione precedente a quella monacense⁸. E l'appartenenza-dipendenza politico-geografica di Kandinskij all'area culturale franco-tedesca era ormai consolidata come “verità” assoluta e indiscutibile: in quale altro modo il “barbaro” russo avrebbe potuto giungere per primo alla forma astratta, se non grazie a una educazione tutta occidentale? Nei confronti di una tale svolta epocale nell'indagine sulle fonti russe dell'Astrattismo di

⁵ *Ivi*, p. 2.

⁶ Il Convegno Internazionale di Studi *Michail Čechov. Vita e tecnica*, curato da Erica Faccioli e da Marco De Marinis, si è svolto presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna nel maggio 2011.

⁷ L'intervento del Convegno Internazionale di Studi *Michail Čechov. Vita e tecnica*, cui qui si rimanda è stato pubblicato in: D. Gavrilovich, *Affinità elettive: Michail Čechov e Vasilij Kandinskij. Il concetto d'immaginazione e di necessità interiore nella cultura figurativa e teatrale russa dei primi del Novecento*, in D. Gavrilovich – G.E. Imposti, (a cura di), *Sentieri Interrotti/Holzwege. Miscellanea di studi interdisciplinari*, Roma, UniversItalia, 2012, pp. 97-11.

⁸ J. Hahl-Koch, *Kandinsky*, Milano, Fabbri Editori, 1993, pp. 43-44.

Kandinskij si creò da subito una forte ostilità, giungendo in alcuni casi al limite del risibile: c'è stato chi ha cercato di attribuire questi dipinti addirittura al padre di Kandinskij, colto mercante siberiano!⁹ Questa riluttanza nel volgere l'indagine a Oriente accomuna in qualche modo le ricerche sulla formazione del pittore a quelle di Michail Čechov.

Si cercano risposte nei documenti: ma la prova inconfutabile della "verità" attraverso il documento, per quel che riguarda un famoso artista russo in patria o, ancor peggio, se emigrato all'estero, non esiste. Durante il regime sovietico la manipolazione della documentazione e la pratica del lasciar cadere nell'oblio tutto ciò che non deve essere conosciuto relativo a persone indesiderate e ad opere "nocive", la *damnatio memoriae*, i processi di riabilitazione con fine apologetico e quelli di beatificazione hanno prodotto nel corso dei decenni il totale fraintendimento dell'attività artistica di molti esponenti di rilievo della cultura artistica e teatrale russo-sovietica¹⁰. Senza dimenticare che gli stessi russi emigrati hanno contribuito con le loro pubblicazioni all'estero a confondere le acque: nelle memorie, ad esempio, il racconto degli eventi è spesso impreciso e confuso, a volte naturalmente, per la distanza temporale dai fatti svolti e, a volte intenzionalmente, per un senso di rivalsa nei confronti di un collega o di una certa situazione subita in patria. Non bisogna dimenticare poi la difficoltà dell'inserimento nella comunità artistica internazionale, che ha indotto moltissimi artisti russi emigrati a individuare corrispondenze e tutti gli agganci possibili con la cultura e con il pensiero occidentale al fine di farsi accettare. Valutando correttamente l'impatto delle loro dichiarazioni ad Ovest degli Urali nei testi teorici e nelle memorie costoro sono ricorsi solitamente all'antica tradizione letteraria delle "donne-schermo", cioè essi si sono serviti di personalità note nel mondo della cultura e dell'arte occidentale per attribuire loro il merito di averli guidati, ispirati o addirittura formati. Un esempio calzante è quello di Claude Monet indicato da Kandinskij come illuminante per la decostruzione dell'oggetto e per l'avvio della riflessione sulla forma non figurativa. Eppure l'Impressionismo francese era aspramente criticato dalla cerchia dei pittori slavofili moscoviti, a cui Kandinskij apparteneva, per la mancanza di contenuto sociale e spirituale, mentre se ne apprezzava l'innovazione tecnica. Ma alla platea internazionale, alla quale l'artista si rivolgeva nei suoi testi teorici o nelle sue autobiografie, avrebbe fatto lo stesso effetto il nome di Archip Kuindži che in Russia, a Odessa e poi a Pietroburgo, aveva aperto la strada all'Astrattismo e alle cui ricerche sulla forma Kandinskij si ispirò nel corso dei primi anni del Novecento?¹¹ Meglio parlare di Claude Monet.

Tornando a Michail Čechov, nell'introduzione a *The Path of Actor Kirillov* ribadisce più volte e con chiarezza come sia erroneo formulare un'interpretazione unilaterale dell'opera del maestro: "In all this, however, it is important to understand that Chekhov did not 'invent' his 'ideal' theatre from nothing: he followed his own artistic experiences, his various

⁹ G. Kleine, *Vasilij Sil'vestrovič Kandinskij – ein Maler?*, "Kunstchronik", ILIII, (1990), 3, pp. 93-95.

¹⁰ Su tale argomento, troppo vasto e complesso, per essere sintetizzato in questo articolo la scrivente ha sviluppato l'intervento, intitolato *Lux In Arcana. La "verità del falso" negli studi sul teatro russo*, nell'ambito del Convegno di Studi *La 'cultura' del Teatro moderno e contemporaneo*, organizzato il 3 e 4 ottobre 2013 presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Roma dal CLICI-Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".

¹¹ D. Gavrilovich, *I maestri russi del giovane Vasilij Kandinskij: un percorso di ricerca*, in I. Schiaffini – C. Zambianchi, (a cura di), *Contemporanea. Scritti di Storia dell'Arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano Editore, 2013, pp. 99-104.

observations and his teaching of *real acting*¹². Dopo aver riportato in modo sintetico l'*excursus* della vita artistica e professionale del maestro, sottolineando gli apporti di Konstantin Stanislavskij, Leopold Suleržickij ed Evgenij Vachtangov alla sua formazione, conclude con un breve accenno a Rudolph Steiner e alla teoria antroposofica e all'importanza che ebbe per lo "sviluppo" della sua tecnica attorale; anche se è da considerarsi solo come "una tra le tante fonti che influenzarono i fiorenti principi del suo *sistema* di teatro professionale". Egli evidenzia, inoltre, che Čechov "non divenne un euritmista" e che "mai provò a introdurre i suoi studenti all'Antroposofia".

Of course, it is not necessary to be an anthroposophist to follow Chekhov's principles of acting; Chekhov himself, or instance, did not become a eurhythmist (eurhythmism is a performance 'discipline' within Anthroposophy) and he never tried to turn his students onto the path of Anthroposophy especially. Although Anthroposophy was very important to Chekhov, it was only one among a number of sources that influenced the burgeoning principles of his professional theatre system¹³.

Quindi, secondo Kirillov, l'influenza dell'Antroposofia su Čechov è da considerarsi pari e non superiore ad altre fonti che hanno ispirato il suo teatro "ideale".

Egli invita il lettore a leggere con attenzione *Il cammino dell'attore*, che presenta come un testo "unico e prezioso" per comprendere lo sviluppo dell'arte attorale di Michail Čechov. Solitamente, spiega, chi si accinge a comporre le proprie "memorie", sta completando la parabola della propria vita artistica; mentre Čechov le scrisse all'età di trentasei anni, cioè al culmine della carriera d'attore e di direttore artistico di una delle migliori compagnie teatrali di Mosca. In questa sua prima autobiografia Čechov narra del passato e del presente, della sua vita intensa e travagliata attraverso immagini vivide che scorrono disordinatamente in un flusso di coscienza, senza troppa attenzione alla sequenzialità temporale, mettendo a nudo con spietata autoironia le contraddizioni, le bassezze e le ingenuità del proprio animo.

Finding himself at a crossroad in his life and art, Mikhail Chekhov felt the need to understand to analyse and to know. He was very clearly that the past was the basis and cause of his present and indeed his future. The distance between the author and the events of which he writes not so great to distort the real sense of them and to reduce the degree of 'life' interest, and yet great enough to enable him to consider circumstances, people and himself objectively. He tries to encompass a picture of his own life 'which incorporates not only the past and present, but also an ideal future'¹⁴.

Il cammino dell'attore è, dunque, un testo attendibile e prezioso, perché scritto nella maturità dell'artista con piena consapevolezza dei risultati raggiunti e in prospettiva di un futuro di sperimentazione ancora tutto da portare a compimento. Leggendolo, scopriamo però che Čechov non una volta nomina Rudolf Steiner.

¹² A. Kirillov, *Introduction*, in M. Chekhov, *The Path of the Actor*, cit., p. 5.

¹³ *Ivi*, p. 9.

¹⁴ *Ivi*, pp. 8-9.

Questo testimonia, forse, che fino al 1928 l'attore non aveva mai sentito parlare dell'antroposofia tedesca? Eppure lo stesso Kirillov sostiene in una nota a margine della seconda autobiografia di Čechov, *Life and Encounters (Vita e Incontri)*¹⁵, che l'incontro con i testi steineriani avvenne dopo il 1918¹⁶; mentre altri indicano gli anni tra il 1921 e il 1922 quando, cioè, si suppone che Čechov abbia conosciuto il letterato simbolista Andrej Belyj e a tale datazione genericamente ascrivono la prima lettera dell'attore al poeta, nella quale il primo richiede delucidazioni in merito alla filosofia steineriana¹⁷. La stessa Marija Knebel', dal 1918 allieva di Čechov nel suo laboratorio moscovita, ricorda che sotto l'influenza del poeta Belyj il maestro fu a un certo punto talmente assillato dal desiderio di conoscere Steiner, da intraprendere un viaggio per incontrarlo nell'estate del 1924¹⁸. Il fatto incontestabile è che nel libro-documento *Put' aktëra* egli non parla di Steiner; mentre in *To the actor. On the Technique of Acting* del 1953, ad esempio, il riferimento è frequente.

Se ci atteniamo a quello che egli ha scritto e pubblicato ritenendolo "verità assoluta", allora dobbiamo dedurre che Čechov ha conosciuto l'antroposofia di Steiner dopo essere emigrato. Questo significa che egli può aver trovato dei punti di contatto tra la sua concezione del "teatro ideale", già formata e sviluppata in Russia, e quella di Steiner, ma che non può esserne stato influenzato al punto di essere definito un suo "seguace".

Naturalmente, si può obiettare che nel 1928 in URSS nessuno avrebbe dichiarato di essere attratto dall'antroposofia e che Čechov non ne parla per timore delle possibili conseguenze. Se ciò è vero, di quante altre persone egli non parla? Di quanti attori o personalità russe del mondo della cultura e dello spettacolo, accusate magari di "formalismo", egli tace? E che ruolo e che peso essi hanno avuto nella sua attività teorica, pedagogica e performativa?

In questo caso ricercare il Vero non significa procedere mediante una logica "binaria" fondata sulla scelta perentoria di uno dei due termini (o è Vero o è Falso); ma nella paziente acquisizione di dati, di eventi, di annotazioni, di nomi che pian piano ricompongono la *texture* del quadro, che così si rende a noi percepibile. In russo, esistono due termini per la parola "verità": *pravda* e *istina*. Il primo termine è assimilabile al latino *veritas* cioè una "verità" incontrovertibile; il secondo al greco ἀληθεια, letteralmente "non oblio" ma traducibile anche nel senso di "non nascosto", di "disvelato".

Ed è questo il principio posto alla base del procedimento metodologico, che si è utilizzato per cercare di sollevare il velo (una sorta di "velo di māyā", disceso dalla filosofia del suo amato Arthur Schopenhauer) su una "zona d'ombra persistente" nella vita di Michail Čechov, relativa al periodo del suo ingresso nella scuola teatrale di Aleksej Suvorin e all'influenza esercitata su di lui dal primo maestro e regista, Nikolaj Arbatov. Di solito, tale periodo non è tenuto in considerazione per la formazionale attorale di Čechov investigata, al contrario, con interesse dal momento del suo debutto al Teatro d'Arte di Mosca sotto l'egida di Stanislavskij.

Nell'autobiografia del 1928, vergata da Čechov in uno stile accattivante e colloquiale, egli dedica molte pagine al racconto di episodi accaduti durante l'infanzia e l'adolescenza. Ammi-

¹⁵ *Life and Encounters* è la seconda autobiografia di Čechov, scritta e pubblicata negli Stati Uniti nel 1940. Costituisce la seconda parte del libro: M. Chekhov, *The Path of the Actor*, cit., pp. 131-198.

¹⁶ *Ivi*, p. 218.

¹⁷ M. Čechov, *Literaturnoe nasledie*, cit., 1995, Pismo 39, vol. I, p. 188.

¹⁸ M. Knebel', *O Michailë Čechove i ego tvorčeskom nasledii*, in M. Čechov, *Literaturnoe nasledie*, cit., 1995, vol. I, p. 28.

rava il padre e cercava di imitarlo; deve comunque averlo osservato con molta attenzione, se a distanza di tanto tempo ne narrava con precisione i modi di fare, i gesti e le pose. Assegnò al padre, che amava disegnare caricature, il merito di aver risvegliato in lui il senso dello *humor* concludendo che: “La più grande felicità consiste nel fatto che lo *humor* può essere insegnato. Nelle scuole teatrali dovrebbe esserci una classe, in cui insegnarlo”¹⁹. Scrive con il sorriso sulle labbra, ironizzando sui suoi tentativi di diventare uno scrittore e raccontando di come per lui l’azione fisica per rappresentare le frasi fosse più importante della loro composizione. L’accento posto sulle caricature realizzate dal padre non è di poco conto, tanto è vero che egli stesso ne valuta l’importanza per tutta la sua successiva concezione teatrale.

La caricatura nasce dalla stilizzazione di un’immagine, di cui sono colti con rapidità ed efficacia i tratti caratteristici fondamentali esteriori dell’anima di un individuo. Con pochi tratti essenziali si dona alla forma prodotta il tutto; si rende cioè l’individuo nella sua totalità afferrando di esso i lati grotteschi, ma anche quelli più reconditi, tanto da far affiorare alla superficie attraverso il particolare l’unità emotiva, espressiva della natura dell’individuo. Questa unità formale che Michail Čechov definisce *čuvstvo edinogo celogo* (sentimento dell’unità dell’intero)²⁰ non nasce dalla somma delle minuzie, delle caratteristiche ma da qualcosa di più alto e generale che si coglie attraverso l’intuizione, il silenzio, la fantasia e la riflessione nell’atto creativo. Egli non intende lavorare sul personaggio, né interpretarne il ruolo ma, come nell’immagine offerta dal disegno caricaturale, esprimere attraverso tratti essenziali, stilizzati l’immagine nella sua interezza.

“Questo *sentimento della globalità* mi ha portato come una possente onda attraverso tutte le difficoltà e i pericoli del mio cammino d’attore. Mi ha accompagnato attraverso la scuola di recitazione e oltre”²¹. Questo per Čechov deve essere il fine ultimo che l’attore deve perseguire e che egli stesso ha cercato di raggiungere.

Quando l’orizzonte si allarga oltre il cerchio degli affetti familiari, che l’avevano visto muovere i primi passi da attore dilettante, Michail Čechov ricorda coloro che egli, come afferma, non ha studiato ma ha “contemplato” perché nella loro prassi attoriale tale fine era esplicitato e raggiunto. Costoro furono i suoi “meravigliosi insegnanti” e li elenca: Marija Savina e Vasilij Dalmatov, i grandi attori del Teatro Aleksandrinskij, Boris Glagolin e Vladimir Sladokopevcev, attori che vide recitare nel 1909 nel teatro di Suvorin e Nikolaj Arbatov e “altri”. Di loro Čechov sostiene: “Non ho imparato nulla da loro, ma *li* ho studiati. E questo è accaduto perché il sentimento sopra descritto mi dava *edinj obraz* (l’immagine globale) *di essi* grazie al loro ineguagliabile talento”²².

Il termine *obraz*, più volte utilizzato nella sua autobiografia e evidenziato per l’importanza data a questa parola da Čechov stesso, è da intendersi come parola-chiave nel lavoro dell’attore sulla scena russa²³.

¹⁹ M. Čechov, *Put’ aktëra*, cit., p. 40.

²⁰ *Ivi*, p. 44.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*. Il corsivo è di Michail Čechov.

²³ Ad esso, Erica Faccioli ha dedicato recentemente un saggio che sprona ad avviare un’indagine sul termine e sul significato che tuttora riveste sulla scena russa non solo da un punto di vista filologico ma “teatrológico”. Cfr. E. Faccioli, *L’Obraz e le sue declinazioni nel teatro russo-sovietico. Prime riflessioni*, in D. Gavrilovich – G.E. Imposti, (a cura di), *Sentieri Interrotti/Holzwege. Miscellanea di studi interdisciplinari*, cit., 2012, pp. 87-96.

In realtà, nell'autobiografia Čechov usa anche un'altra parola, che potrebbe essere confusa come sinonimo della prima mentre non lo è; e a cui egli dà enfasi sottolineandola in contesti ben precisi: la "forma". Nel suo scritto l'attore russo la utilizza parlando di Nikolaj Arbatov (1869-1927), che fu docente della scuola teatrale di Suvorin presso cui il sedicenne Michail s'iscrisse nel 1907.

Su Nikolaj Arbatov, pseudonimo di Archipov, è stato scritto molto poco. Le brevi notizie della vita annotano che all'età di quindici anni aveva intrapreso l'attività teatrale in veste amatoriale nel circolo Alekeev. Allievo della scuola teatrale di Aleksandr Fedotov, uno dei fondatori insieme a Konstantin Stanislavskij e a Fëder Komissarževskij dell'*Obščestvo iskusstva i literatury* (Associazione d'arte e letteratura) di Mosca, vi debuttò come attore. Dal 1903 Nikolaj Arbatov decise di dedicarsi totalmente al teatro e nella stagione 1905/06 fu scritturato come regista al *Dramatičeskij teatr* (Teatro Drammatico), fondato l'anno prima a San Pietroburgo da Vera Komissarževskaja, in cui curò l'allestimento delle opere di Čechov, Ostrovskij, Turgenev, Gor'kij, Čirikov, Ibsen e Schiller. La prosaicità delle sue messinscena naturalistiche, prive di novità formali, lo portò dopo poco tempo a scontrarsi con l'impresaria-attrice. Dal 1908 al 1915 divenne il principale regista del Teatro dell'Associazione letteraria-artistica (Teatro Suvorin) di Pietroburgo, nonché docente della scuola teatrale ad esso annessa.

Informazioni più dettagliate sulla sua concezione teatrale e registica si ricavano da due fonti primarie: la corrispondenza con l'attrice Vera Komissarževskaja e le note di regia dello spettacolo *I figli del sole* di Maksim Gor'kij, messo in scena con successo nell'ottobre del 1905 al Teatro Drammatico²⁴. Da questi documenti risulta che dopo l'apprendistato presso l'Associazione d'arte e letteratura di Mosca, egli collaborò nella stagione 1903/04 con la *Častnaja Russkaja Opera Mamontova* (Opera Privata Russa di Mamontov)²⁵ e nel 1904/05 con l'impresa di A. Sibirjakov e poi si trasferì a Odessa. Nell'Opera Privata Arbatov lavorò come regista di allestimenti lirici, creati dai membri del circolo di Savva Mamontov²⁶, primo regista russo in senso moderno e ideatore dello spettacolo della sintesi delle arti, portato poi a fama internazionale dai Ballets Russes di Djagilev.

Nel Teatro Drammatico Vera Komissarževskaja, che aveva compreso come la stagione grande attorale fosse ormai volta al termine, volle accanto a sé registi che coadiuvassero i suoi tentativi di ricerca del nuovo. Arbatov era ancora molto legato al naturalismo, ma seppe affiancarla nell'allestimento de *I figli del sole* di Gor'kij che, diretto da entrambi, fu modulato sui principi mamontoviani rielaborati dalle teorie di Appia sull'uso emozionale ed espressivo della luce²⁷.

²⁴ Il manoscritto *Obščaja montirovka pecyi Deti solnca v 4-ch dejstvijach M. Gor'kogo* (L'intero allestimento della pièce I figli del sole in 4 atti di M. Gorkij) è stato pubblicato con la corrispondenza tra Arbatov e Komissarževskaja in V.F. Komissarževskaja, *Pisma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller – Ju. Rybakova, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1964, pp. 316-320.

²⁵ V. Rossichina, *Opernyj teatr S. I. Mamontova*, Moskva, Myzika, 1985; O. Haldey, *Mamontov's Private Opera. The search for Modernism in Russian Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

²⁶ M. Kopšcer, *Savva Mamontov*, Moskva, Iskusstvo, 1975; E. Arezon, *Savva Mamontov*, Moskva, Russkaja Kniga, 1995; V. Bachrevskij, *Savva Mamontov*, Moskva, Molodaja Gvardija, 2000.

²⁷ D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso". La vita e l'opera della "Giovanna d'arco" della scena russa dal 1899 al 1906*, Roma, UniversItalia, 2011, pp. 208-217.

Per quanto riguarda la recitazione, la Komissarževskaja aveva raggiunto una forma espressiva altissima. Non considerando mai il suo lavoro come un mestiere ma come un *servizio sacro* nei confronti del popolo, era giunta a trasfigurare la propria persona nella rappresentazione dell' "idea universale" che è sottesa a ogni personaggio drammatico. Ciò che ella portava sulla scena era pura energia, pensiero e sentimento fatto immagine, che nulla aveva più in comune con la sua persona e la sua storia personale. Solo così i suoi occhi, il suo volto privo di trucco, la sua voce e il gesto, a volte impercettibile e semplice, erano riusciti ad affascinare e a coinvolgere il pubblico. Uccello della procellaria, Vera Komissarževskaja chiamava a raccolta il popolo russo portandolo attraverso la sua recitazione ad altezze vertiginose; mostrando la miseria del vivere quotidiano e la purezza dell'idea a cui con fede cieca s'aggrappava, guidandolo verso la presa di coscienza di sé. L'idea universale non era né il personaggio, né era il ruolo era forma assoluta, in cui si fondevano i principi del Bello (forma) e del Vero (necessità interiore): trasfigurando se stessa attraverso un percorso spirituale Vera raggiungeva sulla scena una forma "ideale", altra da sé, divenendo così un'opera d'arte vivente, cinetica e interattiva che calamitava attraverso lo sguardo lo spettatore partecipe.

"Non si può raccontare [...] in che cosa consista la forza segreta del suo fascino; ella è incontenibile [...], dalla prima parola cattura lo spettatore e così fino alla fine neanche per un istante affievolisce il suo fascino magico, nel quale la tensione nervosa e spirituale costituiscono il principale sostegno"²⁸. E Osip Mandel'stam:

In che consisteva il segreto del fascino della Komissarževskaja? Perché era un condottiero, una specie di Giovanna d'Arco? Perché in confronto a lei la Savina sembrava una signora boccheggianti, sfinita dal caldo al ritorno dalle compere? [...] A differenza degli attori russi di allora e forse anche di quelli attuali, era interiormente musicale, alzava e abbassava la voce come esige il respiro della struttura verbale; la sua interpretazione era per tre quarti verbale, accompagnata dai più necessari e sobri movimenti che si potevano contare sulle dita, per esempio quel torcere le mani sopra la testa²⁹.

Di lei scrisse l'attore Nikolaj Chodatov, amico e "allievo" prediletto dell'attrice:

S'immaginava che la fantasia umana, avviluppata dal sentimento, fosse capace di penetrare in un mondo profondo, di trovare la chiave dell'enigma della vita, e l'attore per lei era il sacerdote, lo stregone, la persona che era in grado di immergersi nei recessi spirituali. Il suo idealismo era ingenuo, ma la trasformò in una grandissima attrice russa. Questa caratteristica ideale guidò la sua impulsiva emozionalità e la rese straordinariamente sensibile al mondo interiore altrui. La sua capacità di immedesimarsi nella vita dell'altro, nel mondo dell'altro le diede con indicazioni e con consigli pratici il significato profondo per ciò che concerne la recitazione sulla scena. Non si basava su assiomi obbligatori per tutti, sul fatto che due volte due fa quattro, ma si avvicinava ai metodi scenici con l'intuizione, guidata dalla fede che l'arte illumina 'le radici stesse della vita'³⁰.

²⁸ Poor Jorik (K. Božovskij), "Čajka" A. Čechova, "Varšavskij dvenik", n. 168, 22 giugno, 1901, p. 3.

²⁹ Cfr. O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo - Feodosia - Il francobollo egiziano*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 77-78.

³⁰ N. Chodatov, *Dalekaja, no blizkaja*, in V. F. Komissarževskaja, *Pisma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., pp. 226-227.

E nel 1900 in una lettera a Chodatov l'attrice scriveva: "La mia anima vive una festa, ma è come gioia d'ordine superiore, e bisogna metterla in pratica per fare qualcosa di grande. Bisogna sempre guardare verso l'alto, e solo allora si potranno evitare tutti gli ostacoli"³¹. E nel 1902 alla ricerca di "nuove forme" annunciava al suo allievo: "Sto sulla soglia di grandi avvenimenti per la mia anima [...] L'arte deve rispecchiare l'eterno, e l'eterno significa una cosa sola: l'anima. Questo significa che solo una cosa è importante: la vita dell'anima in tutte le sue manifestazioni"³².

Profondamente religiosa, legata alla concezione slavofila, colta con conoscenze che spaziavano dalla letteratura straniera alle scienze esatte, Vera Komissarževskaja fu il riferimento principale di artisti, poeti, musicisti ma soprattutto del popolo e dei giovani attori. Tra costoro vi era anche Evgenij Vachtangov, poi maestro di Michail Čechov, che di lei scrisse in una pagina di diario nel 1918:

Mi sono ricordato di V. F. Komissarževskaja. L'ultima volta che è venuta a Mosca ho lavorato per due settimane come comparsa. A noi comparse (per la maggior parte studenti) non era permesso andare in platea quando non eravamo impegnati a recitare scene di massa. Andai allora da Vera Fëdorovna a nome dei giovani. [...] Noi studenti non lavoriamo con Voi per i due rubli che ci danno, ma per vedere da vicino Voi e tutti i Vostri spettacoli, ma non ci lasciano andare in platea³³.

Vera Komissarževskaja era stata la prima interprete di Nina ne *Il gabbiano* di Anton Čechov a San Pietroburgo che, a dispetto di quanto ancora si crede, fu portato al successo nella seconda rappresentazione³⁴ da lei e da tutta la compagnia del Teatro Aleksandrinskij, avvenuta tre giorni dopo il famoso fiasco della prima del 17 ottobre 1896. Nei giorni delle prove in teatro fu presente l'autore che ebbe modo solo in tale occasione di ammirare la recitazione dell'attrice, definita "meravigliosa". Il 14 ottobre Anton Čechov portò con sé alle prove anche il letterato Ignatij Potapenko, che più tardi di lei scrisse: "Quando uscì la Komissarževskaja, la scena fu come se si illuminasse di splendore. La recitazione era veramente ispirata. Nell'ultima sua scena, quando Nina di notte va da Treplev, l'artista si elevò ad una tale altezza, quale ella, pare, non abbia più raggiunto"³⁵.

Per merito del successo ottenuto la Komissarževskaja strinse una profonda amicizia con Anton Čechov e anche con Suvorin che le offrì di entrare nel suo teatro, dopo la "fuga" del 1902 dall'Aleksandrinskij. Dal 17 settembre al 10 novembre 1903 la Komissarževskaja

³¹ *Ivi*, Lettera n. 85, p. 81.

³² *Ivi*, Lettera n. 141, pp. 115-116.

³³ E. Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione. Taccuini, lettere, diari*, a cura di F. Malcovati, Firenze, La casa Usher, 1984, pp. 22-23. L'ultima volta che la Komissarževskaja recitò a Mosca fu in *tournee* con la sua troupe dall'8 al 20 settembre 1909, riportando un grande successo nei panni di Mirandolina nella *Locandiera* di Goldoni.

³⁴ La storia di questo successo negato per cento anni è ricostruita in E. Dubnova, *Teatral'noe roždenie Čajki: Peterburg-Čar'kov*, in "Čechoviana: Melichovskie trudy i dni", Moskva, Nauka, 1995, pp. 81-108; E. Dubnova, *Prodolženie Čajki: V. F. Komissarževskaja i sud'ba p'esy posle Aleksandrinskogo teatra*, in "Čechoviana: Čechov i serebrianyi vek", Moskva, Nauka, 1996, pp. 247-257; D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso"*, cit., pp. 50-87.

³⁵ I. Potapenko, *Neskol'ko let s A.P. Čechovym. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva, 1952, p. 253.

accettò di recitare nel teatro dell'Associazione letteraria-artistica a San Pietroburgo, esattamente un anno prima di fondare il suo Teatro Drammatico.

Michail Čechov, nipote del grande drammaturgo, allora aveva solo dodici anni; ma non poteva non conoscerla sia per la fama dell'attrice, soprannominata la "Giovanna d'Arco" della scena russa, sia per gli stretti contatti con la cerchia familiare. C'è inoltre da ricordare che l'attività del Teatro Drammatico, dal 1904 al 1909, fu costellata da eventi e da rappresentazioni che fecero scalpore in Russia. Basti solo pensare alla stagione 1906/07 e alle polemiche suscitate dalla stampa sulle messinscene simboliste con regia di Vsevolod Mejerchol'd. E proprio nel 1907, all'età di sedici anni, Michail Čechov entrò nella scuola del teatro di Suvorin a San Pietroburgo: come poteva ignorarne l'esistenza?

Nell'autobiografia del 1928 Michail non parla di Steiner ma, ancora più sorprendente, non cita la Komissarževskaja e la sua recitazione, che tanti punti ebbe in comune con la sua visione del teatro ideale e non solo. Nelle sue lettere si trovano tanti spunti di riflessione sul "debito" che anche il nipote di Anton Pavlovič contrasse nei confronti di questa "grande" attrice. Nello stralcio del brano che segue, tratto dalla lettera del luglio 1900 indirizzata al regista Evtichij Karpov, si ritrova molto di quella concezione "steineriana" attribuita a Michail Čechov:

Non tutto è provvisorio ed esteriore, ecco ora, in questo momento l'eternità Vi parla attraverso me. Sì, sì, l'eternità, perché raramente la mia anima è così concentrata, come ora, ed è così perspicace da vedere tutto, essa può solamente in *quegli* istanti, ed io sento, che devo ancora vivere e *fare qualcosa di grande*, e questa consapevolezza non è suscitata da qualcosa di superficiale, di umano, no, questa è la voce dell'Altissimo, e pecca colui che non risponde al mio appello in quel momento. Forse adesso Voi sentite, come *tutta la mia anima* parli con queste parole, non parla, essa è permeata da esse fino in fondo e più profondamente ancora. Dimenticate tutto, tutti i pensieri, le intenzioni dell'anima, della mente e dedicatevi all'arte, servitela, come potete, per quello che potete, ma tutto, tutto! Servite lei, pura, luminosa, forte ed eterna, quanto potete, e Voi potrete ricordare qualcosa della vostra vita, ma servitela in modo autentico, e io farò lo stesso [...] ³⁶.

Ricordiamo brevemente l'introduzione nella recitazione della veridicità piena di calore umano, dei silenzi e delle pause, della "scena muta" che "[...] rapisce lo spettatore, l'azione si esprime con l'intensità della corrente elettrica³⁷", della musica e del canto lì dove non c'era, la modulazione della voce ritmata sulla respirazione; il suo irradiare luce ed energia attraverso lo sguardo e l'uso delle braccia e delle mani, il significato simbolico di "Luce" che lei porta e dona e con il cui pseudonimo si firma, la convinzione che il suo lavoro sia una missione e per questo sacro. Quanti i punti di contatto con la visione di Michail Čechov! E tutto ciò era già sentito e vivo in Russia prima che Steiner vi portasse la sua antroposofia.

Ma torniamo a Arbatov e a quanto scrive Čechov su di lui.

Con le sue messinscene Arbatov mi insegnò a dare valore alla raffinatezza e alla buona organizzazione del lavoro scenico. Sotto la sua influenza io iniziai per la prima

³⁶ V.F. Komissarževskaja, *Pisma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., Pismo 86, pp. 82-83.

³⁷ *Teatr i iskusstvo*, "Vilenskij vestnik", n. 154, 10 settembre, 1894, p. 3.

volta a percepire quale significato avesse sulla scena la forma chiara. In verità, tutte le messinscene furono progettate esclusivamente in modo naturalistico e quotidiano, cioè in un modo, a dire il vero non conforme a nessuno stile (e senza stile non c'è arte). Tuttavia queste questioni non mi preoccupavano e nelle messinscene di Arbatov io percepì la forma come tale. Arbatov amava e capiva le *forme*. [...] Tutto il mobilio del suo studio era una combinazione di forme armoniose [...] era tutto armonicamente accordato nella forma e nel colore. Che vergogna, che la maggior parte degli attori russi tuttora diano così poco valore e amore per la forma. In verità, per loro non è facile cercarla³⁸.

Parlando della chiara forma di Arbatov, egli intende il termine in senso artistico-figurativo. La riferisce agli oggetti (la forma del mobile) cioè a un singolo elemento, ma anche all'insieme organizzato. In arte l'insieme di forme e colori armonicamente accordati tra loro crea una composizione. In tal senso Arbatov comprende e ama la forma, cioè si basa nella creazione della messinscena su un principio compositivo estetico. La raffinatezza dell'insieme armonico gli discende dagli allestimenti dello spettacolo della sintesi delle arti mamontoviano.

Ma la forma è intesa da Čechov anche in un altro senso: egli ne parla riferendosi alla recitazione degli attori. Polemizza con il sistema di Stanislavskij che illude i giovani facendo credere loro di poter raggiungere dei risultati soltanto mediante un insegnamento basato sulla pratica. Čechov afferma che essi ignorano i problemi di forma e di stile e che rifiutano ogni studio teorico, pensando in questo modo di avere la "libertà" di esprimersi. In realtà, essi non si avvedono di utilizzare vecchie forme e credono che gli effetti raggiunti siano frutto del loro temperamento, mentre in realtà non sono altro che dilettanti³⁹. L'analisi sulla forma attoriale dei discepoli di Stanislavskij collima con quella di Vera che considerava gli attori del Teatro d'Arte di Mosca "un bel mazzo di fiori recisi senza il profumo della vita". E questo "profumo" per l'attrice nasceva dalla necessità interiore che, come scrisse, fa vibrare i tasti dell'anima facendola risuonare: "[...] se vi coglie l'ispirazione, allora debbono cominciare a suonare i tasti, che sono stati finora in silenzio dentro di voi, ed ecco all'improvviso appare il desiderio di cantare, di dire qualcosa di nuovo attraverso questi tasti"⁴⁰.

La creazione della forma partiva per Vera Komissarževskaja da una sua necessità interiore, da un bisogno spirituale che tra delusioni, dubbi e tormenti doveva alla fine trovare espressione artistica. Sulla scena non nasceva un'altra persona e non entrava nemmeno nella pelle di alcun personaggio, perché Vera restava sempre presente a se stessa. Questa concezione della creazione della forma recitativa, sviluppato dall'attrice, e i "tasti dell'animo" riecheggiano quanto scritto da Vasilij Kandinskij nel 1904, ma reso noto in pubbliche letture a San Pietroburgo solo nel 1910 e infine pubblicato a Monaco nel famoso saggio *Ueber das Geistige in der Kunst (Lo spirituale nell'arte)* del 1912: "L'anima è il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette *preordinatamente* l'anima umana in vibrazione"⁴¹. Allora Vera Komissarževskaja era una preveggenente! Una sorta di Cassandra moderna, destinata come lei a morire uccisa nel 1910 dal vaiolo peregrinando

³⁸ M. Čechov, *Put' aktëra*, in M. Čechov, *Literaturnoe nasledie*, cit., 1995, vol. I, pp. 53-54.

³⁹ *Ivi*, pp. 54-55.

⁴⁰ N. Chodotov, *Blizkoe-dalekoe*, Leningrad, Akademia, 1932, p. 184.

⁴¹ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, Bari, De Donato, 1968, pp. 83-84.

errante per l'Asia alla disperata ricerca di sé e dell'essenza stessa delle cose. Anche in questo si può ravvisare un punto di contatto tra l'attrice e Čechov: in entrambi è chiaro il bisogno di giungere a una completezza della forma mediante uno stile personale per poter raggiungere il fine ultimo: il sentimento dell'intero, la forma assoluta o ideale sulla scena. L'*Obraz* è inteso, dunque, come un punto di arrivo di studi e di principi teorici e della pratica, basata sulla conoscenza e sull'acquisizione di stile e di forma da parte dell'attore.

È questa l'immagine ideale a cui tende il lavoro dell'attore.

Immagine e/o forma nella sua completezza e unità percepibile ma non concreta, cioè non identificabile con la persona dell'attore, né con il personaggio e né con il ruolo. Scrive Čechov:

L'attore-artista sa che lo stile è la cosa più preziosa che egli porta nella sua opera d'arte, come ciò, da cui in definitiva sgorga la creazione. Capirà che il naturalismo non è arte, perché l'artista non può portare nulla di sé nell'«opera d'arte» naturalista e che il suo compito si limita per questo a copiare più o meno esattamente la «natura» e, nel migliore dei casi, a portare nel nuovo rapporto quello che nel complesso è esistito e esiste senza ciò⁴².

Nei primi anni Dieci, quando iniziò la sua formazione attorale, Michail Čechov ebbe come maestro Nikolaj Arbatov e tramite lui egli poté assimilare quando era stato sperimentato fino ad allora: dallo spettacolo della sintesi delle arti allo stile recitativo in forme simboliste.

Arbatov rappresentò per Čechov l'anello di congiunzione, da un lato, con Savva Mamontov e la sua etica fondata sul superamento del dualismo del Bello e del Vero e con la sperimentazione sinestetica avviata dagli artisti mamontoviani alla fine del XIX secolo. Da questa concezione unitaria dello spettacolo, mosse anche Vasilij Kandinskij per giungere alla composizione scenica e poi all'opera d'arte totale. Dall'altro lato, Vera Komissarževskaja gli trasmise la sua visione ideale, fondata su una incessante ricerca interiore di mezzi espressivi e la forza energetica dell'idea (forma globale) che riusciva a materializzare sulla scena.

Tutto ciò Michail Čechov lo deve aver assimilato profondamente prima di conoscere Steiner e la sua dottrina antroposofica, perché tanti sono i punti di contatto tra il suo pensiero, le sue aspirazioni, le sue idee e quelle di questi protagonisti della scena e dell'arte russa a cavallo tra il XIX e il primo decennio del XX secolo.

⁴² M. Čechov, *Put' aktëra*, in M. Čechov, *Literaturnoe nasledie*, cit., 1995, vol. I, p. 56.

Ornella Calvarese

MICHAIL ČECHOV TRA PROSELITISMO E SACRILEGIO

A chaque fonction spirituelle correspond une fonction du corps. A chacune des fonctions du corps, répond un acte spirituel. Le corps, alphabet universel de l'encyclopédie divine.

François Delsarte¹

Premessa

Tempo fa, curando per Marsilio le *Memorie* di Sergej Ejzenštejn, mi sono imbattuta nel racconto che il grande regista fa di un incontro con Michail Čechov avvenuto a Mosca nell'autunno del 1920. La storia incominciava con l'iniziazione dello stesso Ejzenštejn all'Ordine dei Cavalieri dei Rosacroce nei primi mesi di quell'anno, mentre si trovava a Minsk in servizio presso l'Armata Rossa. Ejzenštejn racconta di aver incontrato a Mosca Michail Čechov, da poco diventato "nuovo adepto" dell'Ordine, insieme a Valentin Smyšljaev. Le influenze teosofiche erano ormai evidenti e, vaneggiando di ipnosi, di loto e di yogin, Čechov – continua Ejzenštejn – "mescola[va] un proselitismo fanatico con il sacrilegio". Ecco cosa accadde poco dopo, mentre i due passeggiavano insieme per le fredde strade deserte:

Una sottile coltre di neve. È sera. Passa un cane dopo l'altro, giocherellando, vicino al lampione. 'Indubbiamente nel loto invisibile c'è qualcosa', dice Čechov, 'Prenda ad esempio i cani. Noi non vediamo nulla. E loro invece annusano qualcosa sotto la coda...'. Un tale cinismo è inseparabile dalla fede. E così è Čechov².

Queste parole, oltre a darci un saggio dell'ironia con la quale Ejzenštejn, pur attratto dalle tematiche dell'occulto in piena diffusione negli anni pre e post-rivoluzionari³, si rapportava a quel mondo da lui definito delle "scienze inesatte", ci danno conto di quanto quel mondo fosse frequentato all'epoca da artisti delle più svariate formazioni. Ma come si era giunti a questa crescita d'interesse per tali argomenti? E quale fu l'ambiente specificamente teatrale, attraversato da suggestioni di tal genere in cui si formò al teatro Michail Čechov, prima di giungere alla scoperta dell'insegnamento steineriano?

Per rispondere a queste domande sarà indispensabile ripercorrere le tappe che condus-

¹ Cit. in A. Porte, *François Delsarte une anthologie*, Paris, Editions IPMC, 1992, p. 259.

² S.M. Ejzenštejn, *Memorie – La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, Venezia, Marsilio, 2003, p. 54.

³ A tale proposito rimandiamo all'irrinunciabile volume curato da B. Glatzer Rosenthal, *The Occult in Russian and Soviet Culture*, New York, Cornell University, 1997.

sero negli anni Dieci alla nascita di una vera e propria “nuova antropologia dell’attore”, che ebbero modo di definire anni fa come “epoca *bioritmica*” del teatro⁴.

1. Alla fine del XVIII secolo e nel corso del XIX, la scienza impose il proprio modello in tutti i campi, compreso quello dell’educazione fisica. Tra le dottrine orientate a un ripensamento di un’educazione del corpo fondata su presupposti scientifici s’incontrano quella di François Delsarte (1811-1871), unanimemente riconosciuto come precursore della danza moderna e, successivamente, quella di Rudolf Steiner (1861-1925), i cui lavori si applicano, via l’euritmia, ai campi dell’arte, della medicina e dell’educazione. Dell’influenza steineriana su parte della vita culturale russa all’inizio del XX secolo si è spesso scritto e parlato, meno nota è invece quella di Delsarte. L’accostamento dei due pensatori è reso possibile dal fatto che, malgrado li separi quasi mezzo secolo di storia, entrambi sono entrati in risonanza con un’epoca in cui la scienza, toccando le relazioni tra corpo e anima, s’inoltrava su un terreno di frontiera con molte altre discipline e campi del sapere, compresi quelli dell’arte e della mistica. Delsarte e Steiner, rifiutandosi di ridurre la complessità del gesto a semplici processi fisici, fondano il loro approccio su un modello antropologico ternario corpo-spirito (*esprit*)-anima⁵.

Questo modello tripartito non era nuovo; non solo si ritrova alla base di tutte le civiltà antiche, dall’India alla Grecia, ma è anche il fondamento dell’antropologia dei Padri della Chiesa, messo in discussione dal concilio ecumenico di Costantinopoli nel 869, secondo il quale l’uomo sarebbe costituito solo di un corpo e un’anima. Questo passaggio dal tre al due provocò una vera e propria rivoluzione mitologica che confinò la dimensione spirituale in una dimensione privata dell’Essere, consegnandone l’esclusiva alla Chiesa. Il modello dualistico quindi, finì per fondare tanto il potere della Chiesa che quello della scienza moderna.

Nel contesto delle sperimentazioni sul training dell’attore nel primo decennio del secolo XX, le prime dottrine sul movimento sembrarono appunto scontrarsi con i limiti del modello dualistico che contrapponeva gli estremi senza poterli conciliare. L’originalità di Delsarte e di Steiner fu appunto di rompere con ogni dualismo, sia di ordine religioso che scientifico, al fine di fondare le loro dottrine su quell’originario modello antropologico ternario, antico e comune a numerose civiltà, a lungo rimosso nel pensiero dell’Occidente. Delsarte e Steiner si situano quindi sulla linea di rottura tra scienza e mistica, proponendo una prospettiva tripartita in grado di restituire all’uomo una maggiore libertà, ma anche una maggiore responsabilità, tanto al cospetto del superpotere del materialismo che a quello del potere religioso.

Il contesto in cui s’iscrive l’azione di Delsarte dapprima, e poi di Steiner, è quello di un’epoca tesa continuamente tra l’ansia di razionalizzazione da una parte e il bisogno di rigenerazione spirituale dall’altra. L’ambizione di entrambi fu quella di prendere in conto

⁴Tesi di Dottorato poi confluita in un mio saggio dal titolo *Russia anni dieci: il principe Volkonskij e l’antropologia bioritmica dell’attore*, “Teatro e Storia”, n. 24, Anno XVII, 2002-2003, pp. 167-233.

⁵Valido spunto per queste riflessioni mi sono stati dati da un articolo di T. Soutan, *L’art comme interface entre les domaines scientifique et spirituel dans les doctrines de Delsarte et Steiner (XIXe-XXe Siècles)*, “Revue STAPS” (Science et Technique pour la Recherche), n. 42 du 02/1997, vol. 18, pp. 73-89, uno dei pochi a mettere in relazione l’insegnamento delsartiano con l’euritmia di Steiner.

la complessità della natura umana, allo scopo di farne una sintesi. Il loro interesse per l'arte sembrava consentire di creare un legame tra approccio scientifico e esperienza spirituale tale da superare il dualismo della cultura dominante⁶.

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, il campo spirituale sembra conoscere un profondo rinnovamento, quasi a creare un certo equilibrio contro la supremazia del modello scientifico. Ma quella tendenza si rivela più con un certo ritorno d'interesse per l'esoterismo che con un ritorno al modello religioso.

2. Stanislavskij stesso nei primi anni Venti era completamente immerso nello studio dei misteri dell'inconscio, leggeva avidamente i testi degli psicologi occidentali – soprattutto in relazione alla questione della volontà –, e tentava di avvicinarsi al meccanismo del mondo interiore dell'uomo partendo dalla filosofia orientale e dallo yoga; si stava spingendo insomma molto lontano da un ambito strettamente teatrale, cercando di introdurre nella formazione dell'attore le tecniche di illuminazione e di irradiazione dell'energia di tradizione orientale⁷. La creazione degli *Studija* contribuì a determinare intorno alla formazione dell'attore quell'alone di misticismo che ne fu la virtù e il limite. Nei primi anni Dieci, racconta Alpers⁸, l'arte dell'attore era circondata da un'aura di magia e di mistero. La teoria del realismo psicologico entrò saldamente nella vita quotidiana del teatro professionista e ne influenzò profondamente le tecniche di recitazione. Ad un tratto, quello che finora era rimasto un mestiere tramandato nell'ambito dei teatri da un attore all'altro, diventò un'arte complessa e raffinata che richiedeva all'interprete una certa dose di abnegazione spirituale, a volte fino allo sprofondamento nei recessi più rimossi della propria psiche. In questo senso, il mestiere dell'attore in quel primo ventennio del secolo XX finì per confinare con l'illuminazione mistica degli yoghi e con le concezioni spiritualiste degli antroposofi, attirando nella propria sfera dimensioni più proprie alla religione che all'arte. Così impostato, l'approccio al ruolo creò sulle scene teatrali diversi personaggi profondi e dalla forza sorprendente che segnarono le cronache teatrali dell'epoca. Tuttavia, tutto ciò complicò oltremodo e "aristocratizzò" il mestiere dell'attore, individualizzò la sua tecnica, limitò l'accesso al mestiere ai non addetti ai lavori. L'arte dell'attore diventò sempre più un affare privato di ogni singolo interprete, individualizzando le leggi tecniche di elaborazione del malcerto e sfuggente materiale psichico dell'attore. L'edificio stesso del mestiere diventò il feudo di pochi eletti che avevano percorso nella vita artistica il cammino dell'au-

⁶ Nel corso del XIX secolo, l'immagine che ci si fa dell'uomo si modifica considerevolmente. Se l'uomo ha cessato di essere sin da Copernico (1473-1543), il "centro dell'universo", Darwin (1809-1882) gli fa subire una nuova "vessazione psicologica" che lo declassa anche da "centro della creazione". Addirittura all'inizio del XX secolo, con la teoria psicanalitica di Freud (1856-1939) e la nozione d'inconscio, gli viene inferto un nuovo colpo: "egli non è nemmeno più il centro di sé stesso" come sostiene Masud Kahn (cfr. *Le figure della perversione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 514). La psicanalisi sarà la principale ispiratrice della maggior parte delle tecniche psicocorporali della prima metà del XX secolo. Infatti, "Freud mostra la malleabilità del corpo, il gioco sottile dell'inconscio nella carne dell'uomo. Egli fa del corpo un linguaggio in cui si esprimono in modo indiretto relazioni individuali e sociali, proteste e desideri. Freud introduce il relazionale in seno alla corporeità, ne fa una struttura simbolica": D. Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, P.U.F., Que sais-je?, 1992, p. 17.

⁷ Cfr. T. Bačelis, *Introduzione a S.M. Volkonskij, Moi vospominanija*, 2 voll., Monaco, Mednyj Vsadnik, 1922, p. 366.

⁸ B. Alpers, *Teatral'nye očerki v dvuch tomach*, Moskva, Iskusstvo, 1977.

toanalisi e che custodivano nelle propri mani i segreti di quel mestiere. Negli studi e nelle palestre, simili a sette ascetiche, singoli maestri trasmettevano i propri segreti alle nuove leve. Proprio con tale spirito furono creati gli Studi del Teatro d'Arte. Lì, la formazione dell'attore avveniva in un ambiente chiuso e staccato dalla vita; trasformando l'allievo in una sorta di servitore del culto, un sacerdote, un celebrante dei "sacri misteri dell'arte", un iniziato. Quest'atmosfera tipica degli *Studija* divenne quella del teatro di un'intera epoca, in essa si portarono alle estreme conseguenze le più perfette scoperte di quello che appunto Alpers ha definito "teatro onirico". Negli *Studija*, gli spettacoli non si creavano con le forze e il mestiere dei professionisti, ma venivano portati in grembo e partoriti nel corso di un lungo e a volte patologico processo di ricerche psicologiche e di reciproco ascolto. Il potere del teatro si spingeva oltre il confine dello spettacolo, abbattendosi con forza sullo spettatore inerte (basti ricordare l'assenza di separazione tra palcoscenico e platea nei vari Studi e come al Primo Studio la potenza dell'interpretazione di Čechov nel ruolo di Caleb ne *Il grillo del focolare* sconvolse profondamente il pubblico che ne rimase segnato). L'arte dell'intimo travaglio umano, che ipnotizzava lo spettatore facendolo sprofondare nell'atmosfera di un sogno particolare, raggiunse una delle sue vette più alte con l'arte di Michail Čechov.

Patologica e appassionata, piena di presentimenti tragici, l'arte di Čechov si distingueva per la penetrazione profonda nel mondo interiore di eroi sofferenti e decadenti. Quando nel 1921 al Primo Studio si rappresentò *Enrico XIV* con Čechov nei panni del protagonista, sulle tavole del palcoscenico gli spettatori videro dimenarsi e urlare non un attore, non un interprete rivestito di un costume teatrale, ma un "corpo umano fremente, con i muscoli e i nervi messi a nudo, con il cuore aperto e pulsante, con i pensieri in fuga nei recessi del cervello"⁹; il corpo di Čechov si dibatteva in preda alle convulsioni davanti a spettatori attoniti. Il passo successivo sarebbe dovuto essere la distruzione dell'arte, la destituzione dell'attore dalla scena in quanto creatore cosciente e maestro dell'arte e la sua trasformazione in una menade dalla coscienza lacerata che trascina la folla degli spettatori in un cerchio estatico. Non a caso, poco dopo lo Studio smise di essere tale e si trasformò in un teatro professionista e l'arte di Čechov, dopo un periodo di crisi radicale, svoltò in direzione di uno stile più pacato e maturo, superando ogni violenza dionisiaca.

3. Quando l'entrata in crisi del teatro naturalista spinse gli operatori a rivolgersi a nuove tecniche d'allenamento per l'attore, essi trovarono ad attenderli un sistema pronto di esercizi elaborati dalla fusione della ritmica di Jaques-Dalcroze con il sistema gestuale di Delsarte, messa a punto da un nobile appassionato di teatro, già direttore dei Teatri Imperiali dal 1899 al 1900, il Principe Sergej Volkonskij (1860-1937). Proprio negli anni in cui Mejerchol'd attraverso gli esperimenti sulla pantomima e la lettura musicale del verso condotti nel laboratorio di via Borodinskaja, compiva i primi inconsapevoli passi in direzione di quella che sarebbe stata chiamata da lì a breve "biomeccanica", e mentre al Primo Studio, come abbiamo visto, si conducevano esperimenti di recitazione al limite dell'estasi, Volkonskij si fece carico di diffondere in Russia la ritmica di Dalcroze strettamente unita alle pose espressive fissate da Delsarte, dando avvio a una campagna di sensibilizzazione

⁹ *Ibidem*.

delle coscienze teatrali sull'importanza di una scuola per attori in cui trasmettere le leggi universali di un'espressività gestuale "bioritmica"¹⁰.

La possibilità di riunire corpo e voce in un metacorpo ritmico, presagita dalla pratica dalcroziana, conquistò l'interesse degli ambienti teatrali più disparati, attecchendo con autentica forza trasformatrice sia negli ambienti dei teatri imperiali che nei laboratori privati. D'altro canto, Delsarte consentiva quell'avvicinamento tra la fisiologia e l'arte, dibattuto su numerosi periodici russi e rilanciato dallo sviluppo delle correnti di psicologia comportamentale e di psicofisiologia. Gli studi sul gesto, persino quelli delsartiani dal sapore profeticamente antroposofico, costrinsero ad analizzare la fisiologia dei riflessi meccanici e volontari e destarono la curiosità di numerosi uomini di teatro, compreso Mejerchol'd.

Per quanto riguarda Stanislavskij, è fin troppo noto quanto interesse egli portasse alla sistematizzazione del lavoro dell'attore, e quale posto occupassero nel suo insegnamento gli esercizi di dizione, di respirazione, di espressione corporea, di canto e di ritmo, per stupirci di trovare alcuni esercizi descritti da Volkonskij tra quelli in uso presso gli Studi del Teatro d'Arte. Egli anzi fu uno dei primi ad intuire la grande utilità della ritmica per l'attore e a servirsene immediatamente. Volkonskij e Stanislavskij si erano conosciuti da vicino nel gennaio del 1911, a Roma. Da lì il grande regista russo scriveva alla moglie, Marija Lilina, di aver ascoltato gli appunti del principe dalla sua viva voce e di avervi trovato più di un punto di contatto con le proprie teorie, e molti utili spunti di riflessione sull'arte dell'attore¹¹.

Durante la loro frequentazione romana Stanislavskij lesse a sua volta al principe i propri appunti sul suo sistema, ridestando l'interesse del principe ma senza convincerlo fino in fondo¹². All'epoca Stanislavskij stava lavorando con Gordon Craig alla messa in scena dell'*Amleto*, e andava approfondendo la sua nuova teoria sulla vita interiore dell'attore durante il processo creativo. Proprio a pochi mesi dalla prima del tormentato spettacolo, Stanislavskij sentì le riflessioni del principe sulla tecnica dell'attore: la questione del gesto, della plastica, della voce, il tempo e il ritmo erano gli argomenti affrontati dal nobile conazionale. Questi temi, com'è noto, erano al centro dell'interesse del grande attore-regista e costituivano una parte sostanziale nella messa a punto del suo sistema. Tali questioni d'altronde erano già state affrontate nella pratica scenica a cavallo tra XIX e XX secolo, ma mai nessuno le aveva ancora affrontate sul piano della teoria e, ancor meno, della tecnica, come

¹⁰ Cfr. nota 2.

¹¹ Gli appunti letti da Volkonskij a Stanislavskij erano quelli relativi alla conferenza dal titolo *V zašitu aktërskoj tehniki* (In difesa di una tecnica dell'attore), di cui ho fatto una traduzione in italiano in appendice della mia tesi di dottorato: *Volkonskij e la bioritmica dell'attore in Russia: ritratto di un precursore*, Dottorato di Ricerca in Storia del teatro Moderno e Contemporaneo, Università degli Studi di Salerno, Tutor Prof.ssa Nicoletta Misler, Discussa nel maggio del 2001. L'articolo di Volkonskij era uscito su "Apollon" nel 1911. Cfr. Stanislavskij, *Rabota aktëra nad soboj v tvorcestvom processe pereživanija*. Il famoso libro uscì postumo, nel 1938. Si tratta dell'unico lavoro compiuto e dato alla stampa dallo stesso autore. Nell'*Introduzione* Stanislavskij faceva risalire l'inizio della ricerca sul sistema al 1907. Successivamente questo scritto è confluito nelle *Sobranie socinenii* (Opere complete in 8 volumi), v 8-mi t., Moskva, Iskusstvo, 1954, di cui costituisce il terzo volume. La prima traduzione italiana *Il lavoro dell'attore*, uscì per Laterza nel 1956, oggi ci si riferisce invece al più recente *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991.

¹² Cfr. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 502-503.

fece invece Volkonskij. In molti punti del suo *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Stanislavskij si riferisce a Volkonskij, citando spesso il suo manuale di dizione *Vyrazitel'noe slovo (La parola espressiva)*. Vi si ritrovano inoltre numerose formule sulla vita del corpo umano, sul ruolo del movimento in scena, sul canto e sulla dizione musicale, sulle caratteristiche del tempo-ritmo, sull'indispensabilità di un *training* quotidiano, sui particolari esercizi finalizzati alla piena padronanza del corpo e della respirazione, ecc., tutti temi perfettamente coincidenti con i presupposti del sistema di esercizi proposto da Volkonskij. Quest'ultimo aveva già tenuto corsi di mimica al MChAT nel 1910, ma non aveva ancora avuto l'occasione di intrattenersi a lungo con il suo fondatore.

La teoria espostagli a Roma da Volkonskij metteva la tecnica al centro della creazione dell'attore, considerando il ritmo e la plastica gli elementi essenziali della sua espressività. Secondo Volkonskij, il rapporto tra gesto e parola andava rivisto totalmente, e educato contemporaneamente. La preziosa lezione di Volkonskij per quanto riguarda soprattutto la mimica, l'allenamento vocale e la lettura del testo fu accolta positivamente da Stanislavskij che raccomandava vivamente ai propri allievi-attori di prestare attenzione alle sue lezioni.

Tuttavia, quando Stanislavskij ascoltò le considerazioni del principe in quel lontano 1911, si limitò a riconoscerne l'utilità da un punto di vista puramente esteriore, continuando per un certo tempo a considerare corpo e anima dell'attore come due categorie separate. I proseliti del sistema Stanislavskij, negli anni '40-'50, portarono questa dualità all'estremo, ignorando gli sviluppi successivi del metodo in direzione delle "azioni fisiche", finendo per affossare la dialettica intrinseca alle teorie sull'attore del grande maestro. Bisognerà attendere gli anni '60-'80 e registi come Oleg Efremov, Jerzy Grotowski, Anatolij Vasil'ev, Jurij Ljubimov, Petr Stein, Peter Brook, Tejmur Schejdzde per assistere finalmente ad una liberazione del sistema Stanislavskij da ogni pregiudizio e al suo autentico sviluppo. In questo processo s'inserisce a posteriori la teoria sull'attore di Volkonskij, che auspica il recupero del "mestiere" dell'attore, senza invalidarne la sensibilità e il talento. I maestri del teatro della seconda metà del XX secolo hanno trovato soluzioni espressive e di grande impatto – nelle forme e negli stili più svariati –, alla dialettica sempiterna tra interiorità ed esteriorità dell'attore. Volkonskij lo fece da precursore, movendosi in un campo totalmente estraneo ad esigenze di poetica.

Tuttavia, malgrado l'importanza accordata al soggettivo e all'intersoggettivo, gli operatori teatrali dell'epoca cercavano di razionalizzare il proprio percorso cercando di far emergere le leggi dell'"anima" tramite un'impostazione scientifica strettamente correlata a una ricerca spirituale.

Alla luce di queste premesse appare evidente che Michail Čechov conosceva bene gli esercizi messi a punto da Sergej Volkonskij sulla base delle teorie di Delsarte. Ma l'analisi del rapporto tra François Delsarte e Michail Čechov richiede una riflessione sul valore che ognuno di essi dava al gesto inteso non solo come mezzo di comunicazione semiotica o di abbellimento retorico, ma come un atto che presuppone un'interazione tra movimento fisico, coinvolgimento emotivo e immaginazione creativa, che entrambi descrivono in termini spirituali¹³. Il loro incontro, impossibile per ragioni storiche, fu mediato appunto

¹³ Sarà utile riferirsi all'articolo di G. Taylor – R. Whyman, *François Delsarte, Prince Sergei Volkonsky and Mikhail Chekhov*, "Mime Journal", 2004/2005/*Essays on François Delsarte*, Cambridge, pp. 97-111.

dalla figura del Principe Sergej Volkonskij a cui si deve l'introduzione in terra russa della semiotica dell'espressione umana messa a punto da Delsarte e da cui dipese la ricezione e l'applicazione di quei principi nelle scuole teatrali non solo degli anni Dieci, ma anche degli anni a venire.

4. Fu l'esigenza di riformare la vecchia scuola tradizionale per attori dei Teatri Imperiali (di cui era stato direttore) e l'entrata in crisi del "nutro", della "visceralità" dell'approccio naturalistico, a far scorgere a Volkonskij nel *compendium* delsartiano e nella sua idea di estetica applicata, un valido strumento di classificazione ad uso pedagogico dell'espressività umana¹⁴, delle sue pratiche vocali e gestuali. D'altro canto, Delsarte sembrava consentire quell'avvicinamento tra fisiologia e arte già alla pagina di numerosi periodici russi, anche se aborrito dall'ala più conservatrice della critica teatrale. Proprio l'avvicinamento alla fisiologia cercato da Delsarte, e la centralità del gesto delle sue teorie, ridestarono l'interesse del principe. Delsarte si era cimentato nello studio delle possibilità espressive del corpo umano dopo aver frequentato le lezioni di canto del Conservatorio di Parigi. Nei suoi taccuini racconta come la sua carriera di cantante fosse stata stroncata sul nascere dall'imperizia dei maestri che gli fecero perdere la voce imponendogli un metodo di studio inadatto alle sue possibilità. Dalla consapevolezza di queste manchevolezze didattiche, Delsarte fu spinto a tentare una definizione di leggi generali e di nuove metodologie dell'espressione artistica. I gesti del tutto innaturali e artificiosi usati sulla scena lo convinsero ad osservare i movimenti reali delle persone in varie situazioni sociali ed emotive. Prima di dedicarsi alla vera e propria elaborazione di una teoria organica, Delsarte accumulò una massa enorme di dati, recandosi sul luogo di grandi disgrazie e osservando le reazioni emotive di coloro che vi erano coinvolti. Ospedali, giardini d'infanzia, manicomi, obitori, divennero per il musicista francese altrettanti contesti in cui raccogliere esempi e studiare la gestualità umana. Da questo studio nacquero le prime lezioni/conferenze, raccolte poi in un corso di estetica applicata, che definirono i principi di base dell'espressività di ogni forma d'arte. Non è possibile disgiungere gli insegnamenti puramente tecnici dalla parte più strettamente filosofica e mistica delle sue teorie. Delsarte non fu spronato ai suoi studi solo dal desiderio di riformare la recitazione; ciò che lo colpiva era il divario tra la parola, espressione dell'intimo, e il gesto, falso e convenzionale. Desiderava recuperare l'uomo nella sua completezza, sinto-

¹⁴ Esiste già un certo numero di studi italiani sulla figura di Delsarte e il suo significato per il teatro e la danza del Novecento a cui si può attingere per approfondimenti sull'uso che se ne è fatto in Europa occidentale e negli USA. Per la Germania: E. Casini-Ropa, *F. Delsarte o gli improbabili tragitti di un insegnamento*, "Quadreni di Teatro", n. 23, febbraio 1984, e Id., *Il corpo ritrovato*, "Teatro e Storia", n. 3, 1987, pp. 294-346 e Id., *La danza e l'agitprop - I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988; per Francia e Stati Uniti: E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte - Dalla Parigi romantica alla Modern Dance*, Padova, Esera Editrice, 1996 e *François Delsarte: le leggi del teatro*, a cura di Elena Randi, Bulzoni, Roma, 1993; V. Melis, *François Delsarte: frammenti da un insegnamento*, "Teatro e Storia", 1997, pp. 37-66. Si può inoltre approfondire l'accoglienza di Delsarte nell'ambito teatrale negli USA nell'importante articolo di E. T. Kirby, *The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training*, "The Drama Review", n. 1, 1972, pp. 55-69. In francese si può leggere tra gli studi più recenti una bella antologia curata da A. Porte, *François Delsarte, une anthologie*, éditions ipmc, La Villette, Paris, 1992. Inoltre, nel dicembre del 2011 si è tenuto a Verona e Padova un convegno intitolato "I movimenti dell'anima di Delsarte" affiancato da un laboratorio di espressione corporea ispirato a Delsarte. Gli atti (a cura di E. Randi e S. Brunetti) sono stati pubblicati quest'anno con il titolo *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013.

nizzando parola e gesto, perché entrambi espressione dell'interiorità umana, nella profonda convinzione dell'esistenza di un legame tra mondo intimo e manifestazioni esteriori. Inoltre, per Delsarte il gesto includeva elementi musicali e doveva essere considerato secondo il suo ritmo, la sua natura e la sua forma poiché il ritmo del gesto esprimerebbe le sensazioni, la natura del gesto caratterizzerebbe il sentimento e la forma di questi movimenti caratterizzerebbe il pensiero¹⁵. Nel gesto in movimento immaginato da Delsarte, il ritmo acquistava dunque particolare rilievo per la messa in forma delle sensazioni richieste dalla scena, e fu quest'ultimo uno degli aspetti che Volkonskij ritenne più utile allo sviluppo dinamico dell'espressione gestuale.

Nel 1913, Volkonskij pubblicò per l'editore Apollon *L'uomo espressivo*, interamente incentrato sul sistema di Delsarte¹⁶. Nella Prefazione dichiarava di non considerarlo una mera esposizione del sistema del musicista-filosofo francese, ma un vero e proprio manuale per l'attore, basato su quel sistema e ricco di esercizi da inserire immediatamente nelle scuole d'arte drammatica. Spiegava inoltre di aver perseguito tre fini fondamentali nell'impostazione del libro, e in particolare "la chiarezza dell'esposizione teorica, la praticità nel suo utilizzo e la sinteticità". "Il centro di gravità di questo libro – insisteva Volkonskij – risiede nella sua parte pratica"¹⁷, e derivava dalla convinzione profonda dell'indispensabilità di una tecnica per l'attore, che gli consentisse di incarnare i sentimenti e gli stati d'animo richiesti dal ruolo.

Gli eredi di Delsarte nell'esporre il suo sistema amano incominciare non solo dalla filosofia, ma persino dalla religione. Il principio ternario, posto da lui alla base del sistema, si ritrova in tutte le epoche: caldei, egizi, druidi, in tutti i trattati di filosofia da Pitagora a Swedenborg; in tutte le dottrine religiose, fino agli studi sulla Santissima Trinità. È vero che Delsarte stesso vedeva la forza e la giustezza del suo sistema proprio nel fatto che era costruito su questo principio, che pone alla base di tutto l'esistente. Ma poiché a noi interessa la scienza dell'espressività umana, e ci interessa esclusivamente dal punto di vista della manifestazione dell'interiorità umana nella sua immagine esteriore, incomincerò non dalla religione, né dalla filosofia, ma dall'uomo¹⁸.

Così Volkonskij apriva il volume sul sistema del pedagogo francese, ancora una volta ribadendo il proprio interesse per l'utilità pedagogica di una teoria, dalla quale il teatro russo contemporaneo avrebbe dovuto trarre alcuni principi fondamentali da porre alla base di quella nuova antropologia dell'attore. Delle tesi delsartiane Volkonskij accoglieva soprattutto la centralità dell'*anthropos* nella creazione del proprio universo. Il corpo umano, per lui come per il musicista francese, era allo stesso tempo punto d'irradiazione delle sue manifestazioni e punto di rifrazione delle proprie percezioni; tra questi due stati estremi esiste-

¹⁵ Cfr. S. Franco, *Armonie del corpo, del gesto e del movimento – Influenza dell'estetica applicata di François Delsarte e del delsartismo nella pedagogia plastico-musicale di Jaques-Dalcroze*, "Biblioteca Teatrale", n. 37, aprile-giugno 1995, p. 18.

¹⁶ Il libro riprende quasi alla lettera l'impostazione della prima monografia uscita su Delsarte nel 1885: G. Stebbins, *Delsarte System of Expression*, ne citiamo la 6° edizione, New York, Edgar S. Werner Publishing & Supply Co., 1902.

¹⁷ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek. Sceničeskoe vospitanie žesta*, Sankt-Peterburg, Apollon, 1913, p. 5.

¹⁸ *Ivi*, p. 49.

va però un terzo punto, intermedio, l'equilibrio della quiete, la concentrazione del centro in se stesso. Su questo presupposto andava ad innescarsi il principio ternario di Delsarte, con la sua suddivisione dell'uomo in tre sfere: vita, intelletto e sentimento, che il principe riprenderà quasi alla lettera per elaborare il proprio sistema. Ad ognuna di esse Delsarte faceva corrispondere una modalità espressiva (voce, discorso, corpo in movimento), che aveva nel corpo il proprio luogo di concentrazione: l'azione vitale nelle estremità (gambe, piedi, braccia, mani), l'azione intellettuale nella testa, quella spirituale nel tronco¹⁹; "così si fondono – parafrasava Volkonskij – nei tre centri del nostro organismo le tre manifestazioni dell'uomo: quella fisica, quella intellettuale e quella morale nelle loro relazioni con il mondo esterno, interiore e superiore"²⁰. Il principio ternario delsartiano, tuttavia, perse in Volkonskij il suo portato metafisico e venne interpretato come una legge percettiva universale dello spazio-tempo tridimensionale, a partire dalla quale organizzare i movimenti del proprio corpo e percepire il mondo. L'insegnamento delsartiano veniva proposto da Volkonskij come atto ad offrire una legge universale dell'antropologia del gesto umano espressivo. A fondamento del nuovo allenamento dell'attore avrebbe dovuto porsi, a parere del principe, la riappropriazione dell'espressività corporale nella sua interezza, attraverso il recupero di un fondamento antropologico della gestualità umana che consentisse di trovarne le leggi di funzionamento universali.

L'idea di corpo unitario non era certo appannaggio del solo Delsarte, ma è attraverso la sua mediazione teorica, innestata sulla pratica viva della ritmica dalcroziana, che questo corpo unitario s'impose all'attenzione dell'estetica russa delle arti sceniche.

Volkonskij riferendosi al sistema messo a punto da Delsarte, insisteva sul fondamento "scientifico" che lui vedeva alla base dell'estetica del corpo umano e della sua espressività concepita da Delsarte. L'idea di classificazione dei sentimenti umani, che tanto scandalizzò i nostalgici del teatro-rituale – che confondevano l'espressività del teatro con la sua verità ontologica –, venne difesa da Volkonskij che non mancò di ricordare ai suoi potenziali avversari che in Delsarte "non si parla di sentimenti, ma solo dei segni esteriori del sentimento, quelli percepiti dalla vista e dall'udito, ed è nostro compito classificarli se possono servire come materiale dell'arte teatrale"²¹. Nel pensiero di Delsarte, Volkonskij coglieva la possibilità di passare da un livello metafisico a uno semiotico nell'interpretazione delle arti sceniche: "la semiotica ci dice che a un certo segno corrisponde una certa passione, l'estetica invece ci dice che a tale passione corrisponde tale segno"²².

A parere di Volkonskij, la semiotica delsartiana del gesto poteva essere utile al teatro come tipo particolare di semiografia musicale, perché altro non era che l'osservazione immediata della vita, a partire da cui l'attore poteva derivare delle regole per la riproduzione (*vosproizvedenie*) della vita stessa, fissandone convenzionalmente la forma esterna. Il teatro all'alba del XX secolo aveva proprio bisogno, secondo il principe, di trovare nuovi mezzi per fissare il gesto scenico; ossessione quest'ultima ricorrente presso tutti i padri della regia, che proprio in quegli anni stavano tentando di dare una forma alla partitura scenica. Non

¹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 50.

²⁰ *Ivi*, pp. 50-51.

²¹ *Ivi*, p. 8.

²² *Ivi*, p. 67.

a caso, l'interpretazione degli allievi francesi che Volkonskij reputava più aderente ai principi delsartiani era quella di Alfred Giraudet²³, che ne aveva interpretato l'insegnamento come tentativo di "notazione del gesto"²⁴. In questa chiave va letto d'altronde l'incipiente interesse del principe per il cinematografo in quanto utile strumento di registrazione del gesto, di cui servirsi nell'insegnamento e nella ricerca²⁵. Non va inoltre dimenticato che lo stesso Volkonskij fu insegnante presso la Scuola Statale di Cinema dal 1919 al 1920, dove introdusse l'insegnamento delsartiano, che finì per fare da base al sistema di allenamento del "naturščik" messo a punto da Lev Kulešov²⁶.

Nel suo percorso di comprensione delle nuove estetiche teatrali, Delsarte segnava per il principe russo uno spartiacque tra l'idea di imitazione (*podražanie*) e quella di riproduzione (*vosproizvedenie*); il corpo dell'attore assumeva nella sua ipotesi un potere rifondante, cosmogonico²⁷.

Il tema della cinesica non era certo inaugurato da Delsarte, l'importanza della scienza del gesto era testimoniata sia dai trattatisti di oratoria dell'antichità e del Rinascimento italiano²⁸, che dalla manualistica settecentesca sull'attore a cui Volkonskij non mancava di riferirsi. Ciò non toglie che per lui Delsarte rimaneva comunque il primo ad aver preso in considerazione, come parte centrale del suo sistema sul movimento espressivo: l'*enchainement du mouvement*²⁹, la prospettiva dinamica della successione gestuale, e non una sua semplice suddivisione in "pose". In tal senso, Volkonskij sottraeva definitivamente la topografia del corpo immaginata da Delsarte all'ambito restrittivo della fisiognomica.

Nell'allenamento bioritmico dell'attore messo a punto da Volkonskij s'incontrarono dunque quelle stesse radici delsartiane che tanto avrebbero influenzato la *modern dance* americana, e che, ritornate in Europa, avrebbero ispirato alcune pratiche sceniche del primo e del secondo dopoguerra³⁰. Tuttavia, la bioritmica non perseguirà la linea mistico-eso-

²³ A. Giraudet, *Mimique, physionomie et gestes d'après le système de François Delsarte*, Paris, ancienne maison Quentin, Librairies Imprimeries Réunies, 1895, un testo che uno dei maggiori esegeti di Delsarte, Alain Porte, definisce nella sua *Bibliographie Commentée*: "une tentative très scrupuleuse de donner une image pratique et fidèle de l'enseignement de Delsarte": A. Porte, cit., p. 280.

²⁴ Si rifa a testi di Feuillée, *Coréographie* del 1606, quindi alla *Chironomia* di Austin del 1806. In Russia si deve invece a V. I. Stepanov (attore dei Teatri Imperiali di Pietroburgo) una "Tavola dei segni per la trascrizione dei movimenti del corpo umano": V. Stepanov, *Alphabet of Movement of the Human Body*, Cambridge, The Golden Head Press, 1958; uscita precedentemente in francese col titolo: *Alphabet des mouvements du corps humain*, 1892 e riedita nel 2012 con lo stesso titolo dalla Nabu Press.

²⁵ Cfr. Volkonskij, *O kinematografě*, in Id., *Otkliki teatra*, cit., pp. 179-188.

²⁶ Cfr. L. Kulešov, *Stat'i, issledovanija, vystuplenija*, in *Sobranie socinenij v trech tomach*, vol. I, *Teorija, kritika, pedagogika*, Moskva, Iskusstvo, 1987, pp. 79.

²⁷ Volkonskij, *Russkij Del'sartianec*, in Id., *Otkliki teatra*, cit., p. 35.

²⁸ Quintiliano in *De Institutione Oratoria*, Lib. I, Cap. XIII. Sempre, in tutti i tempi si è riconosciuta l'importanza della forza espressiva del movimento corporale, ma l'antica tradizione era persa, e tutto quello che è stato scritto a tale proposito, aveva il carattere di osservazioni asistematiche e, dal punto di vista dell'utilità non aveva neppure il valore di un vocabolario (vanno ricordati solo il lavoro del gesuita bretone Cresollius, *Vacationes Aulumales*, Université de Paris, 1620, costruito sui testamenti di Cicerone e Quintiliano, costituisce un tentativo di ricostruire la perduta tradizione dell'arte oratoria degli antichi. Un altro testo interessante, è quello di un altro gesuita, Ioannes Lucas S. J., *Actio Oratoris, seu de Gestu et Voce Libri duo*, Paris, 1749).

²⁹ Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 43.

³⁰ Tra i vari scritti sull'influenza di Delsarte sulla danza ed il teatro americano rimandiamo qui all'articolo di E.T. Kirby, *The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training*, cit., in cui l'autore identifica il sistema di Delsarte come l'*ursprung* del modernismo e dell'arte moderna così come si è sviluppata nel nostro secolo (p. 55).

terica di certa tradizione delsartiana americana, con i suoi eccessi irrazionalisti che parvero ai suoi praticanti russi di nessuna utilità pedagogica. Non è tanto sul versante dell'occultismo irrazionalista che occorre guardare pensando alla interpretazione russa di Delsarte, quanto su quello della filosofia russa della Natura, che vide nell'insegnamento di Delsarte un'ipotesi interessante di studio sul gesto. Delsarte entrò nella bioritmica innanzitutto per i suoi studi sul gesto, sulla respirazione e sul canto, ma vi entrò strettamente unito alla ritmica dalcroziana³¹.

Le esperienze radicali dei grandi riformatori della scena russa d'inizio secolo come Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, e quelli che ne raccolsero l'eredità negli anni Venti, Ejzenštejn, Ferdinandov, Foregger, accolsero positivamente il portato innovativo delle teorie bioritmiche e molti di loro introdussero gli esercizi rielaborati da Volkonskij nel sistema d'allenamento dei propri attori. Grazie a questi esercizi l'attore poteva sviluppare un'infinita varietà e velocità di movimenti, una grande flessibilità fisica e raggiungere la piena padronanza della volontà sul proprio corpo; d'altro canto, grazie al gesto ritmico si poteva sviluppare una maggiore coscienza del legame esistente tra centri nervosi e centri muscolari, raggiungendo una piena consapevolezza della meccanica del movimento corporeo e della sua ricettività estetico-muscolare³². Di conseguenza, si sarebbe potuta sviluppare, grazie a quel tipo di esercizi, anche una sorta di "immaginazione dinamica" e un ineguagliabile senso dell'energia e della forma gestuale.

Fu tale presupposto a sostanziare, prima ancora del suo incontro con le teorie di Rudolf Steiner, il sistema di esercizi per l'attore messi a punto da Michail Čechov. Lo stesso Čechov continuò a ricordare la lezione di Volkonskij fino alla fine, invitandolo a tenere delle lezioni per gli allievi-attori nella sua scuola in Inghilterra e in America negli anni dell'emigrazione. Pur non aderendo alla lettera all'insegnamento di Delsarte, almeno nella parte descrittiva, Čechov fece proprie le sue teorie sui processi dinamici del corpo più ancora che le concezioni filosofiche sul corpo e il gesto. Le nove leggi del movimento descritte da Delsarte finirono per esser incorporate in quello che Čechov definisce "qualità dell'azione". Interi passaggi del suo *La tecnica dell'attore* sembrano ispirarsi alla lezione del musicista-filosofo francese³³. Altrettante corrispondenze si ritrovano nel rapporto tra azione e sentimento che in stretta relazione l'una con l'altro, costituiscono un nodo espressivo fondamentale nell'allenamento dell'interprete. Inoltre, il concetto di "centro" a partire dal quale descrivere i movimenti come concentrici, eccentrici o normali, centrale nella descrizione dei gesti di Delsarte, si ritrova letteralmente nella parte del sistema incentrata sugli esercizi sul "centro immaginario" a partire dal quale dare impulso alle parti mobili del corpo. Forse l'unico reale elemento di novità nel training dell'attore concepito da Čechov è il ruolo dell'*immaginazione creativa* dell'attore nell'approccio al ruolo e una certa preminenza dell'azione sul sentimento che scaturirebbe appunto dal movimento più che ispirarlo. Più che interpretare il movimen-

³¹ Volkonskij infatti guardò a Delsarte attraverso la mediazione della pratica dalcroziana, facendo riconvergere i due insegnamenti in una stessa linea estetica. Lo stesso Volkonskij era a conoscenza delle fonti attraverso le quali l'insegnamento delsartiano era giunto fino al creatore della ritmica. Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 59 (le parole di Dalcroze sono riportate da Volkonskij ma non è citata la fonte).

³² Cfr. E. Ogranovic, *Žak Dal'kroz i Aktër*, "Zapiski Peredvižnogo Teatra", vyp. 10, settembre 1918, p. 10.

³³ M. Čechov, *Ob iskusstve aktëra*, secondo volume del suo *Literaturnoe nasledie*, Moskva, Iskusstvo, 1995.

to semioticamente, Čechov manipolò i principi estetici che Volkonskij aveva suddivisi in “statici e dinamici”. Tuttavia, la chiave di entrambi quei sistemi risiedeva nella capacità di suscitare sentimenti e concetti tramite il movimento del corpo, concezione ben lontana dall’approccio psicologico alla moda nelle scuole per attori negli Stati Uniti nella seconda metà del XX che raccolsero l’eredità stanislavskiana senza considerarne le trasformazioni dell’ultimo periodo e perciò stesso falsandone l’efficacia. La lezione di Čechov tuttavia è stata accolta da quanti hanno riportato il corpo espressivo al centro della scena, liberandolo da ogni preconcepita teoria psicologica, per ridare alla gestualità umana il suo potere di contagio emotivo e all’immaginazione la sua originaria potenza trasformatrice.

Clelia Falletti

CAFFÈ, PIPA E BASTONE. COME NASCE IL PERSONAGGIO

Questo mio intervento vuol essere un omaggio a Michail Čechov e un contributo alla sua conoscenza. Per questo ho pensato di mostrare un montaggio di frammenti tratti da un film di Alfred Hitchcock del 1945, *Spellbound* (in italiano *Io ti salverò*)¹. Questa è la trama in breve:

La dott.ssa Constance Peterson (Ingrid Bergman), psichiatra, s'innamora di un sedicente collega, il dott. Edwardes (Gregory Peck), ma presto scopre che si tratta di un certo John Ballantine colpito da amnesia e con gravi problemi psichici, che è indiziato dell'uccisione del vero dottore e ricercato dalla polizia. La Peterson chiede aiuto al dott. Alexander Brulov (Michail Čechov), suo vecchio professore di psicanalisi, per salvare l'amato, che gli presenta come suo marito. Brulov, prima restio, acconsente ad aiutarla e insieme cercano di scoprire l'origine della patologia di cui soffre il falso dottore analizzando un suo sogno. I loro sforzi non lo salvano dalla prigione. Quando ogni speranza sembra persa, la costanza della dott.ssa Peterson verrà premiata e il vero assassino scoperto.

Čechov appare solo nel secondo tempo del film e ne occupa una parte importante. I brevi frammenti che ho scelto per l'analisi riguardano l'entrata in scena del dott. Brulov, l'accensione della pipa, il caffè, l'uscita di scena del dott. Brulov². I quattro brani sono altrettanti piccoli capolavori, "piccole opere d'arte" in un'opera d'arte compiuta com'è un film. L'incontro di Čechov e Hitchcock fu un incontro felice: Hitchcock lasciava molta libertà d'improvvisazione all'attore; Čechov diceva che il tipo di lavoro frammentato richiesto dal cinema non è in realtà frammentato ma un lavorare per frammenti, esattamente il modo in cui crea l'attore³.

¹ Il film, prodotto da David O. Selznick e girato nel 1944, uscì solo alla fine del 1945. È il terzo film americano di Michail Čechov, che con la creazione del personaggio del dott. Brulov ottenne una *Nomination* all'Oscar come miglior attore non protagonista.

² Nell'intervento al Convegno di Bologna del maggio 2013 avevo presentato e commentato un montaggio di circa dieci minuti dal film *Spellbound*. Nell'elaborare un contributo per questo *dossier*, mi sono vista costretta a snaturare quella presentazione e comporre invece una versione in cui hanno la prevalenza i dialoghi del film, per cui tutto ciò che era azione da vedere, atmosfera da sentire, sorpresa e divertimento, complessità e simultaneità, è purtroppo diventato parola, un commento tautologico, noioso e invadente. Una descrizione fatta di parole non potrà mai dar conto della percezione che emerge vivente nello spettatore: "Entrando così in risonanza con l'azione dell'attore, lo spettatore non solo partecipa in maniera immediata al processo dell'azione, ma soprattutto attiva la sua competenza drammaturgica in un corpo a corpo con l'attore" (L. Mariti, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'Immacolata Percezione*, in *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a cura di C. Falletti e G. Sofia, Editoria & Spettacolo, 2011, p. 110).

³ La scena in cui Čechov/Brulov fa l'azione quotidiana di accendersi la pipa con un cerino fu girata venti volte. Alle venti riprese corrisposero altrettante improvvisazioni sui goffi tentativi di compiere un'azione banale, correlativo oggettivo di uno stato d'animo in ebollizione: in una delle riprese non riesce a prendere dalla tasca la scatola dei fiammiferi, in un'altra, conclusa l'accensione della pipa, Brulov invece della scatola rimette in tasca il fiammifero ancora acceso. Lo ricorda l'attore Anthony Quinn nel documentario

Il mio intento non è di documentare il metodo di Čechov attraverso la registrazione viva, ma di proporre l'esperienza creativa di un uomo di teatro, un "maestro", attraverso l'esempio concreto del suo lavoro in un film, grazie al quale noi possiamo diventare spettatori della creazione di un personaggio nel momento del suo farsi, leggere cosa avviene nella testa e nel corpo dell'attore e sperimentare come quegli indizi facciano nascere il personaggio nella testa di noi che assistiamo.

Nel film c'è naturalmente il magistero di Hitchcock, il suo occhio, il suo montaggio, ed è sua la creazione degli ambienti, delle atmosfere e della suspense. Bisogna riconoscere, però, allo stesso tempo, che lavorando con Čechov, Hitchcock lasciò campo all'attore di esprimersi creativamente⁴, inquadrandolo continuamente e seguendolo con la cinepresa, diventando così il suo primo spettatore; e ancora più spazio gli fu concesso in sede di montaggio grazie all'intervento del produttore Selznick, incantato dalla sua recitazione. Čechov, dal canto suo, considerava Hitchcock, insieme a Ben Hecht, i registi a lui più affini⁵.

1. Entra il dott. Brulov

Il momento in cui noi spettatori conosciamo Brulov è preparato con cura. È sera. La dottoressa Peterson e il suo protetto, braccati dalla polizia, si sono rifugiati in casa sua, ma il dottore non è ancora rientrato e la donna delle pulizie che ha aperto loro la porta sta per andar via, dopo averli avvertiti che ci sono altre due persone che attendono il dottore, due poliziotti. I poliziotti conversano tra di loro, parlano del ricercato. Questa è l'atmosfera, fredda nonostante il caminetto acceso, un'atmosfera di sospetto, ansia, perfino paura.

Al suo rientro in casa, quindi, il dott. Brulov trova tanta gente ad attenderlo. Sono degli estranei – c'è rigidità, diffidenza – ma i suoi occhi individuano Constance, la sua allieva devota, che gli si fa subito incontro. L'entrata in scena di Čechov provoca un vortice di sottili e continue trasformazioni che si trasmette all'ambiente, dall'ingresso al salotto alla cucina, e avvolge gli altri personaggi. Con tutto il corpo, la voce, l'attività con gli oggetti disegna variazioni di sentimenti, un'alternanza di atmosfere contrastanti. Meraviglia affetto gioia si disegnano sul viso del dott. Brulov quando trova Constance ad accoglierlo: è tenero, premuroso, piccolo – e si toglie il cappello lasciando sulla testa un ciuffo buffo, da clown.

From Russia to Hollywood. The 100year Odissey of Chekhov and Shdanoff, diretto da Frederick Keeve, Singa Home Entertainment, California 2004. Il documentario è un collage, creato da Lisa Dalton, di interviste, testimonianze, memorie di colleghi e persone che hanno lavorato con M. Čechov e George Shdanoff, o sono stati loro allievi o semplicemente li hanno conosciuti; attraversa la Russia, la Svizzera, la Germania, la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti. Al tema del teatro in esilio, e a Čechov in particolare, Yana Meerzon ha dedicato molti saggi e un libro, *The Path of a Character. Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics*, Berlin, Peter Lang, 2005.

⁴ Ricordiamo che agli attori di cinema Čechov suggeriva di familiarizzare con la macchina da presa e con i macchinisti, gli operai, gli assistenti presenti sul set durante le riprese, immaginandoli come il proprio pubblico con cui stabilire coscientemente una relazione interiore e verso cui irradiare le attività interiori (*Con Michail Čechov a Hollywood. Per l'attore di televisione e di cinema*, Postfazione di Mala Powers a M. Čechov, *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, Roma, Dino Audino Editore, 2001).

⁵ Ben Hecht, che era stato lo sceneggiatore di *Spellbound*, nel 1946 diresse Čechov in *Spectre of the Rose*, un film a episodi su Nižinskij; in uno degli episodi, Čechov è Max Polikoff che insieme con Madame La Sylph (Judith Anderson) interpreta una coppia tragicomica dello spettacolo di varietà, facendo uso delle tecniche non verbali di caratterizzazione derivate dall'archetipo del clown di Chaplin.

- Alessio!
- Chi è? Chi siete?
- Sono io.
- Uuh santo cielo! Mia cara Costanza! [*si abbracciano*]
- Scusate, mi dispiace di non avervi potuto avvertire del mio arrivo.
- Ma guarda chi trovo qui! Sarei venuto [*si toglie il cappello*] a casa un po' prima se avessi immaginato una cosa simile... E... e questi signori sono con te?
- No, io sono con...
- Dott. Brulov permettete, tenente Cooley della polizia e questo è il sergente Gillespie.
- Cosa volete.
- Desidereremmo qualche informazione sul dott. Edwardes.
- Ancora! Questa è una specie di persecuzione!

È ostile quando si rivolge ai poliziotti che lo interrogano sul suo collega assassinato, è scostante, autoritario – e scompare il ciuffo che lo rendeva buffo; la calma trattenuta mentre risponde alle domande si trasforma in collera, l'ira crescente si sente nella voce, e diventa più alto e li incalza, getta i guanti nel cappello e lo posa, si toglie la sciarpa e il soprabito con cura – sentiamo che si dà il tempo di studiare e sottomettere gli avversari. Il suo ritmo interiore è veloce, pensa rapidamente; mentre il gesto esteriore è posato (ma anche qui introduce deviazioni improvvisate, salti di ritmo: il soprabito, dopo averlo piegato con lenta cura, lo lascia cadere, deliberatamente, senza staccare gli occhi dagli avversari), la collera monta. E prende il tagliacarte. Lo tiene per il manico, come contro i poliziotti (sbadatamente, s'intende), ma quando poi i poliziotti saranno usciti e si rivolgerà a Constance lo terrà per la lama, semplice tagliacarte inoffensivo.

Dopo l'uscita dei poliziotti, Brulov resta un po' nell'atmosfera eccitata che si era creata:

- Io vorrei proprio sapere dove andremo a finire. Ci manca solo che ricorran alla tortura...

E pian piano torna nel cerchio affettuoso di Constance mentre questa gli annuncia che si è sposata e gli presenta il falso marito col falso nome di John Brown.

Lo sconcerto dell'anziano psichiatra, mentre l'occhio indagatore si posa sul personaggio taciturno che accompagna la sua allieva, è mascherato da meraviglia, occhi sgranati, bocca aperta, e una sfilza di frasi fatte che vorrebbero essere spiritose, banali espressioni di felicità di circostanza:

- C'è qualcosa di più bello di una giovane coppia? Niente psicosi ancora, niente nevrosi, niente complessi. Le mie congratulazioni! e vi auguro di avere bambini e non fobie! Eh eh eh... [...] La considero sempre la mia assistente, la più giovane ma la migliore che abbia mai avuto. Ma lo sarà ancora? Come diceva un mio vecchio amico, le donne riescono bene in psichiatria – guai se si innamorano però, in tal caso si trasformano in malati. Eh eh eh.[...]
- Buona notte e sogni d'oro, che analizzeremo domattina a colazione.

Al “marito” di Constance, che non ha mai contribuito alla conversazione e che ora gli augura la buona notte e lo ringrazia di tutto, replica:

- I mariti di Constance sono mariti miei, diremo così.

Dice troppo, mentre pensa senza darlo a vedere. Si camuffa dietro un aspetto da furetto. Dov'è il suo *centro immaginario*? Sicuramente sulla punta del naso quando è faccia a faccia con 'John Brown'. “Poni un ‘centro immaginario’, piccolo, duro, all'estremità del naso. Diventerai curioso come un furetto, indiscreto, invadente”, è una delle indicazioni che Čechov dà nel suo libro *To the Actor*⁶.

L'atmosfera di questa scena non può che essere tesa, scura, falsa da una parte e dall'altra. Il gioco di Čechov, però, la sua clownerie, gli scoppi di gesti estremi, l'autoironia e le battute che conclude sempre con sorrisetti di autocompiacimento, trascinano lo spettatore verso il regno del divertimento e della fantasia allegra.

Tuttavia il punto essenziale è un altro: è l'immediatezza e la violenza con cui dalla testa di noi spettatori viene divelta alla radice l'immagine stereotipata che ci eravamo creati. Ci aspettiamo il famoso dottor Brulov, e cosa abbiamo in rapida successione nel giro di pochi minuti, anzi secondi: l'anziano signore elegante un po' rigido, il vecchio ridicolo clown, il cucciolo che fa le feste, il vecchio indispettito e aggressivo, la comare chiacchierona e ficcanaso. L'immagine preconcepita è andata in frantumi come uno specchio, e i frammenti ci rimandano tanti aspetti diversi di uno stesso individuo, il compendio di una vita. L'uomo giososo, al limite della sprovvedutezza, affettuoso, ingenuo nelle sue espressioni di affetto e d'irritazione, che solo a sprazzi fa intravedere l'esperto scienziato, è un uomo dalla personalità complessa, non un vuoto stereotipo.



Dopo questo dialogo (in realtà è quasi un monologo fino alla fine), Brulov congeda la coppia mandandoli a letto.

I due “sposini” sono saliti a dormire; Brulov si prepara ad attendere, nello studio, dietro la sua scrivania. Ed ecco scendere lo “sposo”, che ha gli occhi inebetiti e impugna nella destra un rasoio aperto. Brulov lo accoglie amabilmente e gli offre una tazza di latte (in cui ha

⁶M. Chekhov, *To the Actor. On the Technique of Acting*, New York, Harper and Row, 1953.

versato del bromuro). Stende il giovane sul divano e, dopo essersi assicurato che Constance sia viva e al sicuro, si abbandona finalmente al sonno sulla poltrona.

2. La pipa

Nella scena della pipa c'è un crescendo. Questa scena, usando le parole della tecnica di Čechov, è la costruzione di un grande ponte, o transizione, da un idillio di amore e concordia, al grave disaccordo tra i due protagonisti, alla nuova situazione in cui Brulov si piegherà al desiderio di Constance di aiutare l'uomo che ama, guidato come sempre dal suo sentimento più profondo: l'affetto per Constance e il desiderio della sua felicità.

La scenetta idilliaca dell'inizio è preparata, al solito, dal suo opposto. Il mattino, Constance svegliandosi non trova il marito in camera e scende allarmata. La vista del corpo del professore abbandonato sulla poltrona le fa temere il peggio. Scuote Brulov che si sveglia. Quello che segue è un momento breve di grande e piena intimità, quando per comunicare le parole sono superflue: "L'atmosfera è il mezzo con cui possiamo parlare al pubblico di qualsiasi cosa senza usare parole che si dicono, che si ascoltano"⁷. Ma la situazione, e quindi l'atmosfera, e di conseguenza il comportamento dei due protagonisti e il ritmo, si modificano rapidamente in una continua alternanza e variazione scivolando verso il punto di massimo attrito e crisi quando Brulov rimprovera aspramente l'allieva di ragionare da donna innamorata e non da scienziata. Il rapporto Brulov/Constance s'incrina, la tensione raggiunge il punto culminante (che è al tempo stesso risoluzione della tensione e preludio di trasformazione) quando un dottor Brulov nervoso e indispettito cerca di accendersi la pipa e fa "esplosione" la scatola di cerini. Mentre tutto il contenuto della scatola salta per aria disordinatamente, ascoltiamo la voce piana, sommessa, autoironica di Brulov/Čechov che commenta: "Non dovrei fumare al mattino ma oggi sono molto nervoso".



⁷ M. Chekhov, *Lessons for the professional actor*, cit., p. 31.

- Ecco quello che teneva stretto in mano ieri sera.
- Non può essere stato che un caso. Vi assicuro che non aveva alcuna intenzione di farvi del male.
- Oh, figliola cara, ma è un irresponsabile.
- Questo non è esatto!
- Eh, vorrai concedermi che ho un po' più esperienza di te!
- Oh sì certo, non voglio metterlo in dubbio, ma, in questo caso...
- Ooh, non propinarmi le solite illogicità femminili! ti prego! Ammetti che ne so più di te ma poi pretendi di saperne più tu. È sconcertante, bah.
- E adesso che volete fare?
- Voglio fare qualcosa per il tuo bene.
- Che cosa?
- Chiamare la polizia.
- No no per carità.
- Oh, andiamo, Costanza, bisogna farlo, devi essere ragionevole.
- Aspettate, Alessio, vi prego, non giudicatelo soltanto con la mente ma anche col cuore.
- Stiamo parlando di uno schizofrenico e il sentimento non c'entra.
- Stiamo parlando di un uomo.
- Ooh! Ha ha ha l'amore, vergognati! Dottor Peterson, una speranza della psicanalisi, che si comporta come una collegiale, innamorata di un divo del cinema!
- Lasciate che vi spieghi almeno.
- Ma cosa vuoi spiegarmi! Come se non sapessi che una donna innamorata occupa l'ultimo posto nella scala dei valori intellettuali... Non dovrei fumare al mattino, ma oggi sono troppo nervoso.

La grande scena termina com'è cominciata. In un'atmosfera calda e intima, di cui ho trascritto le battute della parte centrale, Constance si è rannicchiata di nuovo davanti alla poltrona del suo anziano maestro e si parlano con affetto, a voce bassa per non svegliare l'altro ospite.

Quello che per Čechov è un ponte nella tecnica compositiva, per lo spettatore sono le montagne russe delle emozioni, che lo tengono inchiodato al suo posto e fanno volare la sua mente⁸.

⁸ Sulla relazione attore-spettatore, su cui recentemente gli studi di neuroscienza cognitiva hanno gettato nuova luce stimolando nuove prospettive di studio, può essere utile consultare gli atti relativi a vari convegni che si sono susseguiti dal 2007 ad oggi, il primo all'Università di Bologna, promosso dalla Scuola superiore di Studi umanistici (presieduta da Umberto Eco) e dal Dottorato in Studi teatrali e cinematografici (coordinato da Marco De Marinis) nel 2007, altri cinque alla Sapienza Università di Roma, promossi dall'Ateneo stesso il primo, e gli altri da un mio progetto di ricerca di Ateneo ma sempre con la collaborazione e dedizione di due studiosi, allora dottorandi, Gabriele Sofia e Victor Jacono. Gli atti pubblicati finora sono: *Teatro e Neuroscienze*, numero monografico di "Culture Teatrali", n. 16, primavera 2007 [ma: 2008]; *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Alegre, 2009; *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011; *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Roma, Bulzoni, 2012. Sullo stesso tema della relazione tra attore e spettatore, assai poco studiata, c'è ora il libro di Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013. Sia negli Atti citati che nel libro si possono trovare riferimenti più completi alle relative fondamentali ricerche neuroscientifiche.

3. Il caffè

La scena del caffè è una scena di routine, che ci offre un ottimo esempio di frammentazione: la battuta che Brulov pronuncia scorre fluida e misurata, mentre i suoi occhi seguono alternatamente l'interlocutore e l'attività – altrettanto fluida e misurata – delle mani che compiono il rituale del caffè. Nasce una scena di apparente naturalezza che è un artefatto di grande calcolo.

Constance è rientrata con il vassoio del caffè. Brulov si avvicina al tavolo e compie l'intera cerimonia del versarsi il caffè mentre pronuncia la sua battuta sull'importanza dell'analisi dei sogni. È una frase di “servizio”, potremmo definirla, necessaria per introdurre al grande pubblico la scena successiva dell'analisi del sogno del paziente affetto da amnesia (John Ballantine), che è il cuore del film⁹.

[Mentre con la destra solleva il bricco del caffè e simultaneamente con la sinistra il piattino con la tazzina:] E ora, ecco perché c'entrano i sogni.

Da questo momento la macchina da presa si gira per inquadrare Čechov frontalmente e rimane fissa all'altezza del petto e della mano che regge il piattino; l'altra mano entra ed esce dal campo visivo.

[Versa il caffè mentre dice:] Essi ti descrivono quello che cerchi di nasconderti, *[posa il bricco]* ma te lo descrivono in una maniera enigmatica e completamente *[alza la sinistra che ondeggia a sottolineare il discorso]* confusa. *[Prende una zolletta di zucchero]* Il problema di chi li analizza *[e la lascia cadere nella tazzina]* è di mettervi ordine *[prende la lattiera]* e ricostruendo il quadro *[versa il latte]* nella sua interezza, capire *[posa il bricco]* che diavolo *[prende il cucchiaino]* hai cercato di rivelare *[e gira il caffè]* a te stesso.

È una frase pronunciata con serietà. La scena non comunica emozioni, affascina l'attenzione con la precisione delle azioni, il calcolo, la coordinazione, il timing.

4. Il bastone da passeggio e l'uscita di scena del dott. Brulov

La scena è speculare rispetto alla prima entrata del dott. Brulov, e l'atmosfera è di segno opposto. Le azioni che fa con il bastone da passeggio sono un accompagnamento di ritmi, batte a terra per sottolineare alcuni concetti, passa il bastone da una mano all'altra; a un certo punto questa attività sfocia in una scelta caricaturale, grottesca, di un'ingenuità giocosa. Ora John Ballantine è in prigione e il tentativo di dimostrarne l'innocenza con l'aiuto della psicanalisi è fallito. Constance è disperata ma non accetta la sconfitta, vuole continuare a combattere, Brulov invece cerca di consolarla esortandola a tornare ad essere la scienziata che era e a trovare la felicità nel lavoro; ma è imbarazzato davanti al dolore di lei, e riappare il monello gajo dell'inizio (lì si rivelava nel ciuffo buffo, qui nell'azione clownesca con il bastone da passeggio). Si commiata con un “ci scriveremo”, banale e fuori luogo. E lei: “Quanto siete buono”.

⁹ Per la scena del sogno Hitchcock si rivolse a Salvador Dalí che disegnò tutta la sequenza.

- Figliola cara, è inutile che tu ti ostini a battere la testa contro i muri [*sottolinea con il bastone*] e a ripeterti che *non è vero* [*sottolinea con il bastone*]. Le prove erano più che evidenti [*sottolinea con il bastone*], e non è possibile eliminarle piangendoci sopra.
- È colpa mia. Gli avevo detto che doveva fidarsi di me, e sono stata io a perderlo.
- Ma la colpa non è di nessuno. Il caso era più complicato di quello che non immaginavi. Cosa c'entri tu. [*Alza il bastone*] E ormai ti devi convincere [*se lo aggancia intorno al collo*] che è finita e non pensarci più.

Constance è affranta dal dolore e determinata a non rassegnarsi; Brulov invece è pronto a girare pagina e la esorta a fare altrettanto. Ora si toglie il bastone dal collo:

- Lo so [*si china sulla scrivania, verso di lei, e le parla quasi sussurrando*], è molto triste perdere qualcuno che si ama. Ma adesso devi farti coraggio, devi sforzarti a riprendere il lavoro con nuova energia e volontà. Vedrai che ti farà bene. C'è tanta felicità nel nostro lavoro [*le mette il braccio intorno alle spalle*]. Devi essere forte [*le posa un lungo bacio sulla fronte*]. Ci scriveremo, eh?
- Grazie. Come siete buono. Perdonatemi.

Non hanno più niente da dirsi. L'arrivo del dott. Murchison ad annunciare che la macchina aspetta il dott. Brulov è come una liberazione. Ma Brulov deve ancora uscire. Raccoglie cappello e soprabito ed esce.

L'attore, nel creare il personaggio e nel creare e mantenere il rapporto con lo spettatore, quali strumenti ha a disposizione? Corpo, emozioni, voce: null'altro che me stesso, dice Čechov¹⁰.

È attraverso l'impianto creato dalla rete delle sottili transizioni di Čechov, vale a dire attraverso la drammaturgia dell'attore, che l'individualità profonda, complessa del personaggio diventa visibile. Ed è così che la recitazione dell'attore diventa ricca e interessante per lo spettatore. Il personaggio è un sistema emergente – complesso e in divenire. Ed è così che anche la relazione tra attore e spettatore – quando funziona – è un sistema emergente, complesso e in continua evoluzione¹¹.

5. Happy Ending

C'è un ultimo, fugace, momento in cui riappare il dott. Brulov, proprio in chiusura del film. Salutando la coppia finalmente felice che sta per prendere il treno, si rivolge allo sposo,

¹⁰ M. Chekhov, *Lessons for the professional actor*, cit., p. 24, nella primissima lezione intitolata *Why is a Method needed in the theatre of today?* (del 1941).

¹¹ Il concetto di sistemi emergenti è al centro delle teorie della complessità che nel corso del Novecento hanno ripensato le relazioni tra un insieme (un sistema) e gli elementi che lo costituiscono. Un sistema complesso emergente è *più* e *meno* della somma degli elementi costituenti. *Più* perché affiorano proprietà emergenti non presenti al livello dei singoli elementi, *meno* perché le proprietà dei singoli elementi sono vincolate e inibite dal sistema emergente. Tale fenomeno può essere osservato a vari livelli di organizzazione, da quello molecolare a quello sociale ed ecologico. In *Le acrobazie dello spettatore*, Gabriele Sofia fa riferimento a tale fenomeno nella relazione attore-spettatore, tenendo conto degli studi di Francisco Varela. Sui sistemi emergenti ai vari livelli di organizzazione cfr., tra gli altri, *Complexity, Science and Society*, a cura di J. Bogg e R. Geyer, Oxford and New York, Radcliffe Publishing, 2007; *La teoria della complessità* (2002), a cura di R. Benkirane, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

questa volta vero, di Constance con la frase dell'inizio: "I mariti di Constance sono mariti miei, diremo così". Ora però la dice come uno scolareto felice che sa di dire un'impertinenza, e lo stupore e la confusione che si dipingono sul volto del controllore dei biglietti, spettatore casuale di quel comportamento, liberano e intensificano la stessa gioia nell'animo degli spettatori del film¹².

Chi ha conosciuto Michail Čechov di persona lo descrive come l'incarnazione della sua visione dell'arte dell'attore, il compendio del suo metodo:

Di persona Čechov era esile, leggero nei movimenti e a proprio agio, incarnava quel "feeling of ease" e quella "assenza di peso" che incoraggiava negli allievi. [...] Comunicava calore e fiducia. Quando entrava in sala per iniziare con gli allievi il lavoro di trasformazione, egli incarnava il passaggio della soglia, il senso di agio, la bellezza, la forma e il tutto, il centro, l'archetipo, il gesto psicologico, il corpo immaginario, la pausa, l'atmosfera, il contatto, l'azione continuata, l'irradiazione, l'ispirazione e tutti gli altri punti, bellissimi e sottilissimi, del suo metodo¹³.

Chi non l'ha conosciuto può oggi osservarlo al lavoro nei film ai quali ha partecipato, una ventina dal 1913 al 1954. I primi furono girati in Russia, poi alcuni in Germania; gli ultimi dieci dopo il trasferimento negli Stati Uniti. In ognuno di questi film vediamo messi in atto i suggerimenti che Čechov ha illustrato nei suoi numerosi scritti e nelle lezioni, e riconosciamo molti livelli della sua trasformazione e costruzione del personaggio: l'atmosfera, il cerchio immaginario, il legato e lo staccato, il ritmo, le opposizioni e le continue alternanze, "e tutti gli altri punti, bellissimi e sottilissimi, del suo metodo".

Tuttavia, guardare Čechov nei film ci attrae non tanto per l'opportunità di riconoscere e inventariare le sue tecniche; al contrario, ci affascina perché ci consente un'esperienza rara trasformandoci in "spettatori storditi" di fronte a un "attore fino"¹⁴: vediamo Čechov volteggiare su quelle tecniche, lo vediamo creare la sua danza irripetibile, avendo alle spalle le tecniche. In definitiva possiamo dire che è proprio questa l'eredità attiva che Michail Čechov lascia attraverso il cinema al teatro d'oggi.

¹² "Lo spettacolo in realtà è una creazione reciproca di attori e spettatori, e l'atmosfera è un legame irrisolvibile tra loro". È l'atmosfera l'alleato più prezioso del contatto che si stabilisce tra scena e sala, ed è il cuore della tecnica di Michail Čechov: "Perché l'atmosfera, così come apre i nostri cuori se la immaginiamo tutt'intorno a noi, apre anche il cuore di ogni spettatore in sala. E se noi, grazie alla nostra professione, saremo capaci di aprire il cuore dei nostri simili, opereremo un miracolo. Perché quello che ci manca di più sono i sentimenti nella nostra vita, e se vogliamo essere utili e impegnati nel presente [Čechov si riferisce alla minaccia di Hitler in Europa e alla guerra] non significa che dobbiamo necessariamente prendere un dramma moderno, che parla di oggi, appena scritto. Possiamo prenderne uno scritto centinaia di anni fa, se saremo capaci, con questo dramma, di risvegliare negli esseri umani delle cose che sono così profondamente depositate in loro – cose che teniamo nascoste e rimosse a tal punto da non riuscire a capire le cose che stanno succedendo intorno a noi" (M. Chekhov, *Lessons for the professional actor*, cit., p. 31).

¹³ D. Hurst du Prey, Prefazione a M. Chekhov, *Lessons for the professional actor*, New York, Performing Arts Journal Publications, pp. 9 e 10.

¹⁴ Cito da F. Taviani, *Attor fino. 11 appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via d'estinzione*, in "Teatro e Storia", XXV (1910), n. 31.

Monica Cristini

SPIRITUALITÀ E TEATRO. ELEMENTI ANTROPOSOFICI PER LA *TECNICA DELL'ATTORE*

Rudolf Steiner (1861-1925), filosofo e fondatore dell'antroposofia in Germania all'inizio del Novecento, si è dedicato a numerose discipline – come l'agricoltura, l'ingegneria, la medicina, la pedagogia – alle quali ha dato il suo apporto seguendo i principi dell'antroposofia, da lui definita la scienza che studia la spiritualità dell'uomo¹. Un interesse persistente, sostanziale quanto quello per la filosofia, è rivolto da Steiner all'arte e in particolar modo al teatro. Questo è testimoniato nel perseguimento di un suo impegno incessante nella pedagogia dell'attore, sfociato in quello che potrei definire un vero e proprio metodo, una tecnica alla quale il filosofo giunge parallelamente all'elaborazione dell'antroposofia e attraverso una continua sperimentazione con l'attore. Insegnamento che ha destato l'interesse degli artisti che in quegli anni hanno avuto la possibilità di avvicinarsi all'antroposofia e di seguire le sue lezioni-conferenze dedicate al teatro, tra questi l'attore russo Michail Čechov (1891-1955), che ne ha integrato alcuni principi alla sua *Tecnica per l'attore*².

Se però nei pochi testi autografi pubblicati³ si legge il debito di quest'ultimo nei confronti dei primi maestri Konstantin Stanislavskij (1863-1938) e Evgenij Vachtangov (1883-1922), è raro trovare una chiara citazione di quello che possiamo considerare il suo ultimo punto di riferimento, ovvero Rudolf Steiner⁴. La devozione di Čechov nei confronti dell'insegnamento del fondatore dell'antroposofia è invece dichiarata in scritti privati,

¹ La Società Antroposofica viene fondata da Steiner intorno al 1913 in seguito al suo allontanamento dalla Società Teosofica (alla quale aveva aderito dall'inizio del Novecento), con l'intento di elaborare una scienza dedicata all'indagine della spiritualità dell'essere umano.

² Il metodo per l'attore ideato da Michail Čechov è stato a lungo trascurato dagli studi teatrali, da un lato a causa della censura degli archivi russi, riaperti soltanto dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica nel 1991, dall'altro probabilmente anche per i trascorsi cinematografici dell'attore russo che lo hanno visto negli ultimi anni della sua carriera *trainer* di alcuni famosi attori hollywoodiani – esperienza che ne testimonia anche il suo parziale allontanamento dal teatro. L'attuale disponibilità dell'intero corpus di scritti čechoviani e la continua diffusione della sua tecnica tra gli attori hanno destato l'interesse di studiosi di teatro e slavisti, e favorito il proliferare di studi sul suo metodo. Cfr. M.-C. Autant-Mathieu, (sous la dir. de), *Mikhaïl Tchekhov / Michael Chekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, Montpellier, L'Entretemps, 2009; Y. Meerzon, *The Path of a Character. Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2005; R.A. White, *Radiation and the Transmission of Energy: from Stanislavsky to Michael Chekhov*, "Performance and Spirituality", n.1, 2009, pp. 23-46.

³ Dell'attore russo, *To the Actor: On the Technique of Acting* (New York, Harper, 1953), del quale si conosce la lunga gestazione. Pare infatti che Čechov ne abbia dato il via nel 1931, riprendendone la scrittura più volte con l'aiuto di Georgette Boner e Deirdre Hurst. La sua prima pubblicazione nel 1952 è in versione ridotta e curata da Charles Leonard.

⁴ In Russia l'aggregazione in associazioni come quelle antroposofica o teosofica era al tempo vietata, motivo per il quale si riscontra negli scritti dell'epoca l'assenza di riferimenti diretti.

nei quali parla in modo specifico del metodo pedagogico elaborato dall'antroposofia⁵. Una prima adesione all'insegnamento spirituale e artistico di Steiner è testimoniata in alcuni documenti iconografici e nei quaderni di appunti di Dartington Hall, nei quali si nota un uso dell'euritmia⁶ nel training dell'attore; ma con il passare del tempo, grazie all'approfondimento delle opere fondamentali di Steiner e in particolare alla conoscenza dell'ultimo corso per attori tenuto dal filosofo austriaco a Dornach nel 1924⁷, Čechov sembra abbracciare nella sua totalità la pedagogia steineriana e applicarne i principi alla sua tecnica per l'attore.

Pochi oggi sono a conoscenza della dedizione di Steiner al teatro, dei suoi primi interventi come regista e critico sul finire del Diciannovesimo secolo, della sua esperienza di drammaturgo negli anni di fondazione della Società Antroposofica e del suo lungo percorso pedagogico con l'attore, perseguito nel corso della sua ricerca spirituale e terminato solo con la sua morte, nel 1925⁸. La sua ricerca era però conosciuta nel primo Novecento e seguita da alcuni artisti europei e russi, tra i quali Vasilij Kandinskij e Andrej Belyj, e da attori tedeschi che frequentavano i corsi tenuti pubblicamente da Steiner e dalla moglie Marie von Sivers (1867-1948)⁹ in forma di conferenza e privatamente con il gruppo del Goetheanum¹⁰.

Michail Čechov, interessato alle scienze occulte e alle correnti esoteriche diffuse in Europa e Russia in quel periodo¹¹, ha così accolto e fatto propri alcuni insegnamenti antroposofici, dedicati al teatro e non, la cui influenza si può oggi leggere tra le righe dei suoi scritti e in alcune indicazioni date nelle sue lezioni. Per questo ritengo sia importante conoscere il metodo pedagogico di Steiner e la sua ispirazione antroposofica per poter approfondire la conoscenza della tecnica elaborata da Čechov e comprendere così appieno la funzionalità dei principi implicati negli esercizi da lui suggeriti.

⁵ Cfr. Y. Meerzon, *The Path of a Character*, cit.

⁶ Čechov entra in contatto con l'antroposofia (Scienza dello spirito) e conosce i primi rudimenti dell'euritmia nei primi anni Venti grazie all'amicizia con lo scrittore russo Andrej Belyj, seguace di Rudolf Steiner e compagno di Assia Turghenieff (1890-1966), euritmista e con Steiner realizzatrice delle vetrate decorative del Goetheanum, l'edificio costruito nei pressi di Basilea che ancor oggi ospita gli studi antroposofici.

⁷ Cfr. R. Steiner – M. von Sivers, *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*, Dornach, Philosophisch-Antroposophischer Verlag, 1926, pubblicazione che raccoglie la trascrizione delle lezioni del corso del 1924.

⁸ È purtroppo da notare lo scarso interesse nei confronti delle arti promosse da Steiner anche da parte di studiosi antroposofi e biografi. Ne è un chiaro esempio la più recente biografia di H. Ullrich, *Rudolf Steiner. Leben und Lehre*, Monaco, C.H. Beck oHG, 2010 (trad. it di L. Crescenzi, *Rudolf Steiner*, Roma, Carocci, 2013), nella quale non sono dedicate che poche pagine al lavoro dell'antroposofico con teatro ed euritmia benché questi siano stati una parte integrante della sua ricerca filosofica.

⁹ Rudolf Steiner ribadisce puntualmente nei suoi scritti il suo debito nei confronti di Marie von Sivers, la quale, compresi i principi antroposofici, ha saputo trasferirli nelle arti create con il filosofo austriaco, in particolar modo nell'insegnamento della *Sprachgestaltung* e dell'euritmia. Era la von Sivers, attrice russa di origini tedesche, a seguire quotidianamente euritmisti e attori nel loro training e apprendimento quotidiano.

¹⁰ Il Goetheanum, concepito inizialmente da Steiner come *casa della parola*, è tuttora sede ufficiale di studi e ricerche antroposofiche, nonché Libera Università della Scienza dello Spirito con programmi dedicati a tutte le discipline alle quali è applicato l'insegnamento antroposofico: dalla medicina all'arte, dall'agricoltura alla pedagogia, all'architettura. L'edificio sorge sulla collina di Dornach, nei pressi di Basilea, in Svizzera.

¹¹ Cfr. C. Hamon-Siréjols, *Mikhaïl Tchekhov et Andreï Biely. De La découverte de l'eurythmie à la mise en scène de Petersbourg*, in M.-C. Autant-Mathieu, (sous la dir. de), *Mikhaïl Tchekhov / Michael Chekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, cit., pp. 157-68.

Antroposofia e teatro

Come ho già accennato, le ricerche perseguite da Rudolf Steiner, quella artistica e quella spirituale, si sono incrociate fin dall'inizio e vanno per questo indagate di pari passo: la comprensione del percorso teatrale dell'antroposofa risulta infatti difficile senza una conoscenza dei suoi testi fondamentali e degli approfondimenti che spesso sono stati da lui affrontati in conferenze e lezioni originariamente non dedicate all'arte teatrale ma all'educazione, come alla pittura, o all'indagine della spiritualità dell'essere umano.

È per questo motivo, insieme al fatto che il corpus di scritti steineriani è costituito per la maggior parte da conferenze stenografate e trascritte, che l'apprendimento del suo pensiero apre sempre a nuove possibilità di studio anche in ambito teatrale.

Vorrei allora evidenziare brevemente l'esperienza attraverso la quale Steiner ha acquisito le competenze tecnico-artistiche che gli hanno permesso poi negli anni di indagine antroposofica di proseguire la sua ricerca pedagogica con l'attore per cercare di dare le sue risposte alle stesse questioni che i grandi maestri del teatro si stavano ponendo nello stesso periodo¹².

Rudolf Steiner si accosta al teatro per la prima volta nel 1898, a Weimar, dove incontra l'attore e drammaturgo berlinese Otto Erich Hartleben (1864-1905) e frequenta l'ambiente letterario e culturale weimariano. Lo stesso anno, a Berlino, fonda con Frank Wedekind (1864-1918)¹³ la *Berliner Dramatische Gesellschaft* (Società Drammatica Berlese), una sorta d'impresa teatrale con la quale mette in scena, curandone anche la regia, le opere dei drammaturghi contemporanei. In questi anni acquisisce la redazione della rivista "Das Magazin für Literatur", per la quale crea gli allegati "Dramaturgische Blätter": recensioni di ciò che propongono le scene berlinesi, commenti e articoli sul teatro contemporaneo in generale e sull'arte dell'attore¹⁴.

Nel 1907 Steiner è già membro della Società Teosofica¹⁵ e ne è direttore della sezione tedesca assistito da Marie Von Sivers, con la quale decide di introdurre gli spettacoli teatrali all'interno delle conferenze della società. Qui mette in scena alcuni drammi di Edouard Schuré (1841-1929)¹⁶, con la partecipazione di von Sivers e di altri attori professionisti e dilettanti. Dal 1909 invece, Steiner mette in scena drammi da lui appositamente scritti per il pubblico teosofico-antroposofico: opere che vogliono essere un vero e proprio percorso iniziatico per l'attore e per lo spettatore, i quattro misteri drammatici¹⁷. A partire da

¹² Per maggiori informazioni sul percorso teatrale di Steiner si veda il mio saggio *Rudolf Steiner e il teatro. Eurytmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008.

¹³ Precursore tedesco della rivoluzione letteraria del Novecento e portavoce del teatro espressionista.

¹⁴ Cfr. R. Steiner, *Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie 1889-1900*, Dornach, Verlag der Rudolf Steiner – Nachlassverwaltung, 1960. La rivista, fondata nel 1832 come rivista di letteratura straniera e divenuta in seguito portavoce della vita culturale tedesca, sostiene l'approccio impressionista, vicino al simbolismo francese.

¹⁵ Steiner ne fa parte dal 1899. Il movimento teosofico, fondato da Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) a New York nel 1875, si prefiggeva di guidare l'essere umano in un percorso evolutivo attraverso meditazione e contemplazione.

¹⁶ *Il sacro dramma di Eleusi* (rappresentato a Monaco nel 1907) e *I figli di Lucifero* (Monaco, 1909).

¹⁷ *La porta dell'iniziazione* (Monaco, 1910); *La prova dell'anima* (Monaco, 1911); *Il guardiano della soglia* (Monaco, 1912); *Il risveglio delle anime* (Monaco, 1913).

questa esperienza egli dà inizio al suo percorso pedagogico e all'elaborazione dell'euritmia (*Eurithmie*) e della *Sprachgestaltung* (o arte della parola), convinto che il teatro possa essere valido mezzo per il recupero della spiritualità e al contempo di poter riportare l'arte in teatro grazie alle conoscenze antroposofiche e alla consapevolezza di una dimensione spirituale dell'uomo.

Nel suo lavoro con l'attore Steiner affronta un ampio studio su parola, suono e linguaggio legati al movimento, indagando i meccanismi del subconscio per risolvere quello che per lui è un problema cruciale oltre che un rischio per l'attore: la perdita della coscienza a causa di un'eccessiva immedesimazione nel personaggio (o di un lavoro creativo fondato sulla propria esperienza emotiva) da una parte, e una scomparsa dell'arte sulla scena per l'eccesso di realismo dall'altra.

Ecco dunque che uno degli obiettivi principali di Steiner nell'elaborazione della sua pedagogia è proprio l'individuazione di un metodo che guidi a un nuovo approccio al personaggio. Contrario al coinvolgimento emotivo dell'attore in scena, egli si avvale della sua ricerca in ambito antroposofico per aiutarlo a sviluppare quella che chiama *fantasia creativa*, e a recuperare il mondo di immagini che si cela nell'inconscio.

Il filosofo austriaco ritiene che l'esperienza spirituale, se vissuta come conoscenza interiore, si possa concretizzare nell'immaginazione dell'uomo, stimolandone la fantasia¹⁸: secondo Steiner, se un contenuto spirituale è percepito direttamente (escludendo dunque la mediazione di processi cognitivi) stimola l'immaginazione, e guida al rinnovamento dei poteri creativi che in origine hanno portato l'arte nella vita dell'essere umano¹⁹. È suo parere che in una società dominata dall'intelletto sia sempre più difficile trovare la via con cui *formare immagini* poiché, vivendo nell'intellettualismo, l'uomo ha perso il suo contatto con il mondo e con la parte più intima di sé, con quegli strati profondi dell'essere non toccati dal pensiero concettuale e nei quali si formano le immagini. A partire da questo principio Rudolf Steiner lavora sull'inconscio: l'attore steineriano non si baserà dunque sui propri ricordi personali per dare forma al personaggio, ma terrà conto delle immagini percepite e trattenute a livello inconscio, e per questo *oggettive*²⁰.

Steiner parla di un'immaginazione esperita come *proiezione dell'anima in forma d'immagine*: per lui la rappresentazione scenica non è altro che una ri-creazione esteriore, corporea, attraverso parola e gesto di ciò che vive nelle immagini²¹. La comprensione di ciò che è implicito nella partitura drammaturgica – non è un caso che Steiner la chiami *partitura*, dato che egli si riferisce al suono e non al testo – viene trasformata in qualcosa che possa essere raggiunto per mezzo della formazione del linguaggio (*Sprachgestaltung*) attraverso timbro, tempo, metro e ritmo.

¹⁸ Ne *La mia vita* – (*Mein Lebensgang*, 1924-1925), Milano, Editrice Antroposofica, 1992 – Steiner spiega come in quella che definisce *fantasia creativa* risplenda la luce dell'esperienza dello spirito se vissuta nell'arte, e come invece al contrario uno stimolo della fantasia che parte dall'intelletto uccida l'arte.

¹⁹ Cfr. R. Steiner – M. von Sivers, *Die Kunst der Rezitation und Deklamation*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1967.

²⁰ Cfr. M. Cristini, *Rudolf Steiner al lavoro con l'attore: l'immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio*, "Acting Archives Review", II, n. 4, 2012, pp. 36-67.

²¹ Cfr. R. Steiner – M. von Sivers, *Poetry and the Art of Speech*, London, London School of Speech Formation – Rudolf Steiner House, 1981.

I principi

Negli oltre vent'anni di percorso pedagogico, l'antroposofa elabora diverse tipologie di esercizi propedeutici a una padronanza di corpo e movimento, dell'uso della voce (del suono che forma la parola), ed esercizi di meditazione per il recupero dell'immaginazione. Le diverse sfumature dell'antroposofia si concretano allora in forme artistiche ben definite – come l'euritmia e la *Sprachgestaltung* – le quali confluiscono poi anche nella pedagogia per l'attore.

Ciò che preme in particolar modo a Steiner è il recupero e la comprensione della spiritualità che sta dietro l'oggetto, nella convinzione che questo possa portare l'uomo a un ravvicinamento alla natura e a una riunione con l'universo, il macrocosmo a cui appartiene. È tale principio che lo porta a perseguire lo stesso obiettivo in ambito teatrale e a cercare la comprensione di ciò che sta alla base di una creazione artistica del personaggio partendo dalle indicazioni contenute nel testo e date dall'uso che il drammaturgo fa del linguaggio.

Nella sua visione antroposofica Rudolf Steiner ritiene necessario trovare sempre nuove forme di recitazione che rispondano alle necessità del presente, ma per ottenere ciò è fondamentale che l'attore abbia coscienza di come l'Io umano si manifesti nel mondo spirituale e nel testo drammaturgico²². Steiner critica i metodi che insegnano recitazione in modo meccanico e che si avvalgono di esercizi che mirano a un aggiustamento tecnico di corpo e voce: egli parte invece dal linguaggio. La corretta respirazione, la giusta postura, i movimenti, nel suo metodo sono ricavati dal testo drammaturgico e arrivano spontaneamente come risposta a un corretto ascolto della parola: per questo l'attore deve essere assorbito nella realtà oggettiva del tono in modo da sviluppare un orecchio per ciò che sente declamato o recitato e acquisire dunque una sensibilità per la spiritualità che vive nelle onde sonore che percepisce. A tal scopo l'antroposofa elabora una serie di esercizi per il controllo del respiro e l'uso della voce avvalendosi della recitazione di sequenze di parole esteticamente abbinata in funzione alla relazione tra suono e morfologia umana²³.

A partire dal 1913 Steiner e Von Sivers collaborano quotidianamente con gli attori ed euritmisti che fanno parte della compagnia del Goetheanum, lavorando su alcuni principi fondamentali che di seguito illustro brevemente:

La triarticolazione dell'essere umano

Steiner descrive la parte corporea dell'essere umano come tripartita e suddivisa in un *corpo fisico*, un *corpo eterico* (o vitale) e un *corpo astrale*, governati dall'Io. Sottolineo *parte corporea* poiché questo tipo di suddivisione è quello a cui l'antroposofa accenna più frequentemente, ma esso in realtà è una semplificazione di una divisione più complessa dell'uomo in *corpo*, *anima* e *spirito*, a loro volta triarticolati²⁴.

²² L'Io del drammaturgo nel testo, quello dell'essere umano nel linguaggio e nel movimento. Cfr. R. Steiner – M. von Sivers, *Poetry and Recitation*, in *Poetry and the Art of Speech*, cit., p. 189.

²³ Successioni di parole, non necessariamente coerenti dal punto di vista semantico, i cui suoni vanno a stimolare gli organi della fonazione e della respirazione. Oltre ad esercizi come questo, dal valore più *tecnico*, Steiner ne elabora altri atti alla comprensione di sensazioni e sentimenti e dati sempre dalla ripetizione di particolari suoni-parole che possano suscitare oggettivamente nell'attore le emozioni evitandogli di dover ricorrere al proprio vissuto personale. *Ivi*, pp. 200-202.

²⁴ Su questo argomento si vedano alcuni degli scritti fondamentali di R. Steiner, *Teosofia*, Milano, Editrice

In breve: se il corpo fisico è la parte visibile nella realtà tangibile, il corpo eterico è l'elemento indipendente che lo alimenta, l'energia che permette il funzionamento degli organi, che dà forma alle sostanze nel corpo fisico e fa sì che l'uomo viva. Questa dimensione dell'uomo è visibile solo a quella che Steiner chiama *visione superiore* poiché all'osservazione comune essa si rivela solo nei suoi effetti (nel funzionamento degli organi o nel movimento del corpo).

Il corpo astrale, la dimensione intellettuale e cognitiva, costituisce invece ciò che dà coscienza e i suoi effetti sono visibili alla percezione dei sensi solo nello stato di veglia (nel sonno si ha infatti uno stato di incoscienza).

Infine, a governare questa triarticolazione Steiner pone l'Io, elemento che non ha più niente in comune con il mondo visibile e che distingue l'uomo dagli altri esseri viventi, sorgente di bisogni e desideri. È grazie all'Io che l'essere umano mantiene il ricordo di ciò che sperimenta nel mondo esterno e nella propria interiorità: è questo elemento che tiene in vita il corpo astrale, come il corpo eterico dona vita a quello fisico. Del corpo eterico è dunque proprio il vivere, del corpo astrale l'aver coscienza e dell'Io il ricordare.

La corrispondenza tra essere umano e macrocosmo

Steiner dichiara che a differenza di studiosi come Darwin o Haeckel, ai quali guarda con interesse, egli non considera la linea evolutiva della scienza naturale retta da leggi meccaniche o meramente organiche, ma sempre come uno sviluppo in cui lo spirito guida gli esseri viventi, dai più semplici all'uomo. Alla ricerca di una comprensione dell'essere umano, nella sua autobiografia *La mia vita*²⁵, egli spiega come pur essendo affascinato dalle teorie del tempo, solo grazie ad una *visione immaginativa* sia giunto alla conoscenza integrale dell'evoluzione e abbia compreso come l'uomo, quale essere spirituale, sia più antico di ogni altro essere vivente. Proseguendo il percorso intrapreso da Goethe²⁶, Steiner arriva a definire la spiritualità dell'essere umano come un suo elemento costitutivo a partire dalla realtà della sua propria natura, nella convinzione che l'uomo si avvicini alla dimensione divina mano a mano che con l'Io si stacca dalla realtà tangibile per penetrare nella propria coscienza e agire sulla propria anima.

La parola come veicolo della spiritualità dell'uomo

Steiner parla per la prima volta del linguaggio e degli elementi che lo costituiscono ad una conferenza tenuta a Monaco nel 1911, spiegando come in origine gli uomini fossero accomunati da uno stesso linguaggio primitivo originato dall'anima. Le impressioni e i suoni percepiti dal rapporto con il mondo esterno e con la natura – il soffiare del vento e il mormorio delle onde – erano sentiti e imitati nei suoni delle consonanti; sentimenti e sensazioni erano invece riprodotti nelle vocali. Nella parola pronunciata, in quanto to-

Antroposofica, 1999 (*Theosophie – Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*, Leipzig, 1908); *La filosofia della libertà*, Milano, Editrice Antroposofica, 2003 (*Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung. Beobachtungs-Resultate nach naturwissenschaftlicher Methode*, Berlin, 1894).

²⁵ R. Steiner, *La mia vita*, cit.

²⁶ Steiner studia e cura, tra 1882 e 1897, l'edizione degli scritti scientifici del filosofo tedesco, prima per l'edizione Kürschner e successivamente presso l'archivio Goethe-Shiller di Weimar.

no, suono e ritmo, è dunque racchiuso tutto il sentire dell'uomo, la sua parte spirituale e per questo nella recitazione è possibile scorgere l'uomo stesso rivelato: è infatti opinione di Steiner che solo a partire da questo principio sia possibile comprendere appieno l'arte della recitazione. A tale scopo è necessario che l'attore si eserciti con una parola che esuli dal razionale per giungere invece ad un *linguaggio immaginativo* che porti al soprasensibile, alla parola creativa e artistica che fluisce nella sua interiorità. Per l'antroposofa, solo in un parlare artistico la vita immortale dell'anima viene risvegliata e *portata fuori* grazie all'immagine; essa è invece soffocata nel momento in cui si lavora a partire dall'intelletto.

Questo principio è elaborato da Steiner nel corso della sua sperimentazione e tradotto in una forma di recitazione chiamata *Sprachgestaltung*, un'arte della parola che si fonda sulla *formazione e spiritualità del linguaggio*, con un'attenzione particolare rivolta a suono, tono e ritmo che determinano testo e parola: gli elementi costitutivi, spirituali – e spesso ignorati – del linguaggio stesso. In questi, gli stessi su cui lavora l'attore, è celato l'animo del drammaturgo: la scelta di un determinato linguaggio e di uno stile non è dettata solo dal valore semantico del testo ma è più o meno inconsciamente suggerita dal vissuto spirituale del poeta, il quale traduce in suoni e ritmi la propria interiorità.

L'intima connessione tra suono e movimento

Steiner persegue la sua ricerca nella convinzione di una stretta relazione tra parola e movimento: egli vede nella parola e nel linguaggio il movimento trasformato in suono, un *gesto d'aria*. D'altro canto l'antroposofa è convinto di un coinvolgimento totale dell'organismo nell'atto del parlare e per questo nel *training* dell'attore, per trovare il corretto modo di muoversi in scena e una gestualità che sia efficace, indica essenziale l'esercizio delle antiche forme della ginnastica greca accompagnate dalla parola. Se da un lato l'allenamento di queste discipline essenziali porterà alla maniera appropriata di intonare la parola e alla giusta espressione di determinate emozioni, dall'altro la parola pronunciata suggerirà il corretto modo di muoversi in scena.

Da questo stesso principio Steiner trae l'euritmia: un'arte del movimento accompagnata inizialmente dalla parola – e successivamente anche dalla musica²⁷ – e creata per tradurre sul palcoscenico, in quella che potremmo definire una vera e propria danza, la spiritualità del linguaggio. L'euritmia dà forma a parola e musica rendendone visibili principi e struttura: suoni, ritmi, sillabe, metrica, tonalità e tempo. Essa è una sorta di completamento del linguaggio poiché libera e rende visibili quei movimenti, insiti in suono e parola, che solitamente non sono espressi nel parlare ma vengono trattenuti. Quest'arte complessa – fortemente articolata e strutturata e che poggia sul principio della spiritualità del linguaggio e su quello della triarticolazione dell'uomo – è indicata da Steiner come valido elemento pedagogico per l'attore. Come ho precedentemente accennato, l'euritmia è infatti adottata da Michail Čechov nei suoi corsi di Dartington Hall (tra 1936 e 1938), anche se pare sia da lui conosciuta già dagli anni Venti grazie al contatto con Andrej Belyj e con la sua compagna Assia Turghenieff, discepola e collaboratrice di Steiner sin dalla fondazione del primo Goetheanum nel 1913.

²⁷ A partire dalle prime sperimentazioni a Monaco nel 1912 nasce l'euritmia della parola; dal 1918 è invece elaborata, con il contributo di alcune euritmiste, l'euritmia della musica.

Il metodo per l'attore

Attraverso la sua ricerca Steiner elabora gli elementi per un approccio al personaggio che prevede l'intersecarsi dei differenti livelli di lavoro creativo e di ricerca sul testo e sulle immagini attinte dall'inconscio²⁸.

Vediamoli, brevemente, uno ad uno:

Il lavoro sul linguaggio

Comprendere la *spiritualità del linguaggio* significa riconoscere le leggi che lo governano, che lo hanno creato e determinato: quelle che ne hanno impresso la forma, derivanti dalle sue origini e dall'anima del popolo in cui è sorto. Vuol dire inoltre comprendere l'uso che ne ha fatto il poeta o drammaturgo, scelta non solo estetica, ma che è stata determinata anche dai sentimenti e dalle sensazioni che lo hanno ispirato nella creazione e dalle immagini da cui egli ha attinto: per questo il primo passo del lavoro sul personaggio è affrontato proprio sul testo, alla ricerca del carattere che il drammaturgo gli ha dato.

[Il dramma] è essenzialmente qualcosa che prende vita solo attraverso i personaggi sulla scena – o, se non vediamo il dramma con i nostri occhi e lo sentiamo con le nostre orecchie, attraverso ciò che la nostra immaginazione ha preso dal linguaggio poetico e posto nella sua intrezza di fronte alla nostra anima. Ogni cosa deve fluire in forma in movimento. Ma benché il dramma sia completo solo quando rappresentato, dobbiamo prendere atto che tutto ciò a cui assistiamo, le persone sul palcoscenico, ogni cosa che udiamo, è fondamentalmente l'espressione di una qualità-animica. La qualità-animica che si evolve come dramma, nei singoli personaggi e nelle loro interazioni – questo è il contenuto essenziale del dramma²⁹.

Il ritmo imposto dalla parola, insieme a una recitazione guidata dalla *Sprachgestaltung*, condurranno invece a una lettura più immaginativa e meno razionale e interpretativa.

Fondamentale, per attore e regista, sarà dunque il riconoscimento dello sguardo del drammaturgo, del suo punto di vista e della sua comprensione del mondo, indiscutibilmente legati alla cultura e al periodo storico a cui appartiene. Steiner critica perciò l'uso di allontanare l'attore dal testo nella fase iniziale di creazione del personaggio; per lui è invece indispensabile che nella recitazione non vada perso nulla del *sentire* del drammaturgo presente nel testo in quanto suono, poiché l'arte drammatica diviene artistica solo nel momento in cui trasferisce in immagine, in forma, quanto è racchiuso nel testo drammaturgico³⁰.

La creazione di un archivio d'immagini

Vorrei ora soffermarmi sull'immaginazione, elemento secondo Steiner a lungo ignorato da un approccio artistico eccessivamente influenzato da intelletto e ragione.

L'antroposofa ne cerca dunque il recupero attraverso un'*osservazione attiva* che vada verso la spiritualità dell'oggetto e oltre l'apparenza: l'acquisizione, da parte dell'attore, di

²⁸ L'argomento è stato da me trattato in modo più approfondito nel saggio *Rudolf Steiner al lavoro con l'attore*, cit.

²⁹ R. Steiner – M. von Sivers, *Poetry and the Art of Speech*, cit., p. 119, trad. di chi scrive.

³⁰ *Ibidem*.

una *coscienza superiore che gli permetta di vivere anche nel mondo spirituale*. Per mezzo dei principi e delle pratiche antroposofiche, Steiner insegna a guardare – e a comprendere – ciò che è *intangibile*, ovvero l'insieme di forze e principi che stanno alla base dell'esteriorità delle cose, quello che lui definisce la loro parte soprasensibile. Come vedremo, con il suo insegnamento condurrà anche allo sviluppo dell'immaginazione attraverso il recupero della dimensione più *esoterica* dell'attore, con un lavoro sul *subconscio* e rendendo *elastica, mobile e pronta* l'immaginazione.

Per costruirsi un archivio d'immagini a cui attingere, l'attore steineriano lavora dunque su un'osservazione oggettiva e completa. Gli esercizi di meditazione e con i mantra sono per Steiner il mezzo attraverso il quale egli può raggiungere un grado di distacco tale da poter osservare in profondità, cogliendo sia l'aspetto del mondo tangibile ma anche di quello che lui definisce il *mondo soprasensibile*, costituito da ciò che invece non è visibile, ma che è fondamentale per l'esistenza del mondo fisico. Solo con un'osservazione di questo tipo le immagini potranno formarsi e fissarsi nella memoria dell'attore e andare a costituire un archivio dal quale egli potrà poi in un secondo momento attingere per il lavoro sul personaggio.

Altre immagini vengono invece recuperate da tutto ciò che viene percepito inconsciamente nella vita quotidiana: attraverso la meditazione l'attore può ripercorrere la propria memoria e *fissare* queste immagini lavorando dunque al livello molto intimo e profondo del subconscio.

Con l'applicazione dei principi antroposofici a quello che potremmo chiamare un vero a proprio lavoro su di sé, Steiner accompagna l'attore in un percorso interiore verso la sua essenza esoterica più profonda, creando un parallelismo tra l'esperienza della scena e la vita del sogno, costruendo un ponte tra la dimensione onirica – o del subconscio – e la realtà.

L'attore, in questa fase di ricerca continua, lavora dunque principalmente sulla sua parte *esoterica* con un esercizio rivolto alla propria interiorità. Steiner immagina un attore che possa lavorare a un livello così profondo da poter arrivare a stimolare la propria fantasia creativa: per questo suggerisce un'indagine nel subconscio, dove risiedono e sono trattenute le immagini percepite nella vita quotidiana. Un tipo di *training* come questo rende l'attore *oggettivo* e in grado di esercitare un'osservazione che Steiner definisce anche *umoristica*: l'attore, acquisendo la capacità di entrare in profondità nel proprio Io superiore al punto da potersi distaccare dalle reazioni egoistiche immediate e dalle emozioni della vita, diventa oggettivo nelle sue percezioni, le quali non provocheranno più la sua emotività ma mostreranno invece liberamente la loro natura ironica³¹.

I mantra per il senso di comico e tragico

Steiner fornisce all'attore una serie di mantra attraverso i quali raggiungere il senso di comico o tragico, esercizi sulla parola e sul ritmo che ne suscitano la sensazione attraverso la sonorità della parola stessa: un tipo di lavoro che permette all'attore di poter prendere le distanze sia dal proprio ego che dal personaggio e di vivere la creazione scenica in modo del tutto oggettivo.

³¹ Anche Michail Čechov sottolinea questo principio dichiarando che "L'io superiore libera l'umorismo in noi liberandoci da noi stessi". Cfr. M. Čechov, *La tecnica dell'attore*, a cura di F. Cruciani – C. Falletti, Roma, Dino Audino Editore, 2001, p. 31.

Questo esercizio si basa sulla connessione tra suono delle vocali (per l'antroposofa direttamente connesso all'anima) e sentimento/sensazione: la pronuncia e ripetizione di determinati suoni permette l'evocazione delle atmosfere fondamentali del tragico e il risuonare della sensazione che non proviene dunque dall'intimità e dal vissuto dell'attore ma dall'esterno, da elementi estranei alla sua personalità come il suono e il ritmo contenuti nella parola pronunciata o recitata.

Per Steiner questo tipo di lavoro guida l'attore a *immaginare* il personaggio da un punto di vista oggettivo e a recuperare l'atmosfera (grazie all'esercizio) nel corso della rappresentazione scenica: egli può infatti ricorrere ai mantra anche sul palcoscenico, rievocando interiormente il suono corrispondente al tipo di atmosfera colta nel *training* – una sorta di sottopartitura sulla quale l'attore può poggiare la sua interpretazione³².

Per condurlo a tradurre in modo oggettivo queste sensazioni in gesti e movimenti Steiner fa inoltre riferimento ai *gesti dell'anima*, una serie di atteggiamenti e movimenti ricorrenti nell'essere umano e corrispondenti a determinati stati d'animo: uno studio prezioso sia per la recitazione che nell'euritmia. L'antroposofa dà allora all'attore una serie di posizioni e atteggiamenti: si tratta di indicazioni che potranno agevolarlo nel trovare la giusta atmosfera e nell'espressione di sentimenti o sensazioni attraverso il movimento dell'intero corpo. Indicati in un primo momento agli euritmisti per tradurre alcuni stati interiori dell'uomo, questi gesti che Steiner definisce *archetipici* guidano l'attore nella definizione dell'atmosfera vissuta dal personaggio e di conseguenza nell'espressione dell'atteggiamento corrispondente³³. La consapevolezza della spiritualità dell'essere umano aiuterà perciò l'attore a comprendere quel che sta alla base dei diversi comportamenti e atteggiamenti dell'uomo, e un'osservazione in tal senso *profonda* condurrà alla formazione di immagini altrettanto oggettive che andranno ad aggiungersi all'archivio personale dell'attore. Sono questi gesti-immagine che sosterranno l'immaginazione creativa dell'attore risvegliandone la fantasia.

Obiettivo di questo approccio è insegnare all'attore a creare una sorta di confine tra sé e il personaggio (pur dotandolo di una sua vita e di un suo carattere) lavorando interamente con la fantasia.

Sé-attore e sé-personaggio non condividono emozioni o pensieri grazie alla pratica di esercizi di meditazione e a un gioco di rimandi basato su conoscenze neurologiche e fisiologiche: per esempio, l'attore richiama movimenti ed espressioni grazie all'associazione di sensazioni a sapori, suoni e colori, cercandone le corrispondenze con il vissuto del personaggio stesso. Anche lo studio delle espressioni mimiche corrispondenti a determinati gusti, alla reazione a certi colori o suoni, permetterà all'attore di costruirsi un immaginario personale da cui attingere.

L'attore steineriano arriva a creare il proprio personaggio seguendo una via che potrei definire indiretta, come abbiamo visto non basando il lavoro sul proprio vissuto ma

³² Cfr. M. Cristini, *Rudolf Steiner al lavoro con l'attore*, cit.

³³ Sorge naturale in questo caso il parallelo tra i gesti dell'anima di Steiner e il gesto psicologico descritto da Čechov come espressione dell'attitudine del personaggio, archetipo del personaggio stesso, argomento approfondito in un mio saggio di prossima pubblicazione, *Meditation and imagination. An anthroposophical contribution to the Michael Chekhov's acting system*, in una miscellanea curata da Y. Meerzon e M.-C. Autant-Mathieu per Routledge (2015). Per i gesti dell'anima si faccia riferimento ai testi di Steiner dedicati all'euritmia e pubblicati per l'Editrice Antroposofica in Italia.

sull'esercizio di osservazione e meditazione, mantenendosi così *distaccato* dal personaggio e distinguendo la propria vita da quella del palcoscenico, evitandone un coinvolgimento.

[...] Vorrei parlare di questo pericolo, che è insito nel teatro, di distaccarsi completamente dalla vita e vivere solo nella sua copia, nella sua riproduzione teatrale. Pericolo che esiste soprattutto per l'attore. Ma per lui c'è anche un'opportunità più forte, quella di reagire a questo rischio. La 'sua' arte [...] è il mezzo – quando [l'attore] esce dall'exoterico ed entra nell'esoterico nell'elaborazione dell'arte, nel trattamento della sua arte – che lo può condurre fuori dalla sua dimensione soggettiva grazie al distacco dalla vita quotidiana e attraverso la creazione di una vita propria del dramma sul palcoscenico.

[...]

Vedete, qui ci si scontra con ciò che non deve mai essere l'arte dell'attore, l'essere afferrati dal personaggio in modo immediato e passivo. [...] un attore non deve essere posseduto dal suo ruolo, ma come ho spiegato deve stargli di fronte: il personaggio deve emergere oggettivamente in modo che chi recita possa sentirlo come una propria creazione [opera]³⁴.

Ecco dunque una prima parte del lavoro sul personaggio: attraverso il lavoro sul subconscio per mezzo della meditazione e l'esercizio dell'osservazione l'attore ne delinea la figura e l'interiorità, seguendo però le indicazioni date dall'autore nel testo. Nella seconda fase della creazione del personaggio, grazie alla *Sprachgestaltung* gli viene dato un contorno definito. In tal modo sarà il linguaggio ad imprimere la forma definitiva al personaggio e a delinearne i contorni.

L'attore steineriano lavora allora su più livelli:

- ad un livello fisico, per allenare corpo e voce;
- attraverso l'osservazione per esplorare l'interiorità e la spiritualità, l'invisibile in natura e nell'uomo;
- con la meditazione sul sogno – o sulla natura – per stimolare la fantasia e arricchire l'immaginazione, per creare un repertorio d'immagini sempre nuovo;
- con la *Sprachgestaltung* per definire i contorni del personaggio e renderlo vivo sulla scena.

Nel parlare di *immaginazione creativa* Steiner si rivolge a tutto ciò che in natura possa riaccendere la fantasia dell'attore attraverso il richiamo di immagini universali, di archetipi. Sono queste immagini che popolano l'inconscio dell'artista e che una volta richiamate stimolano la sua creatività con un tipo di lavoro non più soggettivo ed espressione dell'ego, ma con un approccio totalmente oggettivo e condivisibile con il pubblico. La forza della creazione e la sua efficacia sulla scena nascerà dunque dalla spiritualità dell'artista.

Solo in questo modo l'attore potrà interpretare il personaggio restandone distaccato ed esercitando uno sguardo oggettivo sulla propria creazione, non essendo coinvolto emotivamente. La realtà drammaturgica può allora essere raggiunta e vissuta dall'attore solo

³⁴ R. Steiner, *Die Esoterik des Bühnendarstellers*, in *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*, Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1926, pp. 300-320, trad. It. di M. Cristini – S. Zubeck, *Esoterismo dell'attore*, "Acting Archives Review", II, n. 4, 2012, pp. 69, 72.

attraverso il palcoscenico: il personaggio vive nel dramma ma l'attore ne resta al di fuori. Ecco perché la creatività dell'attore parte dalla sua interiorità: più egli vive intimamente, spiritualmente, il personaggio, maggiore sarà la sua capacità di restarne distaccato; il vissuto del subconscio e l'immagine di fantasia prendono corpo sulla scena lasciando libero il sé dell'attore.

**SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO.
SOCIETÀ, IDENTITÀ, POSTMODERNO**

a cura di
Theòdoros Grammatàs e Gilda Tentorio

Traduzione dei saggi: Gilda Tentorio

Ringraziamenti

Ringraziamo gli studiosi che hanno contribuito alla formazione di questo Dossier. Il nostro particolare ringraziamento va al Direttore di “Culture Teatrali”, prof. Marco De Marinis, che ha accolto con entusiasmo la nostra proposta e ci ha offerto la possibilità di presentare al pubblico italiano una panoramica sul teatro greco contemporaneo.

I curatori



Gilda Tentorio

GRECIA CHIAMA ITALIA

In *Film. Socialisme* (2010) Jean-Luc Godard ha riassunto la situazione greca con il gioco di parole “Hellas – hélas – Hell as”: un Paese demonizzato dai media come “la bestia nera” d’Europa, ridotto al collasso e infernale. E infatti si è velocemente formato un immaginario della crisi, per cui lo scenario all’ombra dell’Acropoli è quello di povertà, disperazione, suicidi, senz’altro, guerriglia urbana. La situazione è tragica, non lo si può negare e i segnali di ripresa sono ancora lontani.

Spesso lo sguardo straniero si ferma solo a questo guscio esteriore, dimenticando invece che nonostante le difficoltà continua la lotta per fare cultura.

Per questo motivo vogliamo aprire uno squarcio di visibilità ai fermenti sotterranei e ai tentativi per una rinascita culturale, nell’orizzonte martoriato del Paese. Si tratta di messaggi di speranza e fiducia nel futuro, come per esempio il progetto “Crisis is a Greek word” (2012), promosso da alcuni fra i maggiori artisti greci al fine di presentare e rivendicare al mondo lo spirito della creatività greca, attraverso una mostra itinerante nelle maggiori capitali. *Crisis* significa ripensare se stessi e il mondo, avere il coraggio della *katastrophé*, cioè di svoltare e cambiare rotta verso nuovi paesaggi. Anche il teatro in Grecia resiste, è testimone di questo radicale passaggio d’epoca nella mentalità e nelle coscienze, e diventa laboratorio del possibile.

Abbiamo pensato di dare la parola agli studiosi greci che vivono il cambiamento dall’interno e continuano con tenacia la loro opera di ricerca: ognuno ha centrato l’attenzione su un particolare aspetto della ricca realtà teatrale greca. Per il lettore-spettatore italiano si spalanca così un orizzonte di scoperta pressoché vergine. Infatti, mentre la Grecia continua a rappresentare i nostri Grandi (Goldoni, Pirandello, Eduardo, Fo), l’Italia ha mostrato finora scarso interesse per il teatro greco: le traduzioni di opere si contano sulle dita di una mano, le rappresentazioni sono rare e affidate a eventi isolati, e quindi anche gli studi sono assai limitati (Cfr. la rassegna *infra*).

Non è questa la sede per fornire una storia del teatro neogreco, ma si intende qui rispondere a un’urgenza della contemporaneità, per mostrare linee di tendenza, persistenze e rotture, novità ed evoluzione dei linguaggi.

Ci auguriamo che sia un’occasione propizia per stimolare la dovuta attenzione a un panorama frastagliato di novità, per nulla inferiore ad altre sperimentazioni internazionali.

Al variegato mosaico del teatro greco contemporaneo ci introduce Theodoros Grammatàs (che ha coordinato e raccolto i testi dei colleghi per il Dossier), portando l’attenzione su un fenomeno sempre più frequente negli ultimi due-tre anni sulle scene greche: la crisi ha riorientato verso il passato e il *retro* (stili, generi, tematiche), quasi una via di fuga al presente. Savas Patsalidis approfondisce le tendenze del teatro neogreco in relazione alle vicende storiche del Paese, dal realismo al fascino del postmoderno, fino al crollo delle certezze nei tempi più recenti e Ghiorgos Freris ci ricorda alcuni esempi dell’effervescente panorama contempo-

raeano che procedono secondo linee non dissimili dalle inquietudini europee. Avra Sidiropoulou esamina l'interessante lavoro di tre giovani compagnie riconducibili all'ambito del *divided theatre*, mentre Dimitris Tsatsoulis imposta un confronto che valica le frontiere, individuando nella problematizzazione del linguaggio una cifra comune ai lavori di Societas Raffaello Sanzio e Theatro Attis di T. Terzopoulos, nella direzione di un teatro trans-culturale. Ghiorgos Pefanis ci porta a esplorare i momenti festosi in cui la topografia urbana di Atene si trasforma in un teatro policromo, grazie al Festival Internazionale del Teatro di Strada (IstFest). Intorno alle prospettive del teatro popolare si interroga Antigoni Paroussi, tratteggiando lo stato di salute del teatro delle ombre (Karaghiozis) e dei burattini e Kaiti Diamantakou presenta le modalità di sopravvivenza e riscrittura del genere parodico, soprattutto quando la deformazione comica va a colpire la sacralità del mito antico. Il quadro si completa con gli interventi di Kyraki Petrakou, che si sofferma sulle trasformazioni dei personaggi femminili a teatro negli ultimi vent'anni, specchio di cambiamenti e contraddizioni nella società contemporanea, mentre Alexia Papakosta individua nel teatro per ragazzi un ruolo tutt'altro che marginale e anzi complementare alle novità tematiche e registiche del repertorio ufficiale.

Teatro greco contemporaneo in Italia: bibliografia indicativa

Non esistono studi sistematici sul teatro neogreco. Occorre tornare al volume di F.M. Pontani, *Teatro neo-ellenico*, Milano, Nuova Accademia, 1962 e alla breve rassegna di M. Vitti, *Il teatro greco*, in M. Verdone, (a cura di), *Teatro contemporaneo*, vol. 3.1, pp.109-117, Roma, Lucarini, 1986.

Più recentemente, sulla ricezione del teatro italiano in Grecia, si veda A. Proiou – A. Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Roma, Dipartimento di Filologia greca e latina – Sezione bizantino neoellenica – Università “La Sapienza”, 1998 (cfr. anche G. Katsantonis, *Le opere di Eduardo De Filippo sul palcoscenico greco*, Roma, Ilmiolibro.it, 2013).

Mi permetto di citare alcuni miei recenti lavori (altri sono in corso di stampa): *Atene 1959: gli Uccelli di Aristofane e di Koun*, in G. Poggi – M.G. Profeti, (a cura di), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all' "Arte Nuevo"*, Firenze, Alinea, 2011, pp. 515-533; *Grecia: Odisseo e lo specchio del teatro. La piccola "odissea" di Iakovos Kambanellis: "Odisseo, torna a casa" (1952) e "L'ultimo Atto" (1997)*, “Dionysus ex machina”, 3, 2012, pp. 161-191; *Atene 2011: il teatro che resiste*, “Stratagemmi. Prospettive teatrali”, 19, settembre 2011, pp. 139-149; *Drammaturgia in tempo di crisi. Lettera dalla Grecia*, “Teatro e Storia”, 34, 2013, pp. 311-323.

Per quanto riguarda i testi di autori contemporanei tradotti in italiano: I. Kambanellis, *La Cena*, Napoli, D'Auria M., 1995; C. Mitropoulou, *Sei ruoli per solisti*, Napoli, Pironti Editore, 1996; D. Kechaidis, *L'anello nuziale; Il gioco del tavolo*, Roma, Bulzoni, 2001 e, fra i “Quaderni di Hystrio”, l'allegato al n. 2 (2004) “Teatro Greco” riporta traduzioni di alcuni lavori teatrali (D. Dimitriadis, G. Dialeghmenos, L. Anagnostaki).

L'autrice più tradotta è L. Anagnostaki, di cui segnalo: *La Parata* (in F.M. Pontani, *L'altra Grecia*, Firenze, 1969 e poi in R. Di Giammarco – B. Nativi, *Intercity Connections. Nuovi testi per nuovi interpreti. Dieci testi teatrali per adolescenti*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2004). Inoltre: rappresentazione e traduzione per lo spettacolo: *La Vittoria* (2005, Teatro Studio di Milano), *A voi che mi ascoltate* (2008, Teatro Stabile di Torino).

Tra i Festival dedicati alla Grecia, ricordo l'attività del Teatro della Limonaia (Sesto Fiorentino), con Intercity 2002 e 2003 e l'appuntamento annuale "Milano incontra la Grecia", che dal 2007 fa conoscere le voci del panorama artistico-culturale greco.

Fra le più recenti apparizioni di compagnie greche, ricordo l'*Oreste* di Euripide del Teatro Nazionale di Atene al Teatro Olimpico di Vicenza (2010) e *Odyssey* per la regia di R. Wilson al Piccolo Teatro di Milano (2013).

Avvertenza

I testi che seguono sono stati redatti in neogreco e tradotti da Gilda Tentorio.

Per facilitare la lettura, la bibliografia e i titoli delle opere sono stati tradotti in italiano, mentre i nomi degli autori sono stati traslitterati.

Theòdoros Grammatàs

MECCANISMI DI RIFIUTO E PRATICHE DI RISCrittURA DELLA STORIA NELLA DRAMMATURGIA GRECA CONTEMPORANEA*

Il secondo millennio è da poco iniziato e la Grecia è presa nel vortice di sconvolgimenti finanziari, sociali, culturali e politici: in Europa la sua immagine ha subito un tracollo di credibilità, mentre il Paese vive cambiamenti radicali per quanto riguarda la situazione economica, la mentalità e l'ideologia. In questo orizzonte di crisi, anche sulle scene comincia a fare la sua apparizione una realtà che presenta tratti profondamente diversi dal passato e a poco a poco plasma un teatro dalla fisionomia nuova, seppure ancora in germe.

Lo scontro greco/straniero, familiare/estraneo, Oriente/Occidente, Mediterraneo/Europa, Sud/Nord, noi/altro, polarità che in vari modi erano presenti nel teatro e società greca fin dal 1800, oggi raggiunge il culmine. Le tendenze xenofobe e razziste, pochi anni fa quasi inesistenti, trovano purtroppo sempre più consensi in alcune fasce della popolazione e i corvi antieuropeisti gracchiano con forza, annunciando presagi apocalittici sul futuro del Paese se non esce dall'Unione. Le certezze degli ultimi trent'anni in una stabilità politica e sociale, accompagnata da prosperità, sviluppo economico, modernità, si sono sgretolate per lasciare il posto a un panorama segnato da crolli, rivalità, scissioni, a livello reale e di immaginario, e ciò vale anche per ideologia, società, valori, cultura.

Prima della crisi la drammaturgia greca presentava opere che per tematica, estetica e forma si trovavano pienamente inserite nell'ambito del teatro contemporaneo europeo e internazionale di impronta postmoderna, anche se lo sfondo realistico (*ethographia*) restava una costante. Ma gli elementi da bozzetto si mescolavano alle tendenze attuali, rinnovando così il realismo che, vivo fra le due guerre, si era poi ripresentato in altre vesti dal secondo dopoguerra. Si pensi ad opere come *Anna, ho detto* di P. Mendis (1994); *Menti non rasati* di G. Tsiros (2004); *California Dreaming*, (2002) e *Il latte* di V. Katsikonouris (2006); *Burro sciolto* di S. Serefas (2008); *Sette risposte logiche* di L. Prousalidis (2008); *Brina* dei fratelli Koufalis (2009).

Impegnati nella difficile ricerca di definire l'identità dell'uomo greco contemporaneo, gli scrittori si sono spesso rivolti alle radici del teatro e quindi al dramma greco antico (tragedia o commedia), evidenziando fili di continuità (grecità). Ma ora le tendenze del postmoderno danno un orientamento alla scrittura che riesce a svincolarsi dalle influenze: archetipi e modelli, infatti, nelle nuove creazioni sono appena delle risonanze, e si usano varie tecniche e forme per dialogare con il mito e il teatro mondiale (intertestualità, riscritture, *work in progress*). Altre innovazioni che riconducono alla temperie del postmoderno sono ironia, mescolanza di fantasia-realtà, *humour* amaro e forte demitizzazione ideologica,

* Questa pubblicazione è stata realizzata nell'ambito del programma THALIS, co-finanziato dai fondi sociali europei (ESF) e da fondi nazionali ("Educazione e Lifelong Learning", Piano Nazionale Strategico di Sviluppo, NSRF): Il teatro come patrimonio educativo ed espressione artistica nell'educazione e nella società.

in una prevalenza di monologhi lirici. A questa tipologia, che ha dato risultati straordinari, appartengono per esempio le opere di M. Pontikas (*L'assassino di Laio e i corvi*, 2004; *Cassandra parla ai morti* 2005 e, in forma definitiva, *Nitrito*, 2009)¹, di A. Dimou (...e *Giulietta*, 1996; *Andromaca ovvero luogo di donna nel fondo della notte*, 1999; *Stasera ceniamo da Giocasta*, 2008), di D. Dimitriadis (*Omeriade*, trilogia, 2007; *Il vangelo di Cassandra*, 2009). Riscritture comico-parodiche sono ad esempio: *Non mi chiamare Fofò* di V. Alexakis (2008), gli spettacoli *Quale Elena?* di M. Reppas – T. Papathanassiou (2003-2005) e *Mamma Grecia 2* di G. Sarakatsanis – G. Paleòlogos (2009). Negli anni precedenti, si sono rivelati notevoli: *Camera degli sposi* (1994) e *L'annuncio* (2001) di G. Veltsos; *Giulietta dei Macintosh* di S. Lytras (1999), *Clitemnestra?* di A. Staikos (1975).

Un'altra tendenza, che rispecchia i cambiamenti della società greca e si trova in linea con gli interessi del teatro internazionale, si concentra su tematiche di genere, minoranze e marginalità. Significative le opere che cercano, attraverso micro-narrazioni, di definire il senso di una storicità complessiva della società e di rideterminare l'identità del soggetto, immerso in un tessuto sociale precario, quasi in decomposizione, come: *Il cielo tutto rosso* (1998) di L. Anaghnostaki²; *Quando ballano i Go-Go dancers* (2000) di E. Pegka; *Destiny* (2005) di A. Dimou; *Salonico in prima persona* (2007) di S. Serefas; *Lei ha preso la vita nelle sue mani* (2012) di V. Katsikonouris. La difficile convivenza multiculturale, che coinvolge gli aspetti di identità/alterità, i problemi legati all'immigrazione clandestina e al razzismo, trovano voce in *L'invisibile Olga* (2010) di G. Tsiros; *Il fiume Ebro di fronte* (1999) e *Patrie* (2012) di T. Papathanassiou – M. Reppas; *Austras o la gramigna* (2012) di L. Kitsopoulou³.

Interessanti le opere del *divided theatre* che esprimono le tendenze contemporanee del dramma postmoderno, presentate da compagnie d'avanguardia come Kanigunda (*Città-stato*, 2011), Pequod (*Questione lavoro*, 2011), Blitz (*Guns! Guns! Guns!*, 2009; *Galassia*, 2011; *Late Night*, 2012): immagini frammentate e una narrazione scenica incompiuta, pretesti per riflettere sulla Grecia contemporanea.

Accanto alla fioritura drammaturgica si nota un proliferare di nuovi spazi teatrali. In particolare ad Atene si assiste a un movimento centrifugo. Infatti in centro restano le grandi sale capienti che accolgono soprattutto spettacoli commerciali, mentre spazi industriali dismessi o abbandonati (depositi, laboratori, fabbriche) dei quartieri periferici e degradati vengono riconvertiti e trasformati in scene teatrali. Qui piccoli gruppi di attori e artisti d'avanguardia riescono ad attirare spettatori, *aficionados* e sostenitori (Teatri Chytirio, Thission, Bios, Epi Kolonò): si presentano opere sperimentali di problematizzazione ed estetica contemporanea, in un nuovo approccio al pubblico e con una diversa concezione della funzione di teatro e arte.

E arriva la grande crisi. Il crollo economico devasta la società greca, crea una realtà inedita (almeno per i giovani), con percentuali altissime di disoccupazione e indigenza, una totale insicurezza e angoscia per il futuro, perché si è sgretolato ogni punto di riferimento.

¹ Opera scelta per rappresentare la Grecia all'European Theatre Convention 2012 (http://www.etc-cte.org/bop_2012/). Per un commento sull'opera, cfr. G. Tentorio, "Ainsi disait Cassandre". *Problématique du logos et perception de la catastrophe sur la scène grecque contemporaine*, Paris, Kimé, 2015, in press [N.d.T.].

² Cfr. traduzione in "Hystrio", n. 2, 2004, "Quaderno greco", pp. 6-9; lo spettacolo è stato rappresentato in Italia nel 2002 (Sesto Fiorentino, Teatro della Limonaia, Festival Intercity) e nel 2004 (Piccolo Teatro di Milano) [N.d.T.].

³ Cfr. recensione G. Tentorio, <http://www.stratagemmi.it/?p=4487> [N.d.T.].

Come funziona il teatro? Qual è la sua presenza in questa epoca di crisi e di rottura? Naturalmente il teatro non muore, sopravvive e continua, trovando modi per resistere, ad esempio preferendo le co-produzioni e operando tagli drastici alle spese.

Parallelamente si osserva un nuovo orientamento sempre più diffuso, che raccoglie anche consenso, sovvenzioni e talvolta il sostegno di autorità e istituzioni, o ciò che è rimasto di esse: mentre le condizioni oggettive diventano sempre più difficili e insolubili, il teatro sembra, almeno in parte, ripiegare e volgersi indietro, come cercando nel passato un sollievo dalle Simplegadi dell'epoca contemporanea. Si registra infatti un sistematico ritorno al passato, con il recupero di forme estetiche, ideologie e temi ormai superati, che un tempo però hanno funzionato dando risposta alle angosce. La Storia e il passato sono proposti come una soluzione per il presente di crisi, un riscatto di valori e modelli per disegnare un *alibi* rispetto all'oggi o un esempio da seguire: guardare a ieri è l'alternativa possibile per il domani, e il futuro quindi è reso con categorie del passato.

Ciò si verifica perché la Grecia dell'Unione Europea e della globalizzazione non riesce a gestire (o meglio a inglobare) i nuovi prodotti culturali che derivano da questa realtà. È facile che gli scrittori, non ancora pronti e poco aggiornati salvo eccezioni, rifiutino gli schemi inusuali dell'opera postdrammatica, per cercare invece rifugio nel familiare, cioè il passato, che viene riformulato secondo nuovi termini e nuove condizioni. In alcune opere il realismo greco e l'insuperata tradizione della commedia si legano con elementi postmoderni, in un mosaico di valori stabili ma anche aperti alla trasformazione, che caratterizzano da sempre l'uomo greco e la sua ricerca conflittuale e problematica della propria identità culturale.

L'assenza di personaggi primari a tutto tondo e la giustapposizione di elementi frammentari e frammentati che costituiscono il complesso del testo postdrammatico, talvolta perdono la loro corrispondenza rispetto alla realtà oggettiva vissuta dagli spettatori greci. L'indulgenza, la tolleranza, la serenità sono stati sostituiti dall'incertezza, dall'angoscia e dalla paura per il domani. Di conseguenza, l'andare indietro, l'entropia e – mi si perdoni il neologismo – la *pasatologia*, che si riscontrano nei gusti del pubblico e nelle opere, sembrano l'unica naturale via d'uscita. Autentici tentativi postmoderni, come le opere di Dimitriadis, Veltsos, Dimou e Efstathiadi, rischiano di soffocare nel frastuono della banalità che pretende di definirsi rivoluzionaria (e invece produce solo brutte copie di scritture moderniste, nemmeno ben digerite) e ripropone modelli di realismo tradizionale.

Non è la prima volta che nel teatro greco compare una situazione simile né è nuovo, nella drammaturgia, questo guardare al passato. Un simile fenomeno si era presentato nel periodo dopo la catastrofe micrasiatica del 1922, segnando la drammaturgia fra le due guerre. Ricordiamo in sintesi il contesto. Agli inizi del XX secolo la Grecia vive lo sviluppo dell'industria e la crescita delle città, dove affluiscono le masse dalle campagne, e dopo le guerre balcaniche vittoriose e la Prima Guerra mondiale, sulle scene si diffonde il dramma borghese e il teatro delle idee, con la consacrazione del dramma ibseniano, sociale e psicologico, ma anche della rivista, lo spettacolo di intrattenimento preferito in Europa. Gli eventi storici e sociali successivi obbligano la drammaturgia a un radicale cambiamento, che si manifesterà in uno sguardo al passato. Nel 1922 crollano i sogni di una "grande Grecia", con la terribile disfatta dell'esercito greco in Turchia e soprattutto con la tragedia dello "scambio di popolazioni" sancito dal trattato di Losanna: centinaia di migliaia di profughi greci dell'Asia Minore devono abbandonare tutti i loro beni e si riversano nella nuova "pa-

tria” Ellade. Sarà chiamata la “grande catastrofe”: recessione e miseria, instabilità politica e forti scontri ideologici portano all’ascesa del fascismo e all’instaurazione della dittatura di Ioannis Metaxàs nel 1936. Gli scrittori si volgono a generi e forme del passato e cercano attraverso la tragedia (N. Kazantzakis, *Melissa*, 1937) e il dramma storico (S. Melàs, *Rigas Veletinìs*, 1962) una forma di fuga dalla triste realtà. Il genere principale fra le due guerre sarà infatti l’*ethographia*, una forma di realismo bozzettistico che propone il ritorno alla natura, ai costumi genuini e alle tradizioni della campagna greca di una volta, come unica soluzione e *alibi* di fronte al caos del presente storico tragico (D. Bogris, *Fidanzamenti*, 1924, P. Horn, *Il dolce meltemi*, 1927). La Storia dunque come sollievo e rifugio per gli autori e il pubblico, nel periodo fra le due guerre.

Qualcosa di analogo sembra verificarsi anche ai nostri giorni, dapprima timidamente nell’ambito della commedia e nell’energia liberatoria del riso, poi in modo più aperto ad esempio nelle opere dirette al pubblico dei ragazzi, sempre più numerose anche nei teatri del centro di Atene.

Si tratta di commedie scritte da famosi scrittori degli anni Cinquanta-Sessanta, che rispondevano alle esigenze della società greca appena uscita dalla guerra civile. I personaggi sono piccolo-borghesi che, armati di ottimismo e furbizia, una filosofia saggia del saper vivere, lottano in vari modi per superare i problemi: oppressione da parte della classe dominante, burocrazia, indigenza, mancanza di istruzione, impossibilità di ascesa sociale, spesso dovuta a motivi ideologici – che però sono tralasciati con cura e passati sotto silenzio, imponendo agli spettatori una sorta di amnesia storica e consolatoria sul recente passato traumatico (la guerra civile). Grandi successi teatrali all’epoca, queste opere furono poi adattate per il grande schermo, nel periodo d’oro del cinema greco, e grazie al talento di comici e caratteristi, hanno lasciato un’impronta indelebile e diacronica nell’immaginario del pubblico per più generazioni (spettatori di teatro, cinema e più recentemente televisione).

Oggi il percorso è inverso e quei film famosi ritornano a teatro, recitati dalle star dei *serial TV* che, cercando di riprodurre in tutto il modello cinematografico (con esiti spesso deludenti), vogliono divertire il pubblico con le vicende di personaggi di una realtà molto lontana, ma allo stesso tempo così vicina alla attuale. Sono questi i casi delle vecchie pellicole *Madame Sousou*, 1948; *La zia di Chicago*, 1957; *Ilias del 16° Distretto*, 1959; *L’imbecille della signorina*, 1960; *Il garzone del droghiere*, 1963; *La giocatrice di carte*, 1964; *La miglior difesa è l’attacco*, 1965; *Una pazza pazza quarantenne*, 1970. Con gli stessi titoli (o modificati appena) le storie della società greca di alcuni decenni fa rivivono ora a teatro. In opere di questo genere, *mutatis mutandis*, il passato si reinscrive nel presente o al contrario il presente cerca una via di fuga nel passato, mentre si valorizzano le stesse tecniche e i meccanismi di rifiuto della difficile realtà storica, attraverso la risata facile e liberatoria.

Un altro gruppo di opere interessanti si rivolge a bambini e adolescenti, un pubblico settoriale, che per la sua particolarità è sempre rappresentativo delle tendenze e delle scelte dominanti nella società, per esempio riguardo ai temi dell’identità e del rapporto con l’altro e lo straniero, il passato e il presente. Come in Europa, anche in Grecia sono cambiati i parametri di approccio al bambino, nell’ambito dell’educazione e della pedagogia, ma naturalmente anche a teatro, con la comparsa di nuovi modelli (comportamento, valori, canoni, temi). Le trasformazioni economico-sociali che hanno travolto il Paese trovano spazio anche nella drammaturgia per ragazzi, dove anzi si riconosce la stessa tendenza al passato

del teatro per adulti: torna l'attenzione alla Storia, lontana e più recente, spesso riproposta secondo modelli elleno-centrici o nazionalisti. Le virtù patrie sono presentate come modelli valoriali, punti di riferimento e di senso per l'azione dei personaggi in scena, e quindi anche per gli spettatori. Infatti si rivedono sulla scena schemi conflittuali del tipo noi/altro: il nemico straniero, invasore (reale o inventato), opprime il popolo privandolo della libertà. Ciò porta alla memoria degli adulti ricordi del passato recente che forse vogliono o cercano di dimenticare, e nei giovani crea modelli che da grandi forse vorranno imitare. Nella società greca la cultura per anni si è impegnata per appianare i motivi di contrapposizione del passato e per promuovere la tolleranza, raggiungendo buoni risultati. Negli ultimi tempi invece sono comparsi purtroppo, prima timidamente e poi in modo aperto, xenofobia, nazionalismo, fanatismo, riaprendo ferite e rinnovando scontri e rotture. Ecco perché recentemente (2011-2013) a teatro abbiamo rivisto opere tratte da romanzi che hanno segnato la letteratura per ragazzi, come *Favola senza nome* (1910) di P. Delta e *La lunga marcia di Petros* (1971) di A. Zei: quelle vicende, relative alle guerre balcaniche e alla Seconda Guerra mondiale, trasposte sulla scena diventano metafore drammatizzate che parlano all'oggi in modo allusivo-simbolico, ma attraverso un fondale realistico-storico. Altri esempi sono *Quel monello di Andonis* (1932) di P. Delta, *Un bambino conta le stelle* (1956) di M. Loudemis, *Quando il sole* (1971) di Z. Sarrì, e la composizione intertestuale *Penelope Delta incontra il Bullo* del 2013 (dal racconto omonimo *Il Bullo*, 1935).

Un caso ulteriore, ma non meno rappresentativo di tale tendenza, è la ricomparsa nostalgica di opere del repertorio classico, che diventano nuovamente successi commerciali. Ciò si inserisce in quella svolta che abbiamo individuato nel teatro contemporaneo, che guarda a spettacoli della propria Storia per attualizzarli e offrire così al pubblico rifugio ai problemi del presente. È il caso di due opere significative del teatro neogreco, entrambe di I. Kambanellis, che continuano ad essere rappresentate, *La corte dei miracoli* (1957) e *Il nostro grande Circo* (1973), quest'ultima fu il primo atto di reazione sociale e politica alla dittatura dei colonnelli. Ancora, la stagione 2012-2013 del Teatro Nazionale ha riproposto: *Spettatori* (1978) di M. Pontikas (regia K.Evangelatou) che mostra l'indifferenza e l'insensibilità dell'uomo contemporaneo; la trasposizione del grande successo cinematografico *Lanterne rosse* (1963), una riflessione sulla crudeltà dei rapporti umani (regia di K. Rigos); l'idillio drammatico *Golfo* (1895) di S. Peressiadis (il mondo dei valori tradizionali della campagna greca, adattati all'epoca di oggi grazie alla regia moderna di N. Karathanos).

Sempre più frequente è la trasposizione teatrale di classici della letteratura, che va incontro al gradimento sicuro del grande pubblico, affezionato alle proprie letture e a quelle immagini familiari; ma forse ciò avviene anche per offrire un'alternativa alle sofisticate ricerche del postmoderno (drammaturgia e pratica scenica). Tale tendenza risale agli anni Ottanta e coinvolge oggi le opere dei massimi scrittori greci (Papadiamantis, Roidis, Vizinòs, Solomòs, Kazantzakis, Valtinòs, Chatzìs)⁴, ma anche trasposizioni sceniche di vaste

⁴ Riporto le opere rappresentate di recente in Grecia, che hanno anche una traduzione italiana: A. Papadiamantis, *L'assassina* (Milano, Feltrinelli, 1989); E. Roidis, *La papessa Giovanna* (Milano, Crocetti, 2003) e *Psicologia d'un marito siriota* (Atene, Aiora, 2011); G. Vizinòs, *L'unico viaggio della sua vita e altre storie* (Atene, Aiora, 2001); D. Solomòs, *Visione di Dionisio (La Donna di Zante)*, Palermo, L'Epos, 1995); N. Kazantzakis, *Capitan Michele* (Milano, Martello, 1959); D. Chatzìs, *Il libro doppio* (Milano, Crocetti, 2009) [N.d.T.].

composizioni epiche e epico-liriche, come *Iliade* di Omero, l'epos bizantino *Dighenìs Akritas* (X secolo) e *Erotòkritos* di V. Cornaro (XVI secolo)⁵.

Non possiamo trascurare le super-produzioni di *musical*, capaci di affascinare gli spettatori e portarli nella dimensione del passato idealizzato che riesce a dissipare le ombre delle difficoltà odierne. Gli spettacoli attingono tematiche e materiali dalle tradizioni e dal vasto repertorio musicale popolare greco (ed europeo) degli anni Venti-Cinquanta, riportando in vita melodie, ma anche situazioni sociali e rapporti umani da molto superati per la società greca contemporanea: nelle ultime stagioni ad esempio, le canzoni di Kleonas Triantafyllidis (nome d'arte Attik, anni Trenta-Quaranta), hanno ispirato *La banda di Attik* e *Da Attik a Gounaris*, mentre il repertorio di Sofia Vembo (anni Quaranta-Cinquanta) è al centro di *Sempre rock solo Vembo*. Altre recenti super-produzioni (2012-2013): *Amàn-Amìn* ripercorre la storia del rebetiko; *Ti prenderò per fuggire* fa viaggiare lo spettatore fra lustrini, danze e musiche che hanno segnato il periodo d'oro della rivista, dagli anni Trenta alla dittatura; *Bouloukia* si concentra sulle compagnie di teatro popolare che fino agli anni Cinquanta si spostavano per tutta la Grecia, adattando il loro repertorio agli spazi più disparati (caffè, scuole, cortili...).

Nelle ultime stagioni molti applausi per le drammatizzazioni sulla vita di artisti dell'ambito musicale, un'occasione per ricordare momenti importanti della storia greca: Anghe-la Papazoglou (originaria di Smirne, cantante di rebetiko), Eftichia Papaghiannopoulou, autrice di testi indimenticabili, Sotiria Bellou, anch'essa cantante di rebetiko; nel 2013 una grande *performance* dal titolo *Chi perseguita questa mia vita* (dalla famosa canzone del 1974) rende omaggio al compositore Mikis Theodorakis: attraverso teatro danza poesia cinema e i maggiori successi musicali, si ripercorrono le tappe della sua vita, intimamente collegate con avvenimenti politico-civili del tormentato Novecento greco.

Occorre notare che gli spettacoli di cui abbiamo riferito, al contrario di quanto accadeva anni fa, sono realizzati nei teatri centrali di Atene o nelle multisale (Pallas, Badminton) e si rivolgono quindi a un pubblico numeroso di provenienza borghese medio o medio-alta, in genere di età matura, che conserva la memoria del passato. Nella periferia (soprattutto di Atene) continuano la loro attività i piccoli spazi di teatro sperimentale. Ma la cifra impressionante (circa 200 sale) va ridimensionata: infatti questi luoghi alternativi offrono un calendario limitato di spettacoli, hanno spazi di accoglienza ridotti e non possono reggere il confronto con le grandi sale del centro, dove ogni giorno invece affluiscono alti numeri di spettatori, che seguono opere di tipo commerciale come quelle citate.

Dobbiamo dunque concludere che in un periodo di difficoltà economica e crisi sociale, il *retrò* (nostalgia e rievocazione) diventa il rifugio sicuro, un sistema di valori che viene offerto nel presente, magari abbellito, ma nella sua forma nota e riconoscibile, oppure in linea con gli aspetti estetici e ideologici che dominano la realtà contemporanea. Il teatro riattiva il meccanismo di rifiuto della realtà e talvolta di riscrittura della Storia, cercando la complicità del pubblico, che in modo più o meno inconsapevole accetta la *sospensione* dell'attualità. Anche questo è un tentativo di risposta alla crisi.

⁵ In traduzione italiana: *Digenis Akritas. Poema anonimo bizantino*, Firenze, Giunti, 1995; *Dighenìs Akritis. Versione Escorial*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996; *Erotòcrito*, Milano, Bietti, 1975 [N.d.T.].

Savas Patsalidis

OLTRE IL MODERNO. TEATRO GRECO DI FINE XX – INIZI XXI SECOLO*

Quando si prendono in esame le tendenze del teatro greco degli ultimi trent'anni, si osserva, certo, un graduale distacco dalle forme del realismo precedente, non tale però da poter affermare che si sia verificato un vero divorzio. Il teatro neogreco non ha mai cessato di funzionare come uno specchio (a volte nitido, altre invece opaco o indistinto) degli eventi sociali, uno specchio di un ambito ben definito. E in parte è quasi ovvio e comprensibile questo suo insistere su ciò che è familiare, leggibile, quotidiano. In una Grecia di lotte continue, promesse e delusioni, minacce, rivalità, ostilità di partito, svendite, tradimenti nazionali, fuga dalle campagne ed emigrazione, fame, mentalità piccolo borghese e provinciale, era del tutto fisiologico che si sviluppasse un'arte scenica realistica nei tratti e con simpatie di sinistra negli orientamenti ideologici.

Agli orrori della Seconda Guerra mondiale e della Shoah l'Europa del teatro reagì con l'espressionismo e l'assurdo, e alcuni anni dopo con il ritualismo, lo strutturalismo, Grotowski e Artaud, *happenings*, aperture verso l'Estremo Oriente e la tecnologia. La Grecia invece, isolata nella parte più meridionale dell'Europa e immersa nelle proprie tragedie¹, reagiva al proprio olocausto e alla crisi sociale-politica con quanto di più sicuro aveva a disposizione in quel momento: una miscela di codici della *neo-ethographia* (bozzettismo realistico), che trovava la più alta espressione in Iakovos Kambanellis, seguito e talvolta imitato da decine di giovani scrittori (ad esempio G. Maniotis, K. Mourselàs, M. Efthymiadis), che prendono di mira nella loro critica istituzioni e costumi, cosa che il pubblico del post-dittatura accetta con entusiasmo, perché li vede come qualcosa di diverso, fuori dai perimetri conservatori della moralità costruita, una forma di resistenza insomma contro l'*establishment* e il perbenismo della società.

L'ingresso nell'Unione Europea

Con l'avvento del nuovo decennio, il Paese entra nell'Unione Europea (1981) – che allora si chiamava ancora CEE –, fatto che a tutti i livelli segna molte e radicali trasformazioni. Cambiano, o così sembra, costumi, sogni e ambizioni popolari. Per la società greca, che offriva di sé un'immagine fino allora chiusa e compatta, inizia un percorso verso la definizione di una nuova identità, aperta e cosmopolita.

Il teatro, specchio più immediato della realtà, cerca di definire il suo ruolo nel nuovo ordine delle cose e si rinnova (espressione, stile, sensibilità). Si moltiplicano i viaggi interiori, con scritture che si avvicinano a modalità poetiche (M. Lainà, I. Laghios, S. Lytras e V. Vassike-

* Questa pubblicazione è stata realizzata nell'ambito del programma THALIS, co-finanziato dai fondi sociali europei (ESF) e da fondi nazionali ("Educazione e Lifelong Learning", Piano Nazionale Strategico di Sviluppo, NSRF): Il teatro come patrimonio educativo ed espressione artistica nell'educazione e nella società.

¹ Guerra civile (1945-49), confino politico, torture, esilio, infine la dittatura (1967-74) [N.d.T.].

chaghioglou per esempio) o alla prosa (K. Mitsotaki). Proliferano le scuole di arte drammatica, nelle Università compaiono i primi Dipartimenti di Studi Teatrali, e il panorama teatrale si arricchisce di numerose compagnie professioniste e di nuovi spettacoli. Gli scrittori di vecchia generazione continuano a scrivere e alcuni di loro riescono a produrre opere profondamente innovative², mentre aumentano i giovani che cercano di articolare un altro tipo di linguaggio, adatto ad affrontare la realtà mutevole della Grecia “europea” (P. Mendis, G. Chryssoulis e, alcuni anni dopo, A. Dimou, V. Katsikonouris, G. Tsiros, V. Chatzighiannidis, ecc.)

Senza voler sminuire l'importanza dei lavori degli ultimi trent'anni, ritengo che la maggior parte di ciò che si è visto sulla scena sia da valutare soprattutto come risultato delle ramificazioni del realismo; come già detto, si tratta di una tendenza talvolta più astratta, altre volte più debole e limitata alle immagini, ma che non cessa di coincidere con il realismo ben noto e che, almeno nelle intenzioni, intende leggere la realtà in modo verticale, ma vi riesce a fatica: non perché gli scrittori abbiano poco talento, ma perché gli strumenti a cui si affidano non sono più in grado di restituire la radiografia di una realtà complessa, multiculturale, spesso virtuale e sempre sfuggente³. In altre parole, non sono in grado o hanno difficoltà a dialogare in modo creativo e completo con un mondo nuovo (le logiche dell'Unione Europea, il vortice della globalizzazione e il dominio dell'alta tecnologia). Ed è per questo che oggi, salvo rare eccezioni⁴, temi importanti dell'orizzonte contemporaneo non ricevono ancora nelle opere greche la dovuta attenzione: identità greco-europea, crollo dei muri e delle ideologie, critica alle narrazioni e tabù nazionali, realtà virtuale, tecnologia, globalizzazione, *trust* multinazionali, ecologia, inquinamento ambientale, ecc⁵.

Logiche moderniste nella scrittura teatrale greca

È evidente che gli autori teatrali greci, o almeno la maggior parte di essi (vedremo più oltre alcune importanti eccezioni) non sono riusciti, o forse non erano pronti, a liberarsi dai precedenti imperativi modernisti, come le antitesi centro-periferia, città-provincia, capitalismo-comunismo, progressista-conservatore, patriarcato-matriarcato. Temi come la lotta e la coscienza di classe, alla base del percorso ideologico di molti nostri scrittori, hanno continuato a comparire come fantasmi anche nelle opere dei giovani: è come se essi non fossero pronti ad ammettere che, con la caduta del Muro di Berlino, è crollato simbolicamente e realmente un intero centro ideologico, che per decenni noi tutti pensavamo potesse trovare la vera realtà dietro l'ingannevole immagine di felicità promessa dal capita-

² Cfr. ad esempio M. Pontikas, *Razionalismo* (1987), I. Kambanellis, *Un incontro altrove* (1998), L. Anagnostaki, *Diamanti e blues* (1998) e *A voi che mi ascoltate* (2003), G. Dialeghmenos, *Bella Venezia* (2005).

³ Il riferimento è ad alcune opere molto recenti: G. Tsiros, *Menti non rasate* (2009) e *L'invisibile Olga* (2012); V. Chatzighiannidis, *La Poupée* (2010), L. Kitsopoulou, *Austras o la gramigna* (2012). Su quest'ultimo spettacolo, cfr. G. Tentorio, <http://www.stratagemmi.it/?p=4487> [N.d.T.]

⁴ Cfr. alcuni tentativi di D. Dimitriadis, come *L'inizio della vita* e *La vertigine degli animali prima del macello* (per quest'ultimo cfr. “Teatro Greco – Quaderni di Hystrio”, allegato al n. 2, 2004, pp. 30-47).

⁵ Tali opere dal repertorio internazionale sono *Mnemonic* del Théâtre de Complicité, *Someone Else's Shoes* di Drew Pautz (2007), *Enron* di Lucy Prebble (2009), *Harvest* di Manjula Padmanabhan (1999), *The Shape of the Table*, trilogia di David Edgar (1990), i testi dei Rimini Protokoll, e altri. Sul collettivo tedesco, cfr. anche G. Tentorio, *Esercizi di democrazia a teatro: Prometheus in Athens. Rimini Protokoll fra Atene e Milano*, “Stratagemmi. Prospettive teatrali”, n. 22, 2012, pp. 83-132.

lismo. Per essi era ed è tuttora difficile ammettere che il mito dell'*anti-*, fonte primaria di idee e temi in quasi tutto il percorso moderno del nostro teatro, si sia sbriciolato, per essere sostituito da una sfilata variopinta e virtuale di simulacri e riproduzioni infinite, giochi e parvenze. Come pure è difficile capire in che modo la marginalità stessa, da cui sono usciti i personaggi più significativi della drammaturgia neogreca, da G. Kambyssis a P. Horn, fino a I. Kambanellis, V. Ziogas e G. Skourtis, possa essere diventata oggetto di discussione. Da qui deriva la loro debolezza (o il rifiuto) di interrogarsi: si può parlare di marginalità oggi? E in tal caso, dov'è, come la si definisce e chi si trova in essa? Perché ovviamente, se il margine esiste, qual è il centro del potere? Avrebbero dovuto invece accorgersi che nella nostra realtà tutto viene inglobato *dentro* le mura. Come felicemente dice al proposito M. Ravenhill:

In passato si poteva descrivere perfettamente lo scontro operaio-padrone in una fabbrica, cosa che invece oggi ti riesce molto difficile, visto che sei costretto a domandarti: da dove viene il cibo che hai consumato oggi? Chi ha insegnato ai tuoi insegnanti? Chi ha tessuto questo vestito? Tutte queste cose sono fantasmi e i guadagni spariscono o vanno ad altri fantasmi un po' lontano. Serve quindi un altro tipo di opera, se vogliamo scrivere qualcosa che abbia relazione con questo mondo⁶.

Oltre il modernismo

I confini che hanno segnato tante coppie antitetiche del modernismo sulla base dell'*in/out* (desiderabile-accettabile / indesiderabile-inaccettabile), nella migliore delle ipotesi oggi sono difficili da definire. Infatti ai nostri giorni non possono più esistere scrittori d'avanguardia come Tzara, Breton, Soupault, Mehring o Jarry, ma nemmeno personaggi emarginati costruiti dalla fantasia sensibile di molti nostri scrittori, perché non esiste un nemico ben definito, a meno che, in piena crisi economica, non riteniamo l'Europa stessa un *nemico*, cosa che alcuni hanno già fatto.

Questo non vuol dire che la classe o la (modernista) lotta di classe non abbia ragion d'essere: naturalmente esistono ancora, ma con alcune differenze sostanziali. L'ideologia (quasi sempre di sinistra) che ha sorretto il teatro neogreco negli ultimi anni è ormai parte del problema e non della terapia. I suoi strali si sono esauriti nella drammatizzazione d'altri tempi. La storia greca contemporanea e i mutamenti sociali in generale cercano un altro armamento interpretativo ed estetico. Con la crisi economica che devasta ogni cosa, assistiamo al crollo delle certezze fondamentali, ad esempio riguardo a "chi siamo" e "dove andiamo". Da circa cinque anni stiamo vivendo ciò che all'incirca hanno vissuto i Paesi dell'Est negli anni Novanta. Si sono dileguate le "grandi narrazioni", come le chiama Lyotard, che ci avevano offerto i miti più solidi e sostegni tematico-ideologici forti. La realtà greca somiglia più che mai a un mosaico, e ha per sfondo la nebbia.

Viviamo un mondo di simulacri, un gioco continuo di apparizioni e scomparse, involucri e maschere, costrizioni e liberazioni, in cui non è possibile rivendicare un'assoluta realtà ontologica. Non siamo solo Europei, ma anche cittadini del mondo. E in questo senso, sì,

⁶ M. Ravenhill, *Me, my i-book and writing in America*, in "Contemporary Theatre Review", n. 16.1, 2006, pp. 133-134.

forse arriveremo alla fine della società come crediamo di conoscerla, a cui manca l'“opera (greca)”, come ci ricorda il Maestro in *Camera degli Sposi* (1994) di G. Veltsos⁷.

Nella situazione odierna il sentimento generale è che il Paese sia chiamato a riscoprire se stesso, a costruire un nuovo sé e altre narrazioni. L'Europa postmoderna dell'armonia dei popoli non si mostra così ospitale, come l'avevano sognata i primi fondatori. La realtà della Grecia di oggi, dopo quasi duecento anni di vita nazionale, chiede agli artisti di rivedere il corpo del Paese, i suoi colori nazionali, ogni sua verità, ma anche ogni sua *anomalìa*, secondo una prospettiva che non ci faccia più sentire *come a casa*: perché, quanto più ci sentiremo *a casa*, tanto più perpetueremo ciò che ha fatto finora il realismo con le sue varie manifestazioni, cioè rielaborare il già noto. La questione è il superamento, il *post*. Certamente questo provoca una relativa insicurezza, e ciò spiega perché critici e intellettuali si sono dimostrati (e si dimostrino) così sospettosi di fronte all'eventualità di un *de-centramento* postmoderno (riguardo a identità, scrittura nazionale, canoni, ecc.).

Ciò che non avevamo capito allora, nel 1981, è che la Grecia, facendo il suo ingresso in Europa, entrava in un *project* postmoderno che, come si è poi rivelato in seguito, non era in grado di gestire né di condividere: il Paese viveva secondo i ritmi consumistici del postmoderno, però pensava o aveva nostalgia della sicurezza del moderno. Oggi è in uno stato di angoscia, e giustamente, perché non è da nessuna parte, come pure i suoi artisti che, prima ancora di capire che cosa fossero l'Europa Unita, il postmoderno (o postdrammatico)⁸ e la specificità etnica, e prima ancora di darci alte prove di qualità in questi ambiti, si sono trovati ad affrontare una sfida enorme, che ha a che fare con l'ontologia stessa della società in cui vivono e dell'arte. Nel loro Paese tutto ciò che sembrava forte e indistruttibile non ha più valore. Ed è chiaro, come abbiamo sottolineato, che il realismo non è sufficiente a descrivere l'indescrivibile, per il semplice motivo che anch'esso si è rivelato un mito, come lo è d'altra parte quella realtà che il realismo per anni ha continuato a fotografare e commentare. I cambiamenti che avvengono a livello globale sono così rapidi e complessi, che è impossibile per i meccanismi del teatro mimetico fotografarli in modo soddisfacente.

Eccezioni postmoderne

Ovviamente, come si è detto, esistono alcune eccezioni che confermano la regola. Alcuni scrittori infatti, senza necessariamente voler impostare una critica politico-sociale, superano la logica conflittuale dei loro vecchi colleghi (eroi emarginati, drammi familiari e tematiche elleno-centriche), cercando invece le premesse per poter “ri-dire” la realtà (greca) secondo un'altra prospettiva. Questi artisti vedono un'altra Grecia, chiaramente diversa da quella ritratta da autori come Anagnostaki, Maniotis, Dialegmenos e Matesis. Senza ignorare la tradizione, sono attenti a guardare là dove fermentano le novità. Mi riferisco per esempio a G. Veltsos, A. Staikos, D. Dimitriadis, M. Efstathiadi, che non a

⁷ Nella bibliografia teatrale greca è questo uno dei primi esempi di opera postmoderna.

⁸ Uso qui il termine “postdrammatico” all'incirca come sinonimo di “postmoderno”: i due concetti non sono perfettamente coincidenti, ma i loro elementi basilari sono caratterizzati quasi dalle stesse tendenze e orientamenti estetici. Per questo gli artisti che in molti studi sono chiamati postmoderni (R. Wilson, J. Fabre, E. LeCompt e decine di altri), altrove sono inseriti fra i postdrammatici. Sul dibattito, cfr. H.T. Lehmann, *Post-dramatic Theatre*, Routledge, 2006.

caso hanno passato gran parte della loro vita a Parigi, patria della scrittura e della teoria postmoderna.

Nella loro opera si vede tutto l'amore per la lingua (tratto tipicamente francese), il gioco e le acrobazie di senso. Le storie sono un continuo travestimento, un *collage* di immagini, ricordi, impressioni. Essi non flirtano con l'ignoto e il nuovo, piuttosto si divertono plasmando e riplasmando i loro materiali, talvolta prendendosi gioco di ciò che è noto. Scrivono opere simili a una mimesi polifonica di altre opere, spesso de-centrate, caratterizzate dalla dispersione più che dalla convergenza. Pongono in dubbio la poetica della rappresentazione, come pure la sensazione del testo chiuso. Nessuno dei loro personaggi è memorabile né pilota *affidabile*: sono per lo più intrappolati nelle *impasses* della narrazione o della rappresentazione. Partecipano al rito dell'incompiutezza.

Come liberare Clitemnestra di Staikos dalla prigione della testualità, il *Demone* della Efstathiadi da Dostoevskij, Giulietta di Dimou da Shakespeare, Odisseo di Dimitriadis da Omero, Cassandra di Pontikas e Giocasta di Kontrafouris dal loro antico destino?⁹ Come si può fermare l'universo scenico colmo di immagini di Pegka (che ha studiato in America) affinché non entri in platea con *I vestiti nuovi dell'imperatore* (1999) e ancor più con *Kathe Kollwitz presenta una breve storia dell'arte moderna* (1996)?

Là dove la *neo-ethographia* si soffermava sull'eroe con le sue precise caratteristiche, come presenza dinamica e autonoma, ora vediamo dominare l'indeterminatezza, che si estende allo spazio stesso in cui si muovono i personaggi, un mondo precario, dove non comparirà nessuno a renderlo stabile e a protetto. Un esempio in tal senso è l'ultima opera di Veltsos *La voce* (2012), un atto unico di miraggi, vicinanza e lontananza insieme, un'opera infatuata della voce della scrittura, una scrittura che vuole insinuarsi fino alle nostre orecchie ed essere ascoltata. Un'opera-commento sul processo stesso della creazione. Veltsos ammette la sua sconfitta: "Non sono io a scrivere, io *sono scritto*". Una "auto-bio-thanatografia" (ovvero una scrittura sulla propria vita e morte), secondo lo scrittore, in cui sono continui i prestiti dagli altri e soprattutto da se stesso: toglie pezzi di materiale dal suo corpo, fino alla morte, convalidando così anche il concetto di *morte dello scrittore*.

Attualmente la maggior parte delle opere di tendenza postmoderna e molto spesso di impronta politica, sono promosse da compagnie del cosiddetto spazio alternativo (Blitz, Vasistas, Playback, Prospecta, Projector, Kanigunda, Omada Tessera, Simìo Midèn, Sforaris, Ochi Pèzoume, Bijoux de Kant, 4Frontal, ODC). Inutile cercare qui testi completati dagli scrittori in solitudine: troviamo invece creazioni basate sullo sforzo collettivo, improvvisazione, invenzione, interviste, materiale d'archivio ecc. Non è importante il valore dell'opera scritta, quanto il *testo* dello spettacolo, che spesso è un semplice canovaccio. Senza perdere la propria specificità greca, le compagnie citate cercano di dar voce a un linguaggio contemporaneo e si aprono al confronto, partecipando a festival internazionali.

Quanto a lungo queste creazioni resisteranno al tempo e alle tendenze della moda, è un'altra questione. A mio giudizio occorre considerarle non tanto come un arricchimento della nostra bibliografia teatrale, ma per il ruolo svolto nel formare una *tradizione*.

⁹ Riferimenti alle opere: *Clitemnestra?* di A. Staikos (1975), *Il Demone* di M. Efstathiadi (2011), ... e *Giulietta* (1996) di A. Dimou, *Odisseo* (2003) di D. Dimitriadis, *Nitrito* (2009) di M. Pontikas, *Giocasta* di G. Kontrafouris (2009) [N.d.T.].

Pratica teatrale postmoderna

Là dove sembra più forte la disposizione postmoderna degli artisti greci è il mondo della pratica scenica. Ad esempio nel confezionare gli abiti di scena, si vede una de-grecizzazione dei costumi, una propensione alla eterogeneità e al *pastiche*. C'è una forte mescolanza di alto e popolare, come pure una tendenza alla omogeneizzazione, con il risultato di lasciare l'interpretazione nelle mani del pubblico fruitore che, influenzato dai mass media, spesso si impressiona per la personalità dell'attore più che per il personaggio da lui interpretato¹⁰. Questo comporta l'indebolimento anche delle immagini di scena.

In Grecia possono non essere ancora largamente condivise, ma le soluzioni ibride offerte dalla tecnologia, i corpi virtuali e i costumi elaborati dall'alta tecnologia, sono un piccolo esempio per capire la direzione che stanno prendendo le cose. Se qualcuno cercasse esempi specifici, direi che il lavoro complessivo del regista M. Marmarinòs è, in termini postmoderni, il più coerente e longevo. Appartiene a lui una delle prime proposte sceniche postmoderne, *Hamletmachine* di H. Müller (compagnia Diploùs Eros, 1988): la scena assediata da immagini televisive, la recitazione non drammatica, i molteplici spazi di azione, rafforzavano l'impressione del performativo, *in fieri* e incompiuto. Nella stessa direzione, *Medeamaterial* (1992), come del resto il recente *Vite di santi* (2009), basato sulla memoria, come intesa dallo scrittore N.G. Pentzikis: uno spettacolo per l'Io e l'incontro con l'Altro, in cui le presenze umane diventano percepibili solo in quanto voci o ricordi, e nulla negli abiti tradisce la loro identità o età. *Inno Nazionale* (2001) è lo spettacolo che più di ogni altro è stato discusso come esempio del postmoderno greco: il regista porta letteralmente intorno allo stesso tavolo molti tratti della scrittura postmoderna (frammentaria, narrativa, intertestuale, antimimetica, personale, interattiva), per concludere con una zuppa di ceci per tutti, attori e spettatori.

Anche altri registi¹¹ e, più recentemente, compagnie seguaci della *performance* e del teatro di ricerca¹², creano mondi scenici abbastanza lontani dal testo, impegnando lo spettatore in un viaggio ermeneutico complesso e difficile, in cui il corpo acquista particolare significato, al punto da superare tutti gli altri sistemi scenici. Si tratta di un teatro che indubbiamente esige nuovi modi di ricezione e comprensione. Il noto eroe drammatico/personaggio qui si trasforma spesso in un nuovo ipotesto, senza identità, diventa un anonimo consumatore di materiali, beni, idee, immagini.

In questi esperimenti scenici si riconosce la volontà di assimilazione di prestiti stranieri, ma anche di comunicare un linguaggio più personale. Questa ansia emerge anche dalla ricerca di nuovi spazi, lontano dai teatri ufficiali (Nazionale, Technis, ecc.). Ovviamente

¹⁰ Cioè, in quale misura è vero, profondo, sincero, espressivo (secondo i noti termini descrittivi del metodo Stanislavskij e più in generale dell'estetica del realismo).

¹¹ Ad esempio G. Chouvardàs, T. Moschòpoulos, G. Kakleas (notevole il suo *In fondo...una bestia*, 1993), N. Mastorakis (*Risveglio della primavera* di F. Wedekind, 2008), G. Kontrafouris (soprattutto in *Improvvisamente l'estate scorsa* di T. Williams, 1999), N. Karathanos (*Otto donne sotto accusa* di R. Thomas, 2007).

¹² Ad esempio Blitz, Vasistas, Nova Melancholia, Bijoux de Kant, Kanigunda, Ochi pèzoume, 4Frontal, Simio Midèn, Construction Work, Projector, Mag. Alcuni fanno parte dell'interessante movimento "Kinissi Mavili", che si pone come scopo la ricerca e l'innovazione del teatro, lontano dalla tradizione del realismo. Svolgono le loro attività nell'edificio occupato "Theatro Embròs", nel quartiere ateniese di Psyrri.

non è una novità: il Teatro Amore si può considerare il vero e proprio *covo* del postmoderno, dove sono emersi i nuovi scrittori, attori e registi che oggi costituiscono l'avanguardia del teatro neogreco; da non trascurare anche il Technochoro di G. Kakleas, che pone alcune premesse per gli sviluppi postmoderni, e soprattutto Diplous Eros, la prima compagnia nella storia del teatro greco (anni Ottanta) con inquietudini veramente postmoderne. Il nuovo Millennio ha visto aprire le porte a un altro spazio (spesso postmoderno), il Teatro di Neos Kosmos, ma anche decine di altri sono sorti nei quartieri difficili di Atene (Psyri, Ceramico, Mavromichali, ecc.). Ma non solo. Per dare spazio a tutti, si decide per rappresentazioni dopo la mezzanotte e nei giorni tradizionali di riposo degli altri teatri (il lunedì e il martedì). In tutto questo ribollire di energie creative, Atene può rivendicare il primato europeo per il numero di produzioni, molte delle quali potrebbero dirsi postmoderne (alcune sulla carta, altre nelle intenzioni o nella pratica). La questione è che la dispersione veicola idee, rinnova, ma rischia anche di diventare *lifestyle*. Gli incassi sono pochi e ancor meno i finanziamenti, però la tendenza a questa proliferazione continuerà. Il crac economico da un lato la rinvia, ma non la annulla. Basti pensare che nel 2012, nel pieno della crisi, si sono contate circa 300 produzioni. I giovani, dopo il primo shock, tornano con energia e continuano a fare teatro ovunque, spesso senza soldi, ma gli basta fare ciò che amano.

I motivi di questa impressionante fioritura, che copre ormai più di vent'anni (dal 1990) sono molti, e non è questa la sede per analizzarli. Ci limiteremo a dire che uno dei fattori chiave per lo sviluppo del teatro postmoderno e postdrammatico in Grecia è stato il rinnovato Festival di Atene, sotto la guida di Ghiorgos Loukos: erano già state invitate compagnie straniere, ma il nuovo direttore artistico ha dato maggiore attenzione a scelte di qualità. Per la prima volta artisti e pubblico hanno potuto seguire i migliori esempi dell'avanguardia mondiale (spesso postmoderna e postdrammatica), come Mnouchkine, Cassiers, Goebbels, Lupa, The Wooster Group, Mabou Mines, e ciò è stato senz'altro stimolante anche per la realtà teatrale nazionale.

La crisi ha inevitabilmente ridotto l'attività del Festival, ma fortuna vuole che poco prima (2010) sia stata inaugurata la Casa delle Lettere e dell'Arte della fondazione Onassis, che funziona come una sorta di festival invernale, con un repertorio di alta qualità dai tratti postmoderni (tg Stan, Cheek by Jowl, Lepage, Warlikowski, Jon von Jove ecc.), che accoglie anche le dinamiche *compagnie post-* del panorama greco (Blitz, Kanigunda, Bijoux de Kant).

Non deve passare inosservata l'attività dei dipartimenti teatrali delle università, che promuovono sul campo teatrologi informati sulle correnti contemporanee (postmoderne e non) e che, a loro volta, si propongono come collaboratori delle compagnie, influenzando le scelte del repertorio.

Rilevante è l'ambito della tragedia antica, là dove sono iniziate le discussioni ma anche gli scontri riguardo a ciò che è postmoderno (o postdrammatico). Registi come Marmari-nòs, Terzòpoulos, Chouvardàs, hanno scosso la *sacralità* di Epidauro, muovendosi oltre il modernismo innovativo e la *grecità* di Karolos Koun¹³ e superando la convinzione che noi

¹³ Sul lavoro di Koun, cfr. G. Tentorio, *Atene 1959: gli Uccelli di Aristofane e di Karolos Koun*, in G. Poggi – M. G. Profeti, (a cura di), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo*, Firenze, Alina, 2011, pp. 515-533 [N.d.T.].

Greci siamo gli esclusivi eredi della letteratura antica e che un'autentica rappresentazione di dramma antico in un certo senso convalida l'esperienza della Grecia contemporanea.

Tutti i diversi esperimenti, al di là del valore intrinseco, forse saranno di aiuto perché il clima cambi e si possa in futuro parlare anche di *teatro greco* postmoderno. Per ora, riconosciamo *elementi* postmoderni. Nessuno può dire con certezza quale teatro nascerà dalla crisi. Tuttavia, proprio quando l'economia è in dissesto, il fatto che – come si è detto – invece di diminuire, i gruppi teatrali (giovanili e postmoderni-postdrammatici nell'estetica o almeno nelle intenzioni) si moltiplichino, è anomalo, ma fa ben sperare. E in qualche modo sembra confermare il detto: "Il teatro è figlio della crisi".

Ghiorgos Freris

IL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO E L'EUROPA: TENDENZE E PROSPETTIVE

Il teatro greco contemporaneo negli ultimi decenni ha conosciuto una grande fioritura e diffusione. Se certo per tale fortuna ha contato il rapido sviluppo economico, occorre anche ricordare motivazioni di più ampia portata culturale: nelle Università sono nati Dipartimenti di Studi Teatrali e le Facoltà umanistiche prevedono corsi e approfondimenti sul teatro; nelle scuole (educazione primaria e secondaria), si attivano esperienze di pratica teatrale; si sono formate nuove compagnie e molti scrittori di rilievo, prima impegnati in altre forme di produzione letteraria, si sono distinti nella scrittura di testi teatrali. Ciò conferma che la lingua del teatro è più che mai viva in una società e in una cultura come quelle greche attuali che sono messe a dura prova dagli eventi, e subiscono trasformazioni radicali.

La produzione letteraria greca e, di conseguenza, quella teatrale, scaturisce dagli stessi fenomeni e dalle medesime tendenze che si manifestano nel resto dell'Europa, soprattutto in virtù di una ormai raggiunta omogeneità di stili di vita e idee, anche se ci sono alcune differenze di prospettiva. Infatti il teatro greco contemporaneo condivide con l'Europa la concezione del teatro, ma d'altra parte deve confrontarsi con una società che per certi aspetti è ancora tradizionale nel suo attaccamento ai valori di nazione, religione, culto dell'antichità. Forse per questo motivo si riscontra una tendenza sempre più accentuata a presentare sulla scena grandi opere (greche o straniere), innovatrici riguardo alla forma e rivoluzionarie per le tematiche. Il teatro è l'arte che oggi ha la maggiore risonanza presso il pubblico, e in alcuni casi anzi questi spettacoli provocano una sorta di agitazione sociale, con reazioni religiose o politiche: ciò dimostra che una parte della società vuole restare fedele alle *sue tradizioni*, reagisce per autodifesa e, convinta di essere nel giusto, percepisce l'interferenza del teatro come una forma di arte sovversiva¹, senza capire invece che i giovani artisti (registi e scrittori, che per la maggior parte hanno studiato in Europa o hanno letto i testi in lingua originale) si legano sempre più al tessuto teatrale europeo.

Il teatro greco è stato a lungo imbrigliato nella ricerca di un concetto famoso e famigerato, quello di *grecità*, con tutta la scia di stereotipi folklorici che questo comporta. Certamente ha tardato molto a svincolarsene, ma oggi sempre più si muove in linea con le tendenze europee anche per le scelte estetiche (una situazione analoga si riscontra nella narrativa e in poesia), soprattutto nelle grandi città che hanno una ricca tradizione teatrale, Atene e Salonico. Si tratta di un fenomeno iniziato verso la metà degli anni Settanta, alla caduta della giunta dei colonnelli, si è poi consolidato e continua, anche se l'attuale crisi economica impone enormi difficoltà e sacrifici.

¹ Significativo è quanto avvenuto ad Atene (autunno 2012) al Teatro Chytirio: durante la rappresentazione di *Corpus Christi* di Terrence McNelly, gruppi estremisti di destra hanno fatto irruzione e sono riusciti con le loro proteste a far interrompere lo spettacolo.

In Europa i primi indizi del postmoderno a teatro germogliano dopo il maggio '68, con il repertorio di Sarah Kane, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Edoardo Gullino, Valère Novarina, Dea Loher, Christoph Hein, ecc. In Grecia si comincia dopo il 1980, con esempi di regie innovative, che coraggiosamente sperimentano scelte audaci per l'epoca, sconvolgendo una situazione di acque tranquille, e al tempo stesso *preparano* il pubblico, ormai stanco dei modelli scenici tradizionali, ad accogliere il nuovo.

Sul fronte dei testi, il repertorio teatrale viene travolto dalle novità di D. Dimitriadis (1944-), e da altri più giovani: G. Tsiros, S. Serefafas, V. Katsikonouris, A. Dimou (classe '60); L. Proussalidis (1975-), V. Mavrogheorgiou (1979-)², che gettano le basi per un sistema creativo simile a quello vissuto vent'anni prima in Europa. Era una rivoluzione attesa, perché più il nuovo spaventa, più provoca e attrae. A questa piccola squadra di autori post-moderni si affiancano altri della vecchia generazione ma capaci di dare un segno intenso e personale, P. Matessis, L. Anaghnostaki, A. Sevastakis e altri: anagraficamente più maturi e considerati scrittori più *tradizionali*, nelle ultime opere raggiungono risultati significativi, in equilibrio fra tradizione e novità, tendenze del passato e scelte postmoderne di genere ed estetica.

Questo sguardo greco sul postmoderno, anche se inizialmente si è espresso in un numero limitato di opere, ha però avuto grande eco e importanti ricadute, e infatti le rappresentazioni si sono moltiplicate, spesso varcando anche i confini nazionali. Grazie alla fusione di spettacolo tradizionale e nuova concezione espressiva, il repertorio si è rinnovato e arricchito, dal punto di vista registico e tematico, colmando lacune di conoscenza delle correnti estetiche e andando a sviluppare idee ancora in embrione per una regia d'avanguardia. Il linguaggio teatrale greco, come quello europeo, è denso, maturo, comprensibile e semplice, ma offre anche notevoli approcci di originalità estetica e tematica: si riscontrano interferenze dalla mitologia fino alla storia greca contemporanea (Dimitriadis), un linguaggio fecondo che sa costruire ponti di comunicazione fra l'antico e il moderno (Dimitriadis, Dimou, Katsikonouris), ovvero fra le pieghe ancestrali del mito e le sue trasformazioni. In questo senso il *logos* teatrale dà voce alle problematiche sociali della contemporaneità.

Spesso ciò si concretizza in monologhi, come è il caso di Dimitriadis, che costruisce vaste composizioni di grande impatto poetico ma anche saturate di ironia; le opere di Mavrogheorgiou, Tsiros, Proussalidis tendono invece a mescolare realtà e fantastico, mentre

²Dimitris Dimitriadis: *Il prezzo della rivolta al mercato nero* (1966), *Muoio come un paese* (1978), *La nuova chiesa del sangue* (1983), *L'elevazione* (1991), *L'ignota armonia dell'altro secolo* (1993), *L'inizio della vita* (1995), *La vertigine degli animali prima del macello* (2002), *Procedure di conciliazione delle differenze* (2003), *Omeriade* (*Odisseo*, 2003; *Itaca*, 2004; *Omero*, 2006), *Insensò* (2007), *Crisippo* (2008), *Sfiorare l'abisso* (2008), *Il vangelo di Cassandra* (2009), *La cerchiatura del quadrato* (2010), *Partorire* (2010), *Oblio* (2012), *L'esercito infinito* (2012), *Riflessioni per un'urgente conciliazione* (2013). Ghiannis Tsiros: *Chi uccide i bambini* (2002), *Menti non rasati* (2004), *Occhio, in guardia!* (2010), *L'invisibile Olga* (2010), *Trombe e cannoni* (2011), *Acqua libera* (2012). Sakis Serefafas: *Ahm!* (2006), *Salonico in prima persona* (2007), *Burro sciolto* (2008), *Seminario di stupidità* (2008), *Missione sul pianeta Terra* (2006), *Ti prenderà la strada* (2009). Vassilis Katsikonouris: *Del tutto insignificante* (1990), *Linea sottile* (1996), *Babuska* (2002), *California Dreaming* (2002), *Maglietta* (2006), *Il Latte* (2006). Akis Dimou: *...e Giulietta* (1996), *Ascoltami quando non parlo* (1999), *Margherita Gautier stasera è in viaggio* (2006), *Il sangue che si è rappsò* (2007), *La notte dei misteri* (2007), *Stasera ceniamo da Giocasta* (2008), *Ouzo e malinconia* (2010), *Se la luna ascolta* (2011), *Il riconoscimento* (2012). Leonidas Proussalidis: *Sette risposte logiche* (2008). Vassilis Mavrogheorgiou: *Una tremenda esplosione* (2010), *Scarafaggio* (2011).

il teatro di Dimou, Katsikonouris, Serefas si colora di *humour* amaro, spesso allo scopo di smitizzare un'ideologia del passato greco recente.

Poiché l'obiettivo principale è quello di esprimersi in modo contemporaneo, gli scrittori non si concentrano sugli elementi esteriori della presenza scenica o sull'uso sovrabbondante di effetti ottico-acustici, e naturalmente nemmeno su una lingua incomprensibile. Al contrario, avendo piena coscienza della realtà greca e della sua situazione culturale, intervengono con decisione e con riflessioni profonde sulle problematiche che riguardano la storia e la società greca: in *Muoio come un paese* (1978)³ Dimitriadis crea un incubo visionario che lega tutta la storia greca in un filo unico, fino a disegnare anche la crisi attuale, paragonando la Grecia (e con lei l'arte) a una donna ormai sterile, incapace ai nostri giorni di generare o dar vita a qualcosa di nuovo; Serefas con *Salonico in prima persona* (2007) evidenzia e passa in rassegna lo sviluppo della storia della città e della sua comunità, ponendo allo spettatore interrogativi sulla realtà contemporanea.

Anche il teatro greco (come in Europa accade per Sarah Kane e gli altri autori citati in precedenza), nel suo ambito convenzionale è abituato a conciliare o legare l'idea di teatro tradizionale con alcuni elementi del modernismo, pratica che facilita il fermentare del rapporto dialettico fra antico e nuovo, a livello di idee o contenuti, di forma o genere, o ancora di aspetto stilistico o modalità espressiva. È in tale panorama che il teatro greco contemporaneo lavora alla demolizione e alla costruzione dalle sue stesse macerie di forme e situazioni differenti, che cercheremo qui di seguito di schematizzare.

1) Realtà/fantasia. Mavrogheorghiou costruisce una storia fantastica nel fortunato *Scara-faggio* (2011). Ioanna è un piccolo scarafaggio rosso che vive incredibili avventure cercando di realizzare un sogno a lungo desiderato: arrivare sulla Luna! La sua aspirazione, che sembrava folle e impossibile, diventa invece realtà e ci dimostra che nella vita non dobbiamo mai smettere di inseguire i nostri sogni, perché forse prima o poi riusciremo a realizzarli. In *Acqua libera* (2012) Tsiros costruisce un *thriller* psicologico-politico e studia il fenomeno dell'impegno giovanile, portando lo spettatore a riflettere sulle motivazioni di tre studenti di liceo che, con una forte coscienza ecologica, lottano per i loro ideali e per un mondo migliore, ma andranno incontro a conseguenze impreviste e si porrà allora la questione della responsabilità e del limite. Proussalidis intreccia con intelligenza sette monologhi in *Sette risposte logiche* (2008), montando il tessuto della trama intorno a sette personaggi-tipo: intorno alle loro angosce e domande senza risposta a poco a poco si profila il disegno complessivo di uno straordinario *mosaico* della quotidianità, che si regge sulla qualità del linguaggio.

In queste opere il linguaggio è ricco di metafore, un misto di bellezza e orrore, mentre viene tratteggiato un clima sociale lacerato da profonde tensioni interiori, con la paura e la forte incertezza per l'oggi e il domani, aspetti che in parte rinviano allo spirito inquieto di Sarah Kane, Dea Loher o Jean-Luc Lagarce.

2) Linguaggio critico e carico di *humour*, un elemento originale del teatro greco, basti pensare alla famosa *Medea* (1993) di Bost (C. Bostantzoglou), in cui per la prima volta nel

³ Traduzione parziale (B. Nativi-D. Milòpoulos) in "Hystrio", n. 2, aprile 2004, "Quaderno greco", pp. 25-29. L'opera è stata rappresentata nel 2002 al Festival Intercity (Teatro della Limonaia, Sesto Fiorentino) e nel 2004 a Milano (Teatro Grassi, Trame d'Autore). Il Teatro della Limonaia lo ha ripreso, legandolo al testo *Resistere* di B. Nativi (2011-2012) [N.d.T.].

teatro mondiale uno dei temi mitici più tragici assume i toni della commedia, in modo surreale. In *Stasera ceniamo da Giocasta* (2008) Dimou introduce ricordi e citazioni da vecchi film greci e soprattutto attua una parodia dell'industria televisiva dei *serial* per famiglie (il sottotitolo è infatti *A pop family story*). Ma l'epoca dell'innocenza è finita e dietro al sorriso domina ormai il cinismo, l'avidità e il *kitsch* dell'assurdo presente, in cui tutto è cambiato tranne i sentimenti. *Il Latte* (2006) di Katsikonouris tratta il tema dell'integrazione in modo sobrio: una famiglia di greci rimpatriati dalla Georgia vive il dramma del sentirsi stranieri fra due patrie. Ricordi, sfoghi e un linguaggio scevro da ogni esibizione del bello, disegnano una tragedia popolare che rinvia a *Uno sguardo dal ponte* di A. Miller o a *Roberto Zucco* di Koltès. In una direzione analoga si muove la scrittura di Serefas: ad esempio nella sua opera d'esordio *Ahm!* (2006), uno studente solitario e un autista di scuolabus stringono una particolare amicizia e per sette anni si confessano esperienze riguardo ai temi più vari: fortuna, amore, memoria, gioie e dolori. Un rapporto che per lo studente è una forma di iniziazione, mentre per l'uomo maturo è rievocazione e bilancio. Strumento di questa doppia panoramica sull'esistenza è il cibo: ogni tappa di maturazione è scandita da una ricetta, e le lezioni di cucina diventano lezioni di vita, con la semplicità di un rito che aiuta a prendere coscienza di sé. Come succede anche nelle opere di Dea Loher, Serefas vuole presentare il singolo, cioè la libertà personale e la responsabilità di ciascuno, in modo che si acquisisca la coscienza di un comune senso di responsabilità. E il risultato è raggiunto grazie all'immediatezza del linguaggio.

Nei casi citati gli autori hanno una profonda conoscenza dei problemi sociali e degli ostacoli imposti dalla realtà contemporanea. Non possono offrire la formula per superare o risolvere queste situazioni e pertanto, come fa Koltès, presentano i rapporti umani secondo una prospettiva sociale o di gruppo, cioè come sono definiti o fissati dall'economia contemporanea. Il pessimismo però non corre su note profondamente pessimiste *à la manière de* Novarina, ma piuttosto si esprime con gli strumenti di un sorriso imbarazzato: si evitano infatti cornici troppo essenziali e astratte, per inserire quadretti realistici che, anche se ormai sono un linguaggio superato, aiutano però a trasmettere il messaggio a un pubblico affezionato ancora a un teatro realistico.

3) Si aprono prospettive di attivazione sociale, come nell'opera di Dimitriadis, dove protagonista è il linguaggio, che guida la rappresentazione: la lingua visionaria, in orizzonti di delirio, disegna situazioni fantastiche, riplasma un universo che però scopriamo simile a quello attuale, oppure traccia un documento politico ed esistenziale sulla sorte dell'umanità di oggi. Non è una lingua che piange la fine di un'epoca, di una vita, di un'esperienza, ma è un *logos* che cerca di connettere il particolare all'universale⁴. Il linguaggio critico di Dimitriadis, lungi dalla rinuncia o dal fatalismo, va inteso come un segnale per scuotere le coscienze, la spinta a creare qualcosa di nuovo, anche a prezzo di un'altra odissea, un viaggio difficile e pieno di pericoli. Il tessuto della trama procede sulle linee di una scrittura instabile e incerta sul proprio futuro, così da ricondurre la lingua a un ripensamento dell'identità neogreca. Perciò l'opera di Dimitriadis è un dialogo continuo, che non ha per scopo la comunicazione, ma la creazione di occasioni per la ricerca del nuovo (situazioni,

⁴ Cfr. G. Freris, *Identità e attualità nell'opera di Dimitris Dimitriadis*, in K. Dimadis, (a cura di), *Identità nel mondo greco (1204-oggi)*, Atene, edizioni EENS, 2011, vol. 2, pp. 355-366.

esperienze, espressione). Solo grazie a questo dialogo infinito, secondo l'autore, avvicineremo o toccheremo il nuovo inizio e vedremo o arriveremo alla fine desiderata, se mai sarà possibile. Ecco perché nel suo mondo teatrale tutto viene confutato, tutto torna da dove è stato creato, per rinascere e morire nuovamente. Di conseguenza nelle sue opere non ci sono caratteri o personaggi centrali, bensì una serie di elementi enigmatici che si legano fra loro per formare una costruzione cerebrale che però poi scopriamo essere in rapporto immediato con la realtà e la quotidianità. Si potrebbe pensare a una affinità con il teatro di Sanguineti, dove parimenti il linguaggio ha un ruolo da protagonista raggiungendo spesso sensi di difficile comprensione⁵, cosa che invece non succede in Dimitriadis.

Anche nel teatro greco contemporaneo, come in Europa e all'estero, troviamo dunque *performances* di vario genere (Serefas, Proussalidis, Mavrogeorghiou), elementi interculturali (Dimitriadis, Katsikonouris, Dimou), contaminazioni fra le varie arti (musica, multimedia, danza: Dimitriadis, Tsiros, Serefas), in cui il movimento e soprattutto il corpo contribuiscono ad accrescere le potenzialità espressive del linguaggio teatrale.

La Grecia, superato il ritardo iniziale (creazioni e ricezione del pubblico), sembra finalmente essersi conquistata un posto adeguato nel teatro europeo. Il fatto che testi e rappresentazioni siano usciti fuori dai confini (Dimitriadis è noto più all'estero che in patria) è un segnale positivo: non si tratta di un teatro che si limita a un piccolo pubblico d'*élite*, ma vuole esporsi su scala più ampia. Inoltre le rappresentazioni dei nuovi artisti restano in cartellone a lungo, spesso più di una stagione e conquistano maggiori fette di pubblico, soprattutto fra i giovani: vengono cioè toccati gangli sensibili di una società che, per sfuggire alla recessione economica, è in cerca di mutamenti politici e sociali, ma soprattutto di un sostanziale cambiamento nella sua identità, finora falsata da *miti* costruiti *ad hoc*. Da non trascurare infine il fatto che spesso, al di là della ricerca espressiva, le opere si rifugiano anche nello *humour*, semplificando le tematiche e avvicinandole al vasto pubblico. Quindi, un teatro capace di scomporre e stemperare la tragicità dell'oggi e di riconciliare lo spettatore con se stesso, un po' come facevano le tragedie classiche, un teatro che dimostra la sua forza di reazione e fa ben sperare anche per le prospettive future.

⁵Talvolta nel teatro di Sanguineti il linguaggio è a tal punto protagonista che arriva a perdere la sua letterarietà, perché cerca di tornare alle pieghe informi dell'inconscio attraverso i legami sonori, inaugurando una ricerca d'identità. Ad esempio in *Passaggio(1961-1962): messa in scena*, del 1963, "anti-opera" in collaborazione con L. Berio, la base teatrale è la musica e non il linguaggio; in *Traumdeutung* (1965) il linguaggio si limita all'articolazione sonora di quattro voci; in *Protocolli* (1969) le voci si sovrappongono e si incrociano come in musica, così che parte del testo non è percepibile in modo completo.

Avra Sidiropoulou

L'EREDITÀ DEL POSTMODERNO SULLA SCENA GRECA CONTEMPORANEA: L'ESEMPIO DI BLITZ, KANIGUNDA, PEQUOD

Per varie ragioni (di matrice storica, geografica e culturale) la produzione teatrale greca contemporanea spesso ricorre al *prestito* da modelli occidentali. Ciò si verifica in particolare negli ultimi vent'anni, a livello drammaturgico e nelle scelte di messinscena, anche per venire incontro al gusto del pubblico che affolla i teatri delle grandi città. Occorre analizzare il fenomeno evitando però facili generalizzazioni in cui è caduta talvolta la critica ("cesure che aprono nuovi solchi", "estetica d'avanguardia", "lavoro postmoderno"). In questo studio si prenderanno in esame *performances* sperimentali del repertorio classico e moderno, ma anche lavori riconducibili al *devised theatre*, che in Grecia sono in continuo aumento.

Paesi come Germania, Gran Bretagna o Stati Uniti, dove società, ideologia, filosofia e arte interagiscono e si influenzano reciprocamente (qui infatti sono nate le avanguardie che a poco a poco hanno preso piede in tutto il mondo), continuano a costituire *modelli-specchio* per la comunità artistica greca, in condizione periferica rispetto al circuito teatrale internazionale. Non si dovrà però per questo guardare con scetticismo o in modo negativo ai risultati raggiunti dal teatro greco degli ultimi vent'anni, indubbiamente in grande fioritura. Mi concentrerò anzitutto sulle prospettive adottate dalle regie teatrali (singoli artisti o compagnie), riguardo alle problematiche comuni del mondo occidentale nel XXI secolo (società liquida, globalizzata, policentrica).

In Grecia si è avuta una vera e propria esplosione dell'attività teatrale per la concomitanza di diversi fattori, come la costruzione o valorizzazione di spazi prima inattivi, la fondazione di nuove compagnie e scuole d'arte drammatica. Si moltiplicano inoltre eventi e festival, e nei cartelloni sempre più spesso sono presenti testi stranieri d'avanguardia. Anche a seguito di ciò, in modo deciso e soffocando ogni senso di colpa, il teatro greco si è volto alla ricerca sistematica di modalità espressive in sintonia con le tendenze internazionali.

L'epoca postmoderna, caratterizzata da una spiccata parcellizzazione sociale e artistica a vari livelli, ha trovato nel teatro il mezzo privilegiato di diffusione e consolidamento. Le linee del pensiero postmoderno hanno dato forma alla teoria dell'arte postmoderna, che si configura, come è noto, secondo questi elementi fondamentali: fine delle grandi narrazioni, sostituite da micro-testimonianze personali; instabilità assiologica; fluidità della storia e parallelamente salvaguardia della memoria-documento individuale; *io* individuale inglobato nel *noi* collettivo; assenza di fine (nel suo doppio significato di *termine* e *teleologia*); prevalenza di riciclo e *collage* a livello strutturale.

Fra gli anni 2004-2009 nel panorama teatrale ateniese compaiono tre compagnie: Blitz, Kanigunda e Pequod¹. Il loro progetto parte dalla necessità di riconsiderare il rapporto

¹ Riguardo alla scelta dei nomi, i Blitz (2004) hanno spiegato: "La parola Blitz ha un bel suono e, anche

spettatore/scena, nell'ottica di un'idea generale per cui "il teatro è fondamentale luogo di incontro e di scambio di idee"²: occorre agire per "dare risalto all'uomo come centro della prassi teatrale"³, e per formare precise scelte "relativamente alla ricerca nel codice teatrale"⁴.

Il lavoro di queste compagnie si focalizza in primo luogo sull'aspetto della condivisione: a monte, cioè nelle modalità con cui gli artisti cercano di *addomesticare* il materiale drammaturgico in un'operazione di co-scrittura; a valle, cioè nell'obiettivo di orientare il pubblico ad essere partecipe e co-creatore. Secondo Hutcheon il teatro è un'arte che, come la pubblicità, "spesso si rivolge al 'voi' collettivo"⁵. In questo senso, la rappresentazione è un'occasione ma anche un impegno perché lo spettatore diventi parte del tema-*problema*. Per esempio *Late Night* (2012) dei Blitz allude alla situazione geopolitica di un'Europa in dissoluzione, mentre il singolo cerca di ridefinire in questo caos la propria posizione; in *Città-stato* (2011) dei Kanigunda lo spettatore deve confrontarsi con la dimensione storico-culturale che disegna il profilo complesso dell'Atene contemporanea. La distopia della profonda crisi culturale di un mondo globalizzato ma per nulla solidale è un tema che compare spesso nel tessuto drammaturgico delle produzioni di queste compagnie.

D'altra parte soprattutto nel *devised theatre* c'è un'attenzione particolare al gruppo, inteso come *ensemble* che lavora per la conquista di uno scopo e di un'estetica comuni. Ma al di là dell'aspetto puramente *strumentale*, l'agire del gruppo coinvolge anche lo spettatore, considerato *cooperatore* nell'azione, complementare perciò agli attori-scrittori, e dunque creatore a sua volta dell'identità dello spettacolo. È significativo che in alcuni lavori di Blitz, Pequod e Kanigunda si possa riconoscere una *coralità* stilizzata e dominante. In particolare, il testo viene *condiviso*, come avviene in molti punti de *Il libro doppio* (2012) dei Pequod, dove gli attori si muovono su ritmi comuni, formando una sorta di trenino umano. Questa condivisione, che si attua fra attori/ruoli, ma anche fra attori/spettatori, dà l'impressione di un Coro in una tragedia senza protagonisti.

Il testo quindi risulta frammentato e scomponibile in diversi strati. Non si mira alla resa di una narrazione unitaria e integrale: ci troviamo di fronte a una polifonia di micro-narrazioni, singole battute divise fra parlanti anonimi, personaggi privi di una identità forte. Il testo si dissemina in parole, la sua dimensione ontologica resta circoscritta al suono, alla musicalità di una lingua svincolata dall'imperativo del significare. Al tempo stesso, questa frammentarietà riflette la concezione postmoderna del dialogo inteso come *poli-logo*, secondo la definizione della Kristeva⁶. Giustamente Schmidt sottolinea:

se sembra una provocazione, esprime quel romanticismo aggressivo che sentiamo per ciò che ci circonda: occorre avere questo slancio furioso, senza il quale non può succedere nulla". I Kanigunda (2005) si sono ricordati di un episodio del film *Settimo sigillo* di I. Bergman (1957): Skat, saltimbanco di una compagnia itinerante medievale, rapisce Lisa, moglie del fabbro del paese, abbandona la compagnia e passa diversi giorni con lei nei boschi. Durante questa avventura d'amore, lui non vuole sapere l'identità della donna e le dà il nome (e quindi anche il ruolo) di Kanigunda (Cunegonda nella versione italiana), e lei lo accetta; i Pequod (2009) si sono ispirati naturalmente al capolavoro di Melville [N.d.T.].

² Cfr. il sito <http://www.theblitz.gr/>. Ghiorgos Valais, uno dei principali componenti della compagnia, afferma: "Fra i nostri obiettivi di ricerca: quale tipo di lingua usare, che cos'è e che cosa può essere il teatro agli inizi del XXI secolo" (cfr. *Blitz. Intervista a C.Paridis*, "Athensvoice", 29.03.2011).

³ Cfr. <http://www.pequod.gr/>.

⁴ Cfr. <http://www.kanigunda.gr/>.

⁵ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York-London, Routledge, 2004, p. 83.

⁶ J. Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

The self-reflexive formal pattern of metadiscourses affects all levels in postmodern drama. It shapes language in general and the characters' speeches in particular. Elements of language are isolated and dissected, fragments of speech are presented in only formally correct sentences. This distancing alienates word and meaning and makes conscious a usually unconscious process: how meaning is created in general and on stage. Language always refers to itself and is presented as an object in an exhibition⁷.

A questo proposito significativo è il caso de *Il libro doppio* dei Pequod, dal romanzo omonimo di Dimitris Chatzìs (1976)⁸ che tratta il problema dell'immigrazione greca in Germania, un capitolo importante nella storia moderna della Grecia. Alla ricerca di nuove modalità di narrazione scenica, gli attori-protagonisti sono impegnati in un'opera di *condivisione*: non solo a livello dei contenuti, e cioè i traumi della storia greca, ma soprattutto a livello di espressione linguistica. Infatti l'uno completa le parole dell'altro, frasi intere sono articolate in forma corale oppure sono ripetute con ossessione come se si cercasse disperatamente di comporre un senso. Un risultato simile è anche in *Late Night* (2012) dei Blitz. È la notte dopo una catastrofe che ha devastato l'Europa. In una sala da ballo d'altri tempi, tre uomini e tre donne danzano fino allo sfinimento, come per provare a se stessi che sono ancora vivi, amoreggiano, si scambiano ricordi e vissuti personali. Sulla scena, detriti e macerie, simbolo del crollo di ogni certezza. Il ballo si interrompe e i personaggi afferrano i microfoni, raccontando piccole storie senza una conclusione, mentre si annullano le forme convenzionali del dialogo. È la *distruzione* della parola, del *logos*, descritta così dai Blitz: “[...] una narrazione senza fine e compimento, personaggi che ondeggiavano fra resistenza e resa assoluta, i cui ricordi personali si scontrano con il caos della Storia”⁹. L'impossibilità di completare la frase, le immagini spezzate e la difficoltà di costruire una codificazione linguistica elementare, sono quindi i segni di una escatologia, intesa non solo come teoria filosofica, ma anche letteralmente come una forte presa di posizione nell'ambito del postmoderno. D'altra parte è ormai un luogo comune il fatto che la destrutturazione del linguaggio sia la reazione contro la tendenza dominante del teatro occidentale al logocentrismo. È pur vero che quelle stesse storie frammentate conservano qualche significato dentro la loro asemantività, come per esempio nel punto in cui i protagonisti discutono sulla tipologia del loro futuro funerale.

L'arte come *commento* della realtà costituisce un altro segno della pratica postmoderna. È interessante notare che gli approcci registici di queste tre compagnie mirano anche al distanziamento del pubblico, in quanto si cerca di ridurre al minimo l'identificazione psicologica e in questo senso va anche la totale abolizione di ogni illusione scenica. Mentre l'espressione personale procede in linea con uno straniamento di tipo brechtiano, lo spettatore diventa involontariamente parte dell'operazione di produzione di senso¹⁰. Si tratta di una contraddizione solo apparente. Infatti l'epoca postmoderna è segnata soprattutto da strategie di comunicazione fluttuanti, in un panorama sociale dominato dal relativismo. L'abolizione dei confini tra arte e vita, cosa che attiva il distanziamento dello spettatore,

⁷ K. Schmidt, *Postmodernism in American Drama*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 57-58.

⁸ Trad. it. Milano, Crocetti, 2010 [N.d.T.].

⁹ Cfr. <http://www.theblitz.gr/>.

¹⁰ L. Hutcheon, *A Poetics*, cit., p. 86.

ha come effetto secondario anche il declino del *personaggio*, da intendersi come un meccanismo per eccellenza diacronico di garanzia e fiducia in una teleologia di tipo aristotelico. Già agli inizi degli anni Ottanta, Fuchs descriveva “la morte del personaggio” nel teatro postmoderno come un esaurimento dell’importanza data al concetto di personaggi drammatici con coerenza psicologica¹¹. Quali sono le componenti di un carattere drammatico nell’epoca del postmoderno? Auslander parla di un approccio alla recitazione per cui l’attore spezza il testo in molteplici frammenti e cerca di trovare il modo di impersonare ogni frammento come fosse un’azione autonoma, e poi i diversi frammenti si legano insieme. Secondo tale prospettiva i personaggi sono considerati “entità testuali, più che psicologiche, collezione di istanti isolati di recitazione, più che prodotti di una interpretazione coerente e complessiva”¹².

Applicando tali categorie al lavoro delle compagnie in esame, ci si rende conto che anche qui non ci sono più identità forti e il concetto stesso di personaggio si rifrange nei frammenti di *found text*. Gli attori si muovono continuamente dentro e fuori i ruoli, coinvolti in una più generale tendenza che alla dimensione drammatica preferisce la narrazione. C. Passalis dei Blitz (a proposito della filosofia generale alla base dei lavori *Joy Division*, *New order*, *Guns! Guns! Guns!* e soprattutto di *Galassia*) spiega: “Non ci interessano i personaggi, ma le narrazioni, il senso d’insieme... Il nostro obiettivo è che lo spettatore si identifichi con il meccanismo e con la storia, più che con il dramma di ciascuno di noi”¹³. Così, anche negli altri gruppi, i personaggi si diffondono in narrazioni collettive, invece di svelarsi attraverso emblematici studi di carattere. Ad esempio i Pequod hanno fatto molto discutere con il loro *Gabbiano* da Čechov (2010). Con gli abiti di tutti i giorni, si mescolano agli spettatori, perché non esiste separazione fra i due piani e inoltre il singolo personaggio “si scompone e prende la voce e lo sguardo di molti, così come comuni e condivisi sono i momenti di contatto (reale o mentale) o di rifiuto. Dunque una recitazione che è non solo collettiva, ma condivisione cameratesca di gruppo”¹⁴.

Sempre in rapporto all’uso del concetto di *personaggio*, occorre ricordare l’esperienza di *Città-stato* dei Kanigunda, un tentativo di ripercorrere la storia sociale e culturale di Atene dall’epoca classica ai nostri giorni (antica guerra del Peloponneso, catastrofe dell’Asia Minore del 1922, occupazione nazi-fascista, guerra civile, dittatura dei colonnelli, fino alla crisi attuale). Ci sono figure politiche del dopoguerra e imprenditori, ma protagonisti sono i cittadini, che formano come il coro della città, e soprattutto tre donne di epoche diverse: per prima appare Myrtis, la bambina undicenne uccisa dalla peste del 430 a.C.¹⁵, che rappresenta il lontano passato; poi intervengono la Donna dai vestiti sbagliati e la Donna con la terra, rispettivamente l’Ateniese autoctona e la straniera non integrata. Ma i caratteri drammatici scivolano in farsa e caricatura, mentre anche qui è presente l’elemento corale

¹¹ Per questi concetti, cfr. E. Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

¹² P. Auslander, *Postmodernism and Performance*, in S. Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004, p.105.

¹³ Cfr. intervista nota 2.

¹⁴ G. Ioannidis, *Čechov come organismo vivo*, “Eleftherotypia”, 9.10.2010.

¹⁵ Il suo scheletro fu ritrovato negli scavi del 1995; dal 2010, grazie alle moderne tecnologie, il suo volto è stato ricostruito sulla base del dna e da allora viaggia per i musei di Grecia e all’estero [N.d.T.].

delle narrazioni: “intreccio festoso e scambievole di un’umanità che si sforza di balbettare un discorso di resistenza alla logica dominante, ora come parabola ora come delirio”¹⁶.

L’annullamento di tutte le certezze che dominavano nel teatro prima della graduale morte del personaggio, in epoca postmoderna, ha una portata destabilizzante almeno pari alla fine del teatro drammatico e quindi alla morte dell’autore, che si respirava già alla fine degli anni Settanta. Come ha sottolineato Fuchs, il prefisso *post-* si è insinuato in ogni ambito: la nostra civiltà è post-industriale e post-umanista, il pensiero è post-apocalittico, post-gnostico e post-letterario¹⁷. Seguendo i passi dell’Occidente anche se con lieve ritardo, il teatro greco ha accolto questo dominio del *post-*, che ha trovato espressione in una versatilità affrancata da regole e nello sdoganamento del concetto di *prestito*.

Soprattutto dai primi anni 2000, anche grazie all’apporto di numerose correnti artistiche straniere (ad esempio all’interno dei festival), molti artisti e scrittori greci si sono sentiti legittimati a rinnovare le modalità espressive. Qualsiasi testo pre-esistente rispetto alla rappresentazione, viene considerato proprietà di tutti, suscettibile di cambiamenti (dimensioni accorciate o dilatate) a seconda della relazione che esiste fra compagnia teatrale/pubblico/momento storico. Pertanto nella *rivendicazione* della messinscena sono coinvolte molteplici paternità, che rendono del tutto superfluo il concetto di autenticità. Al contrario, nella composizione scenica l’elemento strutturale e dominante è la citazione, aspetto essenziale dell’estetica postmoderna. Di materiale citazionale è composta ad esempio la *performance Guns! Guns! Guns!* dei Blitz (Teatro Nazionale, 2009), una riflessione sul fenomeno della violenza nella storia del XX secolo: seduti a un grande tavolo di fronte al pubblico, sei attori presentano i momenti cruciali del secolo, riproducendo discorsi pubblici di politici e altre personalità, canzoni d’epoca, documenti sonori. Un procedimento analogo è alla base di *Galassia* (2011, durata 4 ore): sette *performers* scrivono su fogli A4 idee, frasi, slogan famosi, i nomi di personaggi che sono stati superati dalla Storia, perché sono *morti* o non esistono più, e ogni volta la rappresentazione si costruisce sul montaggio di questi *testi*¹⁸. Simile è l’operazione di *Questione lavoro* (2011) dei Pequod, che tentano un ripensamento del concetto di lavoro attraverso narrazioni ed esperienze personali, ma anche in senso diacronico, grazie alla citazione di brani letterari, filosofici, articoli scientifici, interviste.

Al di là della sensazione a tratti nostalgica per un passato ormai concluso, in queste composizioni si riconosce il forte riferimento all’opera di Heiner Müller, che per primo nei cosiddetti *Produktionstücke* ha esaltato il concetto di frammento come elemento base della drammaturgia: il pubblico viene chiamato a ricomporre i pezzi, per cercare di arrivare a una totalità narrativa. Tuttavia la lacerazione del punto di vista, l’instabilità del senso e la frammentarietà spesso ingenua, comportano anche il pericolo che l’ambita libertà della forma sia solo un pretesto, per uno sguardo che si rivela indifferente e svincolato riguardo al tema del conflitto resa scenica/finzione: il rischio cioè di non vagliare l’affidabilità di una testimonianza (documento o discorso pubblico) o una modalità di presentazione rispetto a

¹⁶ A. Politi, *Città-stato*, “Eleftherotypia”, inserto Epsilon 30.04.2011, p. 30.

¹⁷ E. Fuchs, *The Death*, cit., p. 170.

¹⁸ I personaggi, che coprono una gamma molto vasta, si presentano e concludono secondo lo schema del “Mi manca”: Sansone (“...mi manca una onesta parrucchiera”), l’Afrodite di Milo (“...mi mancano le braccia”), Riccardo III (“...mi manca il mio regno e un cavallo”), fino a Ronald Reagan (“sono stato l’unico politico a non andare a letto con Marilyn”).

un'altra¹⁹, elementi di cui spesso è costituito il testo drammatico postmoderno (e la *performance*). Si ottiene solo una sorta di pseudo-oggettività. Tratti di questo tipo si riconoscono nei lavori di Blitz e Kanigunda, e sembrerebbe quindi che la tendenza alla destrutturazione riesca con difficoltà a realizzarsi in una composizione.

D'altra parte lo stesso *divided theatre* spesso non è in grado di svincolarsi dall'affollamento di testimonianze sconnesse, mentre parallelamente il testo che si forma è di stile didattico e pieno di semplificazioni. L'impossibilità di imporre un senso universale non è certamente propria solo del fenomeno teatrale greco, ma deriva da quella *trasmutazione*, per dirla con Baudrillard, prodottasi con il postmoderno. L'Arte gradatamente perde la sua capacità simbolica e trascendente, sostituendo ciò che chiamiamo cultura con "proliferazione dei segni all'infinito, riciclaggio delle forme passate e attuali"²⁰.

Resta aperta una questione importante. Un teatro come quello delle tre compagnie atenesi, che ha preso a prestito estetica e idioma dal postmoderno (a sua volta frutto della contaminazione di influenze varie ovvero *prestiti*) e che si regge sul riciclo di materiali e forme, sarà in grado di ripensare il suo ruolo e creare le condizioni per un'arte che sappia rispondere in modo più diretto alle esigenze della società?

¹⁹ P. Auslander, *Postmodernism*, cit., p. 112.

²⁰ J. Baudrillard, *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi* (1990), Milano, SugarCo, 1991, p. 21.

Dimitris Tsatsoulis

**GLOSSOLALIA SULLA SCENA EUROPEA:
UN CASO DI TRANSCULTURALISMO?
A MARGINE DELLE ESPERIENZE DI THEATRO ATTIS
E SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO**

Rhythm -with his capacity to vibrate, to resonate- is the fundamental unity of sensation.

C. Guidi¹

Il ritmo racconta. [...] La sorgente naturale produce suoni e frequenze molto prima del sentimento. [...] I suoni sconnessi descrivono una storia. [...] Oggi abbiamo perso tutto perché siamo iper-informati.

T. Terzòpoulos²

The ethical problem today is of separating the voice from an issue of communication. [...] What is most important is the materiality of words [...] we do not consider our theatre to be a branch of literature.

C. Castellucci³

N'importe qui ne sait plus crier en Europe [...] les acteurs en France ne savent plus que parler.

A. Artaud⁴

In due occasioni il bambino piangeva [...] si è creato allora un momento di crisi [...] ma era anche un momento rivelatore [...] diventava 'universale' quel pianto.

R. Castellucci⁵

¹ C. Guidi, *Ethics of Voice. Claudia Castellucci and Chiara Guidi in Conversation with Joe Kelleher*, "Performance Research", n. 9.4, 2004, p. 112.

² T. Terzòpoulos, *Theòdoros Terzòpoulos e il Teatro Attis. Rievocazione, metodo, commenti*, Atene, Agra, 2000, pp. 57, 61.

³ C. Castellucci, *Ethics of Voice*, cit., p. 111.

⁴ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 211.

⁵ R. Castellucci, in A. Cacciagrano, *Sulla Tragedia Endogonia - Nel mare aperto della forma*, "Prove di Dramaturgia", n. 2, 2004, p. 10.

Seconda parte di *L. #09, London. IX Episodio della Tragedia Endogonidia* (2004). L'apostolo Paolo secondo la versione di Romeo Castellucci, in una scena stile XIX secolo, curvo sulla sua scrivania, sta scrivendo le sue Lettere. All'improvviso, afferra un paio di forbici e si taglia la lingua. Successivamente abbandonerà la posizione eretta che caratterizza l'uomo e si metterà a quattro zampe.

Come è noto, dobbiamo al Nuovo Testamento e in particolare all'apostolo Paolo il significato di glossolalia: si tratta del privilegio concesso dallo Spirito Santo ad alcuni fedeli "di parlare in lingue" – quella capacità di alcuni membri della Chiesa protocristiana di diventare comprensibili a ciascuno nella propria lingua, secondo modalità profonde. Pertanto la glossolalia supera le lingue note e comunica attraverso espressioni a prima vista inconsuete, e questa proprietà le viene attribuita anche dalle definizioni contemporanee (riguardo a profezie, *medium*, Pentecostali⁶, situazioni psicopatologiche⁷, e per correnti poetiche come Dada, Futurismo, Lettrismo).

Paolo parla di glossolalia nella Prima Lettera ai Corinzi e, cercando di distoglierli da questa pratica di catechesi, evidenzia: "In assemblea preferisco dire cinque parole con la mia intelligenza per istruire anche gli altri, piuttosto che diecimila parole con il dono delle lingue" (*Cor. I*, 14.19) e aggiunge che, se in una riunione della comunità tutti parlassero con il dono delle lingue, uno straniero li prenderebbe per "pazzi" (*Cor. I*, 14.22-24), suggerendo così l'incomprensibilità della glossolalia per i terzi. Inoltre il privilegio di parlare "le lingue degli uomini e degli angeli" (*Cor. I*, 13.1-3) è un dono inutile quando sia privo di carità, perché solo essa non avrà mai fine e resterà forte anche quando "il dono delle lingue cesserà": si tratta perciò di privilegi di portata secondaria, una conoscenza di carattere infantile, e dunque incompleta (*Cor. I*, 13. 8-13)⁸.

Da questo punto di vista, Castellucci ha ideato quell'immagine scenica (cara alla sua pratica) per ricostruire a livello letterale la metaforica "cessazione del dono delle lingue": la lingua tagliata equivale all'impossibilità di articolare il linguaggio, alla sua negazione. Quindi, atto profetico della nuova venuta del Signore che rende la lingua superflua (la lingua di Dio si rivolge all'intera ecumene, quindi è a tutti comprensibile) oppure azione drastica contro le convenzioni culturali-sociali⁹, visto che colpisce in modo definitivo la facoltà di articolare la parola e la logica. Non però la glossolalia, che prende varie forme di espressione, dato che si muove e si nutre dell'enorme deposito di segni paralinguistici, come è ormai riconosciuto per le sue forme contemporanee¹⁰.

Renan ha definito lo stile paolino informe come quello di un glossolico, "di un balzubiente, nella cui bocca i suoni si urtano, soffocano, finiscono in una pantomima confusa ma assolutamente espressiva"¹¹. Descrizione che corrisponde alla concezione contemporanea (utopica ma seducente, e non del tutto priva di fondamento) sulla glossolalia: una

⁶ A.S. Weiss – C. Thomas, *La glossolalie et la glossographie dans les délires théologiques*, "Langages", n. 91, 1988, pp. 105-110.

⁷ A. Tomiche, *Glossolalic Folly*, "Comparative Critical Studies", n. 5. 2-3, 2008, pp. 165-177.

⁸ L'intero frammento è stato musicato in *Canto per l'unificazione dell'Europa* da Z. Preisner per film *Blu* di C. Kieslowski (1993).

⁹ J.-P. Denis, *Glossolalies: vestiges d'une oralité première*, "Études littéraires", n. 22.2, 1989, p.100.

¹⁰ M. de Certeau, *Vocal Utopias: Glossolalias*, "Representations", n. 56, 1996, p. 29.

¹¹ E. Renan, *Ceuvres Complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1949, t. IV, p. 513.

retroceSSIONE alle radici infantili del linguaggio (disarticolato), affine per certi versi a quello animale¹².

La non-articolazione del *logos* porta a un *logos* a-semanticO che sarà prodotto, in modo organico, dagli amminoacidi del capro¹³, dalla sua scrittura che si trasformerà in suoni, in *odé* e la esprimeranno le due donne nello spettacolo *A.#02, Avignon. II Episodio della Tragedia Endogonidia* (2002): i suoni rinviano a una lingua sconosciuta pervasa da un ritmo interiore e spogliata di soggettività, “indipendente da un preciso parlante”¹⁴, e perciò forse “fredda e meccanica”¹⁵, ma che al tempo stesso acquista una “dimensione universale”¹⁶. Quando le ideologie che si orchestrano intorno alla glossolalia si interrogano sulla lingua ancestrale, al tempo stesso indicano l’unità perduta delle sue origini prima di Babele, prima dello scisma linguistico, una “lingua degli angeli” caratterizzata dall’oralità assoluta¹⁷, anche se a-semanticO, unificante ovvero universale. E proprio questo annunciava uno dei più importanti rappresentanti del futurismo russo, V. Khlebnikov (1885-1922) quando stigmatizzava le lingue esistenti come ciò che contribuisce alla disgregazione dell’umanità, portandola a guerre inutili¹⁸.

“Il linguaggio scritto deve ridiventare invisibile” dirà Romeo Castellucci a proposito di *Tragedia Endogonidia*, e perciò “[the] universal is the simplest place to free oneself from [...] its visibility”¹⁹. Scrittore (e scrittura) scompaiono e al loro posto c’è il capro e la sua materia organica che crea suono-testo prodotto dal suo stesso corpo²⁰. Oppure in *Oresteia (una commedia organica?*, 1995) le voci dei personaggi tragici vengono alterate da un mix di mezzi meccanici “perché sono gli spiriti che parlano”, e il risultato è “che la voce si stacca dal corpo per divenire corpo, massa”, perché “le parole prima di tutto rappresentano la voce annunciando il corpo”²¹. Così facendo, Castellucci mostra scenicamente l’essenza della glossolalia che si trova proprio “nella materialità sonora, cioè nella corporeità della lingua”. La glossolalia, sfuggita al dominio del senso – in cui cercano di reinserirla interpretazioni religiose ma anche filologiche o linguistiche – “retrouve cette dimension essentielle de la langue pour un sujet: la sensation intérieure, irrémédiablement singulière, qu’une langue est parlée, et que le corps résonne des bruissements de la voix. Elle rappelle [...] que le sujet est parlant”²².

¹² J.-J. Courtine, *Les silences de la voix*, “Langages”, n. 91, 1988, p. 17.

¹³ Per la descrizione, cfr. G. Calchi-Novati, *Language under Attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, “Theatre Research International”, n. 34.1, 2009, p. 60; D. Tsatsoulis, *Conversing Images. Photography and Surrealist Aesthetics on the Stage Writing of Societas Raffaello Sanzio*, Atene, Papazisis, 2011 (edizione bilingue: greco-inglese), pp. 106-107.

¹⁴ C. Guidi, *Ethics*, cit., p. 112.

¹⁵ G. Calchi-Novati, *Language*, cit., p. 61.

¹⁶ C. Guidi, *Ethics*, cit. p. 112.

¹⁷ J.-P. Denis, *Glossolalie, langue universelle, poésie sonore*, “Langages”, n. 91, 1988, p. 78; M. de Certeau, *Vocal*, cit., p. 41.

¹⁸ J.-P. Denis, *Glossolalie: vestiges* (1989), cit., p. 105.

¹⁹ R. Castellucci, *The Universal. The Simplest Place Possible*, “Performing Arts Journal”, n. 77, 2004, p. 17.

²⁰ C. & R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 50.

²¹ A. Pirillo, *Romeo Castellucci: L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica*, sito: http://www.retidedalus.it/Archivi/2010/maggio/INTERVISTE/1_castellucci.htm.

²² J.-J. Courtine, *Les silences*, cit., p. 9.

Quando Artaud, riferimento caro a Castellucci, cercava il *langage universel*, scrisse un libro in una lingua che non era il francese ma che tutto il mondo senza distinzioni avrebbe potuto leggere²³. Con la sua *glossolalia* (elemento presente spesso anche in altri suoi testi, con un effetto di eterogeneità generale²⁴), Artaud pone le basi per un teatro trans-culturale. Se la multiculturalità è la giustapposizione di elementi di diverse culture, e l'interculturalità è dialogo o assimilazione della cultura di provenienza in quella di arrivo²⁵, la trans-culturalità “tend à dépasser les données culturelles de départ [...], met en question les identités figées, personnelles ou collectives, essaie de toucher à un noyau dur”, “un noyau biologique objectif qui semble précéder les différences culturelles et esthétiques”, un nucleo di realtà pre- o post-culturale²⁶.

Secondo Artaud la glossolalia può diventare comprensibile grazie al lavoro che avviene nella voce, perché il vuoto semantico viene colmato dalle variazioni tonali. Ritmo, respiro, centri energetici del corpo del soggetto parlante, cioè movimenti interiori del corpo, danno senso agli enunciati glossolalici²⁷, in altre parole si tratta di una regressione, in forma di scavo, ai nuclei biologici del corpo. Del corpo universale. Ciò conferma l'osservazione di de Certeau (cioè che nella glossolalia non si realizza il linguaggio ma, in una situazione che simula la lingua, si ha la vocalizzazione del soggetto), però apre anche la strada a una ricezione del senso che evade i confini linguistici. In base a quanto sostiene Saussure sul rapporto suono/segno linguistico²⁸ (suggerendo l'idea di una lingua de-corporizzata²⁹), è inutile chiedersi se i suoni del glossolalico valgono di per sé, siano significanti senza significato o una “pura emissione sonora”. E questo perché la glossolalia, come espressione del codice paralinguistico, ha un canale di comunicazione proprio, dando senso a sentimenti o condizioni naturali mentre, in interazione con l'ambiente specifico, si realizza come *lingua*.

Se Artaud considera spesso il codice gestuale e fonico come sistemi alternativi al dominio assoluto della lingua nel teatro occidentale³⁰, il regista Theodoros Terzopoulos (Theatro Attis) torna al respiro come strumento fondamentale per il suo teatro trans-culturale. Crea così un sistema biodinamico (che egli stesso chiama “metodo della decostruzione”), cercando la forza energetica dell'attore e la sua mobilità, con lo strumento del respiro, fino a quando e perché esso porti alla produzione del linguaggio articolato. Abbiamo detto *perché*: infatti il significante-voce, tramite tonalità cangianti, invece di essere dotato di senso nell'articolazione di fonemi linguistici, spesso si rivela un significato con vita propria. Riporto qui in breve le tappe che l'attore percorre in scena nello sforzo di essere guidato al linguaggio articolato (dove è chiaro anche l'indiretto riferimento alle proposte *utopiche* di Artaud):

²³ Cfr. J.-P. Jacot, *Jonction, disjonction: les fragments glossolaliques d'Artaud*, “Littérature”, n. 103, 1996, p. 64.

²⁴ *Ivi*, p. 76.

²⁵ P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, pp. 7-26.

²⁶ M. De Marinis, *L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturalisme et transculturalisme*, “L'Annuaire théâtral”, n. 26, 1999, pp. 84 e 99.

²⁷ J.-P. Jacot, *Jonction*, cit., p. 72.

²⁸ F. de Saussure, *Corso di linguistica generale* (1978), Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 16, 18, 28.

²⁹ J.-J. Courtine, *Les silences*, cit., p. 13.

³⁰ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* (1964), Torino, Einaudi, 1998 (cap. *Il Teatro di Séraphin*, pp. 257-262).

Corpo carico di energia in tensione – concentrazione del carico di energia nel viso e in particolare nella bocca – produzione di segni paralinguistici di tipo sonoro attraverso il respiro – attivazione e mobilità di labbra e lingua – produzione di segni paralinguistici disarticolati – produzione di linguaggio articolato³¹.

Due osservazioni. 1) Tale schema non viene seguito sempre: l'intera operazione può avvenire prima oppure invece, realizzata l'intera catena, comincerà il percorso a ritroso (cioè: assorbimento del linguaggio articolato e ritorno agli stadi precedenti di disarticolazione: non-lingua, non-fonemi, afonia). 2) È chiaro che dal terzo al quinto stadio ci troviamo di fronte a forme di glossolalia, come sono registrate in studi relativi al fenomeno.

In *Baccanti* (1986), nella scena in cui Agave si rende conto di stringere nella mano la testa mozzata del figlio Penteo (vv.1264 ss.), il corpo dell'attrice, come in ogni caso di dolore estremo, si trova già in un vortice energetico interiore, porta l'energia sul volto, la concentra sulla bocca-fonte del linguaggio, per mezzo della lingua, che comincia a dibattersi e vibrare nel vano tentativo di articolare parole e si trasforma in un canale visibile ma anche centro del movimento che attraversa tutta la persona, creando così l'impressione che il resto del corpo rimanga inattivo. Pertanto la tensione del corpo impedisce a bocca e lingua di articolare parole, non lasciando al respiro il modo di trovare una via d'uscita sonora. Risultato è che la lingua di Agave in una mobilità frenetica produce suoni disarticolati (come nel caso dell'estasi religiosa di un glossolalico), che rinviano all'animalesco e quindi a uno stadio ancestrale e distante dalla comunicazione. A poco a poco, come in un travaglio difficile, si avrà l'articolazione di suoni, fino all'esplosione linguistica, cosa che Fischer-Lichte ha chiamato "ex-corporation of speech"³².

Questo percorso corporeo (dal suono disarticolato al linguaggio) mostra che la glossolalia acquista senso dallo stesso ambiente in cui compare. Studi antropologici hanno sostenuto che il dolore fisico "è refrattario al linguaggio", anzi "lo distrugge attivamente [...]. Essere presenti nel momento in cui il dolore provoca un ritorno alla fase pre-linguistica delle grida e dei gemiti, vuol dire essere testimoni della distruzione del linguaggio"³³. Di fronte al dolore del corpo, il linguaggio perde ogni connessione e conserva solo la sua musicalità³⁴, mentre durante il *threnos* rituale "il sé passa all'autonomia dell'urlo": "Pain is materialized by acoustics of 'screaming' and the poetics of the body"³⁵.

In questo senso si giustifica la preoccupazione di Saussure riguardo alla possibile confusione fra linguistica e fisiologia, campi invece nettamente separati: "l'essenziale della lingua è estraneo al carattere fonico del segno linguistico"³⁶. Studi di neuroscienza su coloro che praticano la glossolalia (come per esempio i Pentecostali), hanno osservato un'attività maggiore nei centri del cervello che controllano le funzioni dei sentimenti ma minore in quelli

³¹ Analisi dettagliata in D. Tsatsoulis, *Lesilio del logos*, "Parabasis", n. 11, 2013, pp. 245-254.

³² E. Fischer-Lichte, *Transformations – Theatre and Ritual in the "Bacchae"*, in F.M. Raddatz (ed.), *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos*, Berlino, Theater der Zeit, 2006, p. 115.

³³ E. Scarry, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 21.

³⁴ V. Das, *Language and Body: Transactions in the Construction of Pain*, "Daedalus", n. 125, 1997, p. 86.

³⁵ C.N. Seremetakis, *The Last Word. Women, Death, and Divination in Inner Mani*, Chicago-London, Chicago University Press, 1991, p. 230.

³⁶ F. de Saussure, *Cours*, cit., p. 16.

legati al linguaggio³⁷. L'eccitazione sonora del corpo sembra essere pre-linguistica, e quindi lontana da lingue convenzionali come pure da specifici sistemi culturali. "Every glossolalia combines something prelinguistic, related to a silent origin [...] and something postlinguistic, made from the excesses, the overflows, and the wastes of language"³⁸.

Nel 2011 Terzòpoulos crea una *performance* teatrale dal titolo *Esperia* in tre parti (ispirata all'omonima installazione visuale di Kalliopi Lemou): in *Eterna* l'attrice è seduta al centro di una costruzione circolare da cui scendono sospese enormi statue-totem e dà sfogo a un discorso fiume di *threnos*, composto dai confusi ricordi traumatici di guerre. A poco a poco si perde ogni filo logico, le parole si riversano sconnesse, i significati si trasformano in suoni, dapprima riconoscibili e infine disarticolati, non diversi dalle forme di glossolalia: ritorno a uno stadio pre-linguistico provocato dal dolore, ma anche a una fase post-linguistica, segnata dal traboccare del *dire* che porta alla distruzione del *logos* articolato. Qualcosa di analogo a quello che succede in *C. #01, Cesena. I Episodio della Tragedia Endogonidia* (2002) della Societas Raffaello Sanzio quando appare il Vecchio (sui suoi vestiti, strisce nei colori della bandiera francese): dopo un lungo silenzio, egli esplose in un *logos* torrenziale in cui a poco a poco i significati si sgretolano fino a diventare rumore puro, ma intanto lascia filtrare frasi rivelatrici, come "Il *logos* è stato tradito".

Spesso i glossolalici, quando *a posteriori* cercano di spiegare l'esperienza vissuta, collegano questa esplosione all'elemento liquido: "qualcosa dentro di me, come un *geyser*, comincio a ribollire, a zampillare e poi a inondarmi come un'alluvione incontenibile", "e sentii scorrere dalla bocca un fiotto di parole"³⁹. La bocca piena di saliva e di bava sono una tecnica usuale in Terzòpoulos. Ad esempio in *Erimos* (2007) l'attore Paolo Musio, nello sforzo di articolare parole, per diversi minuti è scosso da schiocchi di labbra, con la lingua in movimento, mentre le ghiandole salivari emettono ricchi umori: l'energia corporea accumulata nella bocca, che si fa visibile formando suoni affannati del respiro, riempie di saliva la cavità orale prima dell'esplosione del *logos*. È una *logos-somatizzazione del dolore*.

Non è un caso che il "dono delle lingue" sia stato paragonato al "dono delle lacrime". In *L'Histoire des Larmes* (2005) di Jan Fabre, prima delle emissioni di liquidi di ogni tipo, c'è la lunga scena in cui i danzatori mimano neonati che piangono strillando senza sosta. Queste grida di lamento fastidiose, materializzazione del carattere *infantile* della glossolalia, disponibilità comunicativa di un incompleto "voglio dire" (che però non sa concretizzare le sue ragioni), non rinvia assolutamente a un sistema chiuso, come hanno sostenuto alcuni attraverso l'equazione glossolalia-urlo-silenzio⁴⁰. Silenzio significa totale afonia in cui non si sente nemmeno il respiro, come ad esempio succede nella *performance* di Abramovic/Ulay, *Talking about Similarity* (1976) con la cucitura della bocca di Ulay, e sarebbe equivalente a un "posso non dire"⁴¹. Al contrario, il pianto o il riso dei bambini e le voci dei neonati (come quelle che si sentono, incomprensibili, in *Genesi. From the museum of sleep*, 1999 e

³⁷ Cfr. ad esempio A.B. Newberg, N.A. Wintering, D. Morgan, M.R. Waldman, *The measurement of Regional Cerebral Blood Flow During Glossolalia: A Preliminary SPECT Study*, "Psychiatry Research: Neuroimaging", n. 148, 2006, pp. 67-71.

³⁸ M. de Certeau, *Vocal*, cit., p. 33.

³⁹ J.-J. Courtine, *Les silences*, cit., p. 19.

⁴⁰ J.-P. Jacot, *Jonction*, cit., p. 70.

⁴¹ C. Migone, *Bouche...boue...oue/Une somaphonie buccale*, "Inter, Art Actuel", n. 98, 2007, p. 18.

Inferno, 2008 di Castellucci, e altrove) rinviano alla soglia “between muteness and speaking, [that] can be extended and organized, can be reconstituted like a ‘no man’s land’, a space of vocal manipulations and jubilations, already free from silence but not yet subject to a particular language”⁴².

Tale osservazione si lega a quello che sostiene Agamben a proposito dell'*experimentum linguae*: il neonato forma i suoni di tutte le lingue del mondo perché, sebbene non si sia ancora inserito nel linguaggio articolato, è già dentro la lingua⁴³. Già Jakobson opportunamente osservava, a proposito dei “phonological universals”, che il neonato senza il minimo sforzo può riprodurre ogni suono – se non addirittura tutti – contenuto nelle lingue umane⁴⁴. Cosa c’è di più completo quindi, in un tentativo trans-culturale, della ricerca del “grain”⁴⁵ infantile della voce come comunicazione corporea che abolisce ogni forma di *dualismo* grazie a una *euritmia* universale⁴⁶?

Infine, come ha detto de Certeau, “what utopia is to social space, glossolalia is to oral communication; it encloses in a linguistic simulacrum all that is not language and comes from the speaking voice”⁴⁷. Forse Terzòpoulos, quando si appella alla memoria corporea e cioè chiede all’attore di riscoprire la memoria dei suoni perduti combattendo l’amnesia fonica che gli è stata imposta dalla società, lo chiama a ricordarsi del suono di un *logos altro*: un’*ecolalia*⁴⁸ che si avvicina meglio al senso di teatro trans-culturale. In una direzione analoga a mio avviso va intesa la nascita della forma sonora dalle “viscere della memoria” e soprattutto l’azione fondativa dell’universo sonoro nelle rappresentazioni di Castellucci. Si tratta cioè della “lingua generalissima”⁴⁹, un linguaggio puramente sonorizzato, visto che quattro parole-significanti producono un’enorme quantità di significati, che dipendono totalmente dalla loro emissione fonica: la possibilità illimitata del corpo sonoro in quanto strumento di comunicazione trans-culturale.

⁴² M. de Certeau, *Vocal*, cit., p. 38.

⁴³ G. Agamben, *Infanzia e Storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 50-52.

⁴⁴ R. Jakobson, *Child Language, Aphasia and Phonological Universals*, The Hague, Mouton, 1968, p. 26.

⁴⁵ La “grana” della voce, cfr. R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo* (1973), Torino, Einaudi, 1999, p. 126 e *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III* (1982), Torino, Einaudi, 1985, pp. 257-266.

⁴⁶ Nel senso dato da M. De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento*, “Teatro e Storia”, n. 19, 1997, pp. 161-182.

⁴⁷ M. de Certeau, *Vocal*, cit., p. 31.

⁴⁸ D. Heller-Roazen, *Ecolalie: saggio sull’oblio delle lingue* (2005), Macerata, Quodlibet, 2007, p. 13.

⁴⁹ O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La Casa Usher, 1988 e cfr. <http://www.trax.it/olivieropdp/raffaello88.htm>

Ghiorgos Pefanis

“L'ANIMA IN STRADA”. IL FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO DI STRADA AD ATENE (ISTFEST)

Nelle *Baccanti* di Euripide il Coro irrompe sulla scena e la sua vibrante celebrazione dei riti dionisiaci inizia così: “Chi è sulla strada? Chi è sulla strada?” (vv. 68 ss.).

È sulla strada che il teatrante di *performances* alternative riversa la sua anima, cioè in un luogo pubblico dove nulla può essere celato e tutto è per pochi istanti di tutti. Se l'attore del teatro *chiuso* sa di esporsi al pubblico che si trova in platea, egli non ha proscenio e neppure la sicurezza delle quinte, e spesso nemmeno come alleato un isolamento ideale, che lo protegga ad esempio da una luce nemica o da un suono casuale e disturbante. Al contrario di quanto succede nelle sale, non attende che lo spettatore arrivi a visitarlo in teatro, ma va egli stesso a incontrarlo, a sorprenderlo lì dove forse non vuole essere sorpreso, cioè nella sua vita quotidiana, lungo il percorso ansioso del lavoro, nel ritorno a casa con il carico di stanchezza della giornata, oppure durante una passeggiata senza pensieri, o al *rendez-vous* con l'innamorato. L'attore di strada non è protetto nemmeno da quel *jugement d'existence* che Gouhier ha messo al centro del rapporto teatrale¹, né da quel minimo ambito del *come se (as if)* che Schechner, dopo Turner, intendeva come il cuore dell'operazione teatrale, insieme alla forza della metamorfosi². Senza assistenza tecnica, senza protezione e spesso senza sovvenzioni istituzionali, eccolo comparire all'improvviso davanti agli occhi del passante distratto che svolta l'angolo o attraversa una zona pedonale. Essendo esposto a tutti e a tutto, deve avere una forte dose di coraggio. L'unica cosa che cerca è il sorriso di un istante, un minimo consenso, e la sua capacità di darsi all'altro è assoluta. “L'anima in strada” è espressione emblematica per questa arte e ben si attaglia anche a introdurre l'esperienza del Festival Internazionale di Teatro di Strada di Atene (IstFest).

Come è noto, fino alla fine degli anni Settanta in Europa i teatranti di strada erano arrestati e incriminati per “accattonaggio” o “turbamento della quiete pubblica e uso improprio di spazio pubblico”. Ma recentemente la situazione è cambiata e il teatro di strada ha conquistato sempre più consensi, al punto che le cronache dei giornali, accanto alle recensioni di spettacoli del teatro convenzionale, cominciano a dare attenzione anche a questi eventi³. In Grecia tutto questo non succede: certamente anche qui il teatro di strada è stato riabilitato e ha maggiore prestigio, e un fatto di rilievo è l'istituzione del Festival Internazionale di cui ci occuperemo in questo studio, però occorre lavorare ancora molto per dargli il posto che merita nella geografia culturale del Paese.

¹ Il giudizio di esistenza presuppone lo spettatore come *conditio sine qua non* del gioco teatrale. Cfr. H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, J. Vrin, 1952, p. 25 e sgg.

² R. Schechner, *Performance Theory*, London-New York, Routledge, 1988, p. 229. Tra i lavori di V. Turner, cfr. *Dal rito al teatro* (1982), Il Mulino, Bologna, 1986; *Antropologia della performance* (1986), Bologna, Il Mulino, 1993.

³ B. Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London-New York, Routledge, 2005, p. 8.

Occorre osservare preliminarmente che tutto quanto si dice intorno al teatro di strada (nella stampa culturale come pure negli articoli specifici di teatrologia) non resiste a lungo, perché la sua durata effettiva e il suo tempo vitale è circoscritto. Ciò accade per gli spettacoli di strada *non programmati* e non ufficiali, come pure per quelli inseriti in un programma preciso che si svolge sotto l'egida della città o nell'ambito di un festival. Durata limitata, vita breve, dunque interesse debole e attenzione minore? Le cose non stanno assolutamente così. Anche molti altri generi teatrali hanno una durata di vita circoscritta (e d'altra parte per sua natura il tempo dell'evento teatrale è limitato), eppure l'interesse degli addetti ai lavori, giornalisti ed esperti di teatro non è inferiore.

Se ci volgiamo dal tempo alla dimensione della partecipazione, e quindi dal concetto di durata ai protagonisti dell'azione teatrale, possiamo individuare un nuovo parametro di analisi per definire questo fenomeno. L'attore noto (per non parlare della *star*) attira più facilmente i riflettori della popolarità rispetto a un dilettante o a un attore all'esordio, che trovano uno sbocco (di modalità espressiva e non di successo economico) nelle scene improvvisate ed effimere della strada – e generalmente infatti sono questi ultimi a scegliere il teatro di strada⁴. D'altra parte la strada è sempre stata più ospitale delle grandi sale ufficiali, forse perché è di tutti, appartiene al popolo⁵ e forse perché è la strada stessa a farsi scena *ospitale*. L'aggettivo greco per il concetto di ospitalità (*filoxenos*) in questo caso significa aperto e accessibile anche agli artisti itineranti, oltre a significare “amico dello *xenos*”, cioè di ciò che è inusuale, strano e sorprendente, perché lo si incontra all'improvviso in piazza o all'angolo della via, e in un colpo solo spezza il *tran tran* della *routine* quotidiana.

Il teatro di strada in Grecia non ha mai conosciuto una presenza sistematica: spettacoli di improvvisazione, compagnie messe su per l'occasione e che si scioglievano il giorno dopo, ma nulla di stabile. L'azione della compagnia, quando c'era, era spontanea, senza uno scopo artistico preciso e un progetto unitario. Per quanto riguarda gli spettacoli, di solito si trattava di esibire destrezze fisiche (giocoleria, acrobazie, ecc.) più che di inscenare azioni teatrali in senso stretto (metamorfosi e realizzazione di un ruolo). Obiettivo principale era il divertimento, e dunque si mirava a presentare uno spettacolo breve e abbastanza tipizzato, che intratteneva piacevolmente i passanti o i visitatori di una manifestazione.

Ad Atene nel 2009 è stato istituito l'IstFest, e si è voltato pagina. Si tratta di un appuntamento annuale organizzato con il sostegno del Comune di Atene e del Ministero della Cultura: si offre la possibilità di espressione a tutti i generi degli spettacoli di strada, anzitutto alle compagnie attive nella città e nelle altre zone del Paese, ma l'iniziativa guarda anche all'estero. Nella prima edizione hanno partecipato 50 compagnie greche e 10 straniere (Polonia, Francia, Uruguay, Brasile, Olanda, Bulgaria e Italia), nei cinque giorni del Festival gli spettacoli sono stati 240 (con 300 artisti coinvolti), presentati in luoghi importanti del centro storico⁶, che si è trasformato in una festa di colori. Il Festival si svolge come un concorso. Se nel 2009 i premi erano costituiti da un compenso in denaro, negli anni successivi c'è stata solo l'assegnazione di onorificenze. La crisi economica che flagella il Paese come prevedibile

⁴ B. Mason, *Street*, cit., p. 2.

⁵ R. Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, UGE, 1973, p. 86.

⁶ Lo spettacolo di apertura si è tenuto allo Stadio Panatenaico (Kallimarmaro) e le altre *performances* si sono svolte intorno ai Giardini Nazionali di Zappeio, nelle aree pedonali di via Ermoù e Apostolou Pavlou, nelle piazze Kapnikarea, Klafthmonos e Kotzià, e infine nei quartieri di Monastiraki e Thisseio.

ha mostrato il primo contraccolpo nelle modalità di premiazione, ma ha influenzato anche in modo decisivo gli inviti alle compagnie straniere. Riguardo alle modalità di premiazione, si formano due commissioni valutatrici, ma non viene stilata una gerarchia di merito, perché i riconoscimenti sono di pari livello. La categoria *main* prevede quattro premi: a) idea complessiva e presentazione dello spettacolo; b) originalità; c-d) invito ufficiale a un festival estero, rispettivamente a una compagnia (greca) o a un singolo artista. Per la categoria *open*: invito all'estero (compagnia o artista) e un premio per la migliore compagnia.

I bilanci complessivi non dicono sempre tutta la verità, ma mostrano almeno un'immagine generale e soprattutto tratteggiano quella forza dinamica che può assumere il teatro nei luoghi pubblici. Riportiamo alcuni dati. Nelle prime quattro edizioni (2009-2012) hanno partecipato complessivamente più di 1500 artisti, provenienti dalla Grecia e da diversi Paesi europei (Spagna, Francia, Olanda, Regno Unito, Italia, Polonia, Germania, Bulgaria, Turchia) ma anche da Kurdistan, Messico, Brasile, Uruguay. Si sono svolti 480 eventi, seguiti da più di un milione di spettatori. Riguardo alla tipologia degli spettacoli, si è coperta l'intera gamma delle arti in spazio pubblico, superando i limiti del tradizionale teatro di strada di travestimento: teatro di oggetti, installazioni e *visual art*, teatro delle ombre e del fuoco, giocolieri, trampolieri, clown, acrobati, cantastorie, sfilate e sbandieratori, *site specific performances*, spettacoli per bambini, burattini e marionette, pantomima, teatro-danza, *happenings*, bande musicali, coreografie danzanti, statue viventi, giochi circensi. Tutto secondo originali misture e contaminazioni di generi e forme espressive. Ad esempio la compagnia bulgara Fireter con *The balls* (2009) è riuscita a unire la forma tradizionale dell'artista esperto in esercizi pirotecnici, con elementi del teatro rituale e ricerche cosmogoniche; i registi tedeschi S. Bogdanov e J. Bolsuna hanno diretto il gruppo dei Kavardak in *Clown show* (2011), spettacolo umoristico e malinconico, ispirato a disegni di bambini che prendevano corpo in forme sceniche; infine da Barcellona gli Inciertos in *Dialogos en Blanco y Negro* (2010), hanno associato *clownery*, pantomima e teatro dell'assurdo.

Punto di partenza e di ispirazione per gli artisti è la realtà dei cittadini dei centri urbani, e dunque tematiche come l'oppressione del potere nella nostra vita quotidiana, la solitudine e la necessità di ripensare i rapporti interpersonali. Certamente la grave crisi economica e sociale che ha colpito la Grecia è stata un'importante congiuntura che si è inevitabilmente riversata nel Festival, e infatti molti spettacoli hanno sottolineato la dimensione *politica* della realtà vissuta dai cittadini ateniesi. Occorre ricordare in proposito un evento di rilievo. Pochi giorni prima dell'inizio della terza edizione dell'IstFest (30 giugno – 4 luglio 2011), ad Atene si trovava Arianne Mnouchkine con il suo Théâtre du Soleil per presentare al Festival Atene-Epidauro *Les Naufragés du Fol Espoir*. All'artista fu chiesto di dare solidarietà al movimento degli *indignados* accampati in piazza Syntagma per protestare contro la politica di *austerity* annunciata dal Memorandum. Il 18 giugno la Mnouchkine si presenta in piazza e anima un improvvisato *happening* sul concetto di giustizia, rappresentata da un'enorme figura in cartapesta mossa dal basso da bastoni, mentre gli altri attori muovono lo *slogan*-lenzuolo che riporta la frase del Nobel Romain Rolland: «Quand l'Ordre est injustice, le Désordre est déjà un commencement de justice»⁷. Se questa azione teatrale fosse avvenuta

⁷ Cfr. G. Tentorio, *Atene 2011: il teatro che resiste*, "Stratagemmi. Prospettive Teatrali", n. 19, 2011, p. 139 [N.d.T.].

pochi giorni dopo, sarebbe sembrata uno spettacolo dell'Istfest, ma *a posteriori*, si può giudicare come un suo efficace e importante prologo. Con la sua irruzione imprevista infatti, la Mnouchkine ha mostrato la dimensione politica di ogni evento artistico che nasce in strada: si tratta cioè di un'arte che valorizza lo spazio pubblico e lo trasforma in luogo di incontro fra cittadini, di espressione culturale in senso lato e di pensiero pubblico, ovvero condiviso. Ma è uno spazio che può diventare di resistenza al potere, anche se tale resistenza è comprensibile non in senso generale, ma solo là dove succede⁸ e mentre succede, ed è per questo che Syntagma è diventata per alcuni mesi una piazza di resistenza proprio di fronte al Parlamento greco.

Una caratura politica era presente, in modi diversi, in alcuni spettacoli. Ad esempio *Carmen funebre* (2009) del Teatr Biuro Podrozy di Poznan (regia di P. Strzalko), era una produzione di grande impatto per i suoi riferimenti alla storia contemporanea. Il punto di partenza era la guerra in Bosnia, ma lo sguardo si allargava anche ad altri scontri etnici. Durante la preparazione dello spettacolo, i membri della compagnia hanno incontrato profughi della ex-Jugoslavia, per attingere da essi immagini ed esperienze. Sono intervenuti trampolieri e artisti del fuoco, in una performance che utilizzava proiettori speciali ed effetti spettacolari forti al fine di attirare spettatori, sia tra gli *aficionados* sia tra i passanti, per provocare orrore e compassione. Anche il tedesco Contraho Theatro con *Strade umane* (2010) ha voluto riflettere sugli immigrati e in generale sulle persone costrette ad abbandonare casa, famiglia e Paese d'origine, mentre alla dimensione politica e ai parametri sociali dei rapporti interpersonali nella nostra vita quotidiana, si riferiva *Striptease* degli Avista (2011). C'è poi chi, come i Buffoni di V. Sotiropoulou, ha presentato una storia politica della Grecia, con sguardo critico e profondo sarcasmo (*Lezioni di isteria europea*, 2012).

Molti si sono ispirati a opere teatrali o adattamenti: *Il malefizio della farfalla* di Garcia Lorca (Helix), *Amleto* (Isson ena), *Opera da tre soldi* (Scuola di teatro Dilos, 2012), *La Mandragola* di Machiavelli, *Berniquel* di Maeterlink, *Atto senza parole* di Beckett, e a opere greche: *Uccelli* di Aristofane, *Mondo Cabaret* della scrittrice greca K. Mitropoulou (Avlea), *Oh che mondo, papà* di K. Mourselàs (Helix), *Karakorum* di A. Staikos (Orthographikà Lathi). Il laboratorio di Arte recitativa A. Davis ha presentato l'interessante *Scene che non esistono* (2011), tratto da opere note (*Romeo e Giulietta*, *Don Giovanni* e *Il giardino dei ciliegi*) e, nel 2012, *Immagini dal tram Desiderio* (da T. Williams).

La compagnia Helix⁹, la più longeva in Grecia, che ha al suo attivo molti spettacoli interessanti portati all'estero, ha presentato fuori concorso *Dies Irae*, spettacolo metateatrale che ha aperto meravigliosamente Festival 2010, un omaggio a tutti coloro che si dedicano alla tradizione secolare del teatro di strada e alle radici popolari del mestiere di attore. Il regista e direttore della compagnia N. Chatzipapàs usa come base testuale due celebri ope-

⁸ S. Pile, *Introduction. Opposition, Political Identities and Spaces of Resistances*, in S. Pile-M. Keith, (eds.), *Geographies of Resistance*, London-New York, Routledge, 1997, p. 3.

⁹ Il teatro di strada Helix nasce nel 1987 come sviluppo del Teatro Magico. Ispiratore e direttore di entrambi è Nikos Chatzipapàs. La compagnia è costituita da membri stabili e si avvale di collaboratori esterni. Ha partecipato a festival internazionali (Istanbul, Edimburgo, Bombay, Il Cairo, Brèst-Bielorussia, Malta, Poznan, Sofia, Nanchino, Cipro, ecc.), presentando creazioni originali. Gli attori sono professionisti, abili nella tecnica dei trampoli, giocoleria, acrobazie e sanno associare l'estetica del teatro di strada a elementi del teatro di repertorio, mitologia e letteratura mondiale.

re, che lui stesso ha diretto in passato: *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare (e in particolare quel *Piramo e Tisbe* preparato dagli scalcinati teatranti per le nozze regali) e *La scuola dei buffoni* del belga Michel de Ghelderode. Entrambe costituiscono solo un canovaccio per creare una rappresentazione di grande impatto. Una compagnia di buffoni medievali, incitati dal maestro, inscenano uno spettacolo che si rivela una trappola per il *maître*: vogliono infatti strappargli abilmente il segreto della “Grande Arte”. L’azione teatrale si trasforma in un teatro nel teatro, per svelare il nucleo dell’arte come segreto della vita stessa. Trampolieri e giochi pirotecnici, scene con torce e stendardi, queste erano alcune delle chiavi per svelare il mondo segreto del teatro.

Gli artisti hanno trovato ispirazione nel mito (*Orfeo e Euridice*, Omma Studio); nelle fiabe dei fratelli Grimm (*Favole di verità e menzogna*, compagnia Péchtes di M. Sava); nella musica (*Il contrabbasso*, monologo femminile, Omma Studio). È presente anche la letteratura: *Città invisibili*, I. Calvino, compagnia Pleusis; *In quattro e quattr’otto*, prose varie di I. Karistiani, Mikrò Theatro; *Ascetica*, N. Kazantzakis, Omma Studio.

Naturalmente fra le caratteristiche più importanti del teatro di strada ci sono le abilità acrobatiche, la destrezza fisica, l’abilità dell’attore a *parlare* solo con la sua presenza, in breve la corporeità. Da ricordare è ad esempio la prova degli studenti della Scuola d’arte drammatica I. Kambanellis, *Piccole composizioni sceniche* (regia di T. Espiritos), quattro parti basate su esercizi fisici, giocoleria con bastoni e teatro delle ombre.

Occorre fare alcune osservazioni anche in merito all’uso dello spazio. Molti spettacoli si svolgevano in un luogo preciso, con il pubblico intorno. Il Teatro Tascabile di Bergamo, compagnia attiva dal 1973, ha presentato *Valse* (regia di R. Vescovi), tenero commento sulla nostra comune cultura europea¹⁰. Una delle scene comiche più riuscite ha animato la piazza Kapnikarea grazie a *S.W.A.T.* (2009) dei Carnage di Toulouse, una *performance* di comicità surreale, per parodiare le squadre speciali di polizia e i film d’azione: in vista di missioni impossibili, quattro agenti fanatici vengono addestrati e partono verso un obiettivo di cui non hanno chiaro nulla. L’eccessiva fiducia nella capacità di risolvere alla perfezione i problemi, spesso crea situazioni aggrovigliate che normalmente sarebbero invece di facile soluzione.

Altri spettacoli erano itineranti, cioè si sviluppavano per le strade di Atene secondo un tragitto prestabilito: il pubblico casuale poteva decidere di seguire l’azione solo per alcune tappe o di accompagnare gli attori per l’intero percorso. Ad esempio *Atene-strade-sogni* (2009) degli Avista¹¹ è una *walking performance* musical-teatrale, che si dispiega come passeggiata: nello spazio, cioè nel quartiere tradizionale di Plaka alle pendici dell’Acropoli, ma anche nel tempo degli antichi mestieri di strada che ormai non esistono più. Un robivecchi¹² col suo carretto e due musicanti vagabondi guidano gli spettatori per i vicoli di Plaka,

¹⁰ Il titolo rimanda alla composizione di M. Ravel *La Valse* (1920). Attraverso lo sguardo di una bambina, si scopre il mondo del valzer, fra vortici di leggerezza e scintillii di bellezza, che sfociano nella catastrofe e nella fine di un’epoca [N.d.T.].

¹¹ Attori: D. Mavros (regista), M. Katrivé (autore dei testi), D. Karabetsis; musica: N. Kouvarakou e E. Vinassa.

¹² Si tratta del *paliatzis*, figura che ancora oggi circola per le strade di paese o per i quartieri di Atene: naturalmente il carretto è stato sostituito da un furgoncino e le grida di richiamo da un altoparlante. Forse per questo motivo è stato scelto come voce narrante dello spettacolo, perché in un certo senso salda passato-presente [N.d.T.].

srotolando vecchie storie, insieme a vecchi oggetti e costumi presi dal carretto. È uno spettacolo in certo senso autoreferenziale, perché anche il teatro è un mestiere di strada, vivo ancora oggi, e i teatranti di strada sono come i robivecchi del tempo che rinnovano il passato per affrontare meglio il futuro. Fra le *walking performances* si potrebbe inserire *Saurus* (2009) dei Close act (compagnia belga-olandese con sede a Tilburg, Olanda): si tratta di un viaggio nel tempo, dall'epoca preistorica dei terribili dinosauri fino a oggi, quando quei mostri sono diventati lucertole giocherellone e vegetariane. Dietro le maschere spaventose dei rettili primordiali si cercano le radici tenebrose della paura che l'uomo civilizzato continua a provare di fronte alle misteriose forze della natura e al fenomeno dell'esistenza.

Concludendo, gli spettacoli presentati in queste prime quattro edizioni hanno lanciato i loro messaggi con mezzi diversi, strappando lacrime o sorrisi, creando sogni malinconici o belle utopie, talvolta con uno sguardo critico verso la *politica* della povertà e della solitudine oppure attraverso lo scherzo, rivolgendosi a bambini piccoli e grandi (perché “i bambini sono i veri conoscitori del gioco”¹³). Le rappresentazioni hanno ricordato al pubblico ateniese le vere radici del teatro, talvolta trascurate, e soprattutto hanno mostrato che gli uomini possono e devono stare vicini, in particolare quando il potere li vuole separati. È significativo ad esempio che molte compagnie siano costituite da artisti di provenienza etnica e culturale diversa, che non hanno alcuna difficoltà a comunicare e ad esprimersi, grazie alla lingua universale del teatro. Ciò che più conta è che nella consapevolezza del pubblico ha cominciato a diffondersi la convinzione che il Festival è un pezzo integrante della vita della città e che continuerà nei prossimi anni in forma ancora più ampia. Si stanno infatti indirizzando le energie per inserire l'esperienza ateniese in reti europee (come l'Open Street¹⁴), e ciò dimostrerà che le strade d'Europa sono aperte alla condivisione di valori culturali comuni.

¹³ D. Guénoun, *Scène des rues*, in AA.VV., *Aurillac aux limites. Théâtre de rue*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 115.

¹⁴ Cfr. www.open-street.eu.

Antigoni Paroussi

TEATRO DI BURATTINI E OMBRE: PERCORSI DI UNA TRADIZIONE POPOLARE

Dal Medioevo fino al XX secolo, in Europa il teatro di marionette e burattini conosce alterne vicende. Forma popolare capace di illustrare anche drammi sacri e vite dei santi, fu poi messa al bando proprio dalla Chiesa e attraversò lunghi periodi di emarginazione, ma creò eroi amati dal popolo perché esprimevano l'opposizione all'autorità. Di recente è tornato ad avere un ruolo riconosciuto e importante a teatro, dando il via a un vasto campo di ricerche teoriche, estetiche, espressive.

In Grecia sono state le condizioni storiche a frenare lo sviluppo del teatro, che infatti per molto tempo resta circoscritto a espressioni popolari, riti religiosi e/o paganeggianti, matrimoni, Carnevale, rituali agresti legati ai lavori dei campi. Tale tradizione restò viva anche negli anni difficili della turcorazia, con straordinari esempi di narrazioni orali, pittura, danza. Dalla seconda metà del XIX secolo, quando a seguito della guerra d'indipendenza nasce lo Stato greco, si verificano le condizioni adatte per lo sviluppo di nuovi generi di espressione teatrale. Dall'Occidente arriva il burattino Fassoulis, da Oriente il teatro delle ombre di Karaghiozis: i due eroi hanno in comune l'ambito carnevalesco, cioè simboli fallici, corporeità dinamica, satira della vita e della morte¹.

Cominciamo dall'esempio più caratteristico, Karaghiozis². Da creatura orientale, si trasforma in prodotto *greco*, anche grazie al famoso Maestro delle ombre D. Sardounis (in arte Mimaros) a Patrasso intorno al 1890, e conoscerà grande successo come forma di svago preferita dagli adulti fino al 1930. Il nucleo principale delle opere che vengono rappresentate ancora oggi risale al periodo 1915-1950, l'epoca dei maggiori Maestri. "Ogni quartiere ha il suo *mandraki*, che si riempie ogni sera di pubblico di ogni età"³: si tratta di uno spazio all'aperto (recintato con fil di ferro, edera o vite) o un terreno dove la sera si allestiva

¹ Cfr. W. Puchner, *Le dimensioni balcaniche di Karaghiozis*, Atene, Stigmì, 1985.

² Il turco Karagöz ("occhio nero") diventa in Grecia Karaghiozis: caratterizzato da occhi neri e sporgenti, è gobbo, e soprattutto ha un braccio lunghissimo, che usa per bastonare i suoi avversari. Sempre affamato, è alla ricerca del cibo per sé e la sua famiglia, e riesce sempre a cavarsela grazie alla sua astuzia. Un telo bianco di cotone è teso sulla scena: tutto avviene dietro questo schermo, dove una luce illumina le sagome e gli spettatori vedono il movimento delle figure in trasparenza. I personaggi sono sagome rigide e piatte, che sul dorso hanno un perno, a cui si agganciano le bacchette del manovratore. Una parte fondamentale dello spettacolo è l'accompagnamento musicale, con motivetti tipizzati che introducono l'entrata dei personaggi, commenti sonori, intermezzi. I musicisti suonano strumenti tradizionali. Alcune indicazioni bibliografiche: S. Damianakos, (a cura di), *Théâtre d'ombres, tradition et modernité*, Parigi, L'Harmattan, 1986; L. Allori, *Karaghiozis. Il teatro delle ombre greche*, Milano, La Nave di Bes, 2004. Molti viaggiatori stranieri sono rimasti affascinati dalla magia di questo teatro, fra questi segnalo: G. de Nerval, che nel 1843 è a Istanbul (cfr. A. Nacci, a cura di, *Viaggio e mito nell'Oriente di Nerval*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 428-438); L. Durrell nel 1937 a Corfù (*La grotta di Prospero*, 1945, Firenze, Giunti, 1992, pp. 53-67, capitolo *Karaghiozis l'eroe laico*) [N.d.T.].

³ G. Ioannou, *Karaghiozis*, Atene, Ermis, 1971, vol. I, p. 12.

provvisoriamente il *berdès*⁴. La comparsa del cinematografo fu il primo grave colpo, poi con la cementificazione di Atene questi teatrini scomparvero.

Dopo gli anni Sessanta l'uso della musica registrata ha modificato profondamente lo stile, il repertorio si è tipizzato e si è persa l'improvvisazione e l'adattamento dei versi all'attualità, novità che porta Maestri e cantanti a ritirarsi, con ovvi contraccolpi anche sulla partecipazione del pubblico affezionato. Un ulteriore elemento di progresso, il microfono, ha cambiato la dinamica e la scala delle coloriture sonore della voce gutturale, che ben sapevano modulare i vecchi maestri, e anzi era un motivo di vanto professionale. Negli anni Settanta l'arte di Karaghiozis è in declino e diventa un problema trovare uno spazio fisso: per sopravvivere il teatro delle ombre compie una svolta e si orienta d'ora in poi a un pubblico di bambini e ragazzi, ammettendo anche la registrazione in TV⁵.

Ma tornando al periodo d'oro del genere, non dobbiamo cercare nel Karaghiozis greco elementi religiosi (che invece caratterizzavano la figura orientale): i Maestri valorizzavano la ricca varietà espressiva del teatro delle ombre trasferendovi le proprie esperienze, con una critica e denuncia della vita socio-economica e politica. Il protagonista somiglia se vogliamo a Pulcinella, l'eroe degli umili, che si fa interprete e portavoce dei loro problemi. Solitamente Karaghiozis è disoccupato e cerca ogni mezzo per sopravvivere. Come Punch, l'eroe popolare inglese, si rifugia perfino nella violenza, prendendosi con l'amico Chatziavatis, ma anche con altri.

La lingua è semplice, con immagini e concetti immediati. Personaggi, tecniche, canoni di interpretazione, scena e trama sono tipizzati. Infatti le storie sono molto conosciute e, attraverso dialoghi, monologhi, battute e formule fisse, l'animatore della figura crea un rapporto diretto con il pubblico, che partecipa approvando o criticando ciò che viene detto in scena⁶. Nel ricchissimo repertorio l'improvvisazione è quasi d'obbligo per il maestro, che dimostra così anche la sua capacità di rinnovare.

Possiamo distinguere tre categorie di opere⁷. Si commenta per esempio la vita quotidiana in forma comica (*Karaghiozis si sposa*, *Karaghiozis medico*, *La locanda di Barbaghiorgos*), talvolta anche con riferimenti alla realtà contemporanea; oppure si trova ispirazione in favole o tradizioni (*L'albero stregato*, *Il mostro*, *Gli enigmi*), e appaiono figure come Alessandro Magno o Antioco. Altre storie attingono agli anni della dominazione ottomana e all'epica lotta di Liberazione e Karaghiozis affianca gli eroi (*Athanasios Diakos*, *Capitan Gris*, *L'eroe Katsantonis*). Si tratta di opere di più ampio respiro, rappresentate solitamente in tre episodi: nel finale si avvera il trionfo del protagonista, la musica suona melodie nazionali e i fuochi d'artificio illuminano la scena⁸.

Se la struttura delle rappresentazioni è rimasta in linea generale la stessa, le sagome prima intagliate nel cartone oggi sono in materia plastica, più facile nella costruzione e più resistente. Ogni personaggio è caratterizzato dai colori e dallo stile del suo costume, elemento fisso. I lati estremi della scena sono occupati dal profilo di una misera baracca, abitazione

⁴ Dal turco, significa "tenda": indica la *scena* di Karaghiozis, cioè il telo fissato a una semplice struttura in legno, con lampadine e luci [N.d.T.].

⁵ M. Spatharis, *Museo Spatharis del Teatro delle Ombre*, Atene, Comune di Maroussi, 1996, p. 3.

⁶ K. Mystakidou, *KARAGOZ. Il Teatro delle Ombre in Grecia e in Turchia*, Atene, Ermis, 1982.

⁷ K. Biris, *Karaghiozis. Teatro popolare greco*, "Nea Estia", n. 52, 1952, pp. 846-853.

⁸ G. Ioannou, *Karaghiozis*, cit., p. 12.

del protagonista, e dall'altra parte c'è la facciata del *serraglio*, la ricca dimora del *vizir*. La novità più cospicua è la funzionalità dello spettacolo e il suo pubblico. Un tempo Karaghiozis influenzava l'opinione pubblica attraverso la sua carica critica piuttosto corrosiva, oggi invece ha smarrito questo ruolo ed è considerato un prodotto dell'arte tradizionale che lo spettatore ammira come parte del proprio folklore, un sapore di un'epoca ormai passata⁹.

I vecchi artigiani insegnano ancora in laboratori specializzati, formando la nuova generazione, che non dimentica le esperienze di ieri, senza cessare di ascoltare l'oggi e sognare il domani. La corporazione dei maestri di Karaghiozis (fondata nel 1925), conta più di 250 membri attivi, pubblica una propria rivista e cerca di mantenere viva quest'arte¹⁰. Anche se non esistono molte sale a cartellone fisso¹¹, gli spettacoli continuano ad essere presentati nelle manifestazioni culturali indette da associazioni e comuni, soprattutto in estate, rivolti per lo più a un pubblico infantile.

Fino al 1930 il pubblico poteva divertirsi anche con Fassoulis, burattino di origine occidentale, che si è adattato all'ambiente greco¹². Il personaggio, una sorta di Pulcinella, Punch, Hanswurst e Petrushka, perde i tratti aggressivi delle origini¹³ e diventa mite, affabile, adatto ai bambini. I pionieri A. Stravòs e C. Konitsiotis verso la fine dell'Ottocento creano storie con burattini di legno e fanno di Fassoulis (che mutò in seguito il suo nome in Paschalis), l'eroe beniamino di grandi e piccini. Costumi straordinari (soprattutto di Konitsiotis), testi ben costruiti, musica dal vivo¹⁴: sono questi gli ingredienti che hanno costituito il suo successo, e fra i maestri importanti si devono ricordare N. Akiloglou, attivo durante l'occupazione nazi-fascista e il "Teatro di marionette di Atene" di E. Theochari Peraki, poi chiamato semplicemente Barba-Mytousis, dal nome del suo eroe principale¹⁵. Oggi Fassoulis è scomparso dal repertorio dei burattinai: rari tentativi di rivitalizzarne la tradizione non hanno avuto seguito, e infatti i giovani burattinai si volgono ad altre forme, influenzati dalle prospettive di ricerca internazionali.

Ampliando lo sguardo al panorama generale delle rappresentazioni del genere in Grecia, si osserva una grande varietà di tradizioni e forme artistiche: pupazzi manovrati a guanto, marionette a fili, fino a rappresentazioni più complesse di tecniche miste. Sempre più frequente è il teatro di figura, con la copresenza in scena di pupazzi e attori in carne e ossa. Nel complesso, si tratta però di un'arte considerata marginale, seguita da pochi fedeli ammiratori, e sopravvive ancora perché rivolta al pubblico dei più piccoli.

Dagli anni Sessanta il teatro di burattini e marionette è costituito da un mondo par-

⁹ Cfr. S. Damianakos, *Théâtre*, cit.

¹⁰ Anche nei musei si trovano interessanti collezioni d'epoca di sagome, attrezzi di scena, manifesti, volantini, libri: per esempio ad Atene, nel quartiere Maroussi, molto ricco è il museo Spathario, creato nel 1991 da Evghenios Spatharis.

¹¹ Ad esempio il Theatro tou Iliou di Tassos Konstas, nel quartiere ateniese di Plaka [N.d.T.].

¹² Forse deriva dal burattino bolognese Fagiolino Fanfani, riconoscibile per il berretto da notte bianco con fiocco che agita continuamente. Gioviolate e ottimista, scherza su tutto. Sempre affamato, sogna piatti di tagliatelle ed è animato dal senso di giustizia, per cui non esita a bastonare i prepotenti [N.d.T.].

¹³ Diffuso in Grecia soprattutto dalla seconda metà del XIX secolo, Fassoulis ha inizialmente una carica di forte critica sociale e satira politica [N.d.T.].

¹⁴ M. Veliotis, *I pupazzi di C. Konitsiotis nella collezione della Fondazione di Folklore del Peloponneso*, "Ethnographikà", n. 2, 1979, pp. 47-56.

¹⁵ Cfr. A. Paroussi, *Teatro delle marionette nell'educazione. Educazione nel teatro delle marionette*, Atene, Plethron, 2012, pp. 92-100.

cellizzato di professionisti e dilettanti che in genere lavorano in modo isolato e originale. Le cose stanno cambiando, in linea con quanto avviene in Europa, dove questa arte si sviluppa come un'avventura personale, in un ambito che è fatto di improvvisazione episodica e di ricerca artistica ed estetica ad alto livello. Anche in Grecia i maestri non hanno sovvenzioni da enti ufficiali e non esiste una formazione istituzionalizzata: i giovani fanno il loro apprendistato a fianco dei vecchi burattinai o ai maestri delle ombre, e si procede con i propri mezzi, con un occhio alla tradizione e l'altro a ciò che succede altrove. Chi si forma all'estero, porta poi in patria le novità più originali. Un ruolo importante e di stimolo per l'innovazione è costituito dal Festival internazionale delle marionette, che si svolge nell'isola di Idra dal 1985, un'occasione di confronto e aggiornamento¹⁶. Parallelamente al Festival, nel 1990 si è costituito il Centro della marionetta e di Karaghiozis, sezione greca dell'UNIMA (Unione Internazionale Marionetta), che si è posto come obiettivo la valorizzazione e modernizzazione dell'arte nel Paese: oggi il Centro conta più di 120 membri, organizza laboratori, seminari e altre attività, cercando di diventare un punto di riferimento per il settore.

Le tendenze di ricerca si muovono in diverse direzioni, ma certamente un'attenzione particolare è riservata all'uso armonico di tecniche diverse, secondo una concezione più ampia e variegata dell'arte alla base di questo teatro. Nella realizzazione di uno spettacolo la personalità del burattino non domina più la scena, sempre più spesso il manovratore è visibile e gli attori sono in copresenza a fianco di burattini marionette pupazzi, e ciò comporta una sorta di de-sacralizzazione del mestiere, perché in passato invece tutto avveniva nel mistero conosciuto solo dai maestri-prestigiatori.

Come abbiamo già detto, nella Grecia di oggi il percorso dell'artista è solitario, ma nonostante le difficoltà, si registrano lavori di rilievo da parte di giovani che indirizzano la loro ricerca intorno allo studio dell'ombra o degli oggetti, affiancati dal corpo dell'attore o dalle tecniche digitali: si vuole cioè comunicare allo spettatore l'energia icaistica emana- ta dall'ampia gamma delle configurazioni in scena. Infatti l'interesse è soprattutto verso l'aspetto visuale, per esempio per rendere visibile il burattinaio che interagisce con i diversi componenti della rappresentazione. Le nuove tecnologie, che tanto successo hanno in tutti settori artistici, contribuiscono con l'inserimento di film, fotografie, video, anche se si tratta di risultati ancora migliorabili. Ne risulta dunque una contaminazione con altre discipline artistiche e una presenza sempre più frequente dell'attore.

Tutti gli oggetti e i materiali coinvolti nella creazione possono prendere vita e movimento, influenzarsi e interagire (corpi umani, pupazzi, argilla, acqua, costumi, scenografia, luci, forme digitali o robotiche): l'azione e reazione degli strumenti scenici anima così una drammaturgia visuale, per cui "il teatro di burattini diventa un ambiente animistico in cui tutti gli elementi presenti possono animarsi"¹⁷. Si tratta di un rapporto dialettico, a livello corporeo e visivo, fra colui che muove e ciò che viene manovrato. Questa particolare coesistenza sulla scena di vita/non-vita dà luogo a molte proposte creative. Il corpo inanimato

¹⁶ A. Paroussi, *Le Festival d'Hydra*, in M. Meschke (ed.), *En teater - en tid, un théâtre - une époque, a theatre - an era, ein theater - eine zeit*, Stockholm, Stiftelsen Marionettmuseet-Carlsson Bokforlag, 2009, pp. 38-39, 88-89, 141-142, 191-192.

¹⁷ C. Astles, *Puppetry training for contemporary live theatre*, "Theatre, Dance and Performance Training", n. 1, 2010, pp. 22-35.

del burattino è solo una parte, pronta a trasformarsi in una fonte corporea di espressività e di comunicazione viva.

Ciò che fa ben sperare è che, accanto ad artisti solitari, aumentano anche i nuovi gruppi, e tutti contribuiscono allo sviluppo estetico di quest'arte verso nuove modalità e prospettive, valorizzandola anche come potente mezzo educativo¹⁸.

¹⁸ A. Paroussi – V. Tselfès, *Il teatro di marionette nella formazione degli insegnanti della scuola d'infanzia: l'espressione artistica e la sua valorizzazione pedagogica*, "Ekpèdefsi kai Theatro", n. 11, 2010, pp. 54-62.

Kaiti Diamantakou

“VERTERE SERIA LUDO”, OVVERO LA LEGGEREZZA DELLA PARODIA

Fin dalle sue origini, il teatro neogreco non ha cessato di attingere all'inesauribile ricchezza del mito letterario antico, in una rielaborazione e trasformazione continua a seconda delle epoche (messaggi ideologici e obiettivi estetici)¹. Nell'ambito di questo dialogo *serio* e ininterrotto con il mito, è significativa la produzione di testi e/o di rappresentazioni che per tecnica, motivi, trame, personaggi, si rifanno all'antico canone letterario con gli strumenti della deformazione comica, fino a risultati caricaturali e parodici.

Come è noto, la parodia² si sviluppò sul terreno fertile del teatro comico (teatro siceliota, Commedia Attica e, in Magna Grecia, farsa fliacica e ilarotragedia di Rintone), dove, al di là della tecnica citazionale-linguistica, agiva anche a livello visivo e acustico (con elementi effimeri o stabili) e inoltre grazie alla presenza dell'attore o alla configurazione dello spazio, tutti segni che compongono il codice semiotico della prassi scenica.

Dopo un lungo periodo di silenzio durante i secoli della tarda cristianità e in età bizantina (in un ambito dove, *de facto* e *de lege*, la letteratura pagana e la *mimesis teatrale* erano vietate), il sorriso della parodia teatrale, che nell'Europa occidentale era rinata dal XVI secolo, torna nella patria Grecia nel 1700-1800, prima timidamente e con cautela, poi in modo più ardito e policromo dopo la guerra di indipendenza dai turchi e la formazione dello Stato greco, e infine, dal XX secolo ad oggi, secondo forme più composite e audaci³. In tutta

¹ La bibliografia al riguardo è molto ricca. Mi limito qui a segnalare alcuni titoli: E. Chassapi, *La mitologia greca nel dramma neogreco. Dal Teatro Cretese alla fine del XX secolo*, 2 voll., Salonico, University Studio Press, 2002; T. Grammatàs, *Il teatro greco nel XX secolo. Modelli culturali e originalità*, 2 voll., Atene, Exandas, 2002, pp. 11-92 e 51-69; Id., *Sul dramma e il teatro*, Atene, Exandas, 2006, pp. 49-61 e 63-81; Id., *Introduzione alla storia e teoria del teatro*, Atene, Exandas, 2011, pp. 278-285; G. Pefanis, *Temi del teatro greco post-bellico e contemporaneo*, Atene, Kedros, 2001, pp. 28-34; Id., *Alla ricerca del filo che conduce al mito greco antico*, in T. Pylarinos, (a cura di), *Antichità greca e letteratura neogreca*, Corfù, Università Ionio, 2009, pp. 217-29; E. Ioannidou, *Metamorfosi della tragedia nella drammaturgia neogreca 1999-2005*, “Diavazo”, n. 461.3, 2006, pp. 112-114; D. Tsatsoulis, (a cura di), *Dal dramma attico al teatro contemporaneo. Studi sulla ricezione e l'intermedialità*, Atene, Egokeros, 2008; V. Liapis, *La ricezione letteraria della tragedia*, in A. Markantonatos – C. Tsaggalis, (a cura di), *Tragedia greca antica. Teoria e prassi*, Atene, Gutenberg, 2008, pp. 265-447; K. Diamantakou, *Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne*, “L'Annuaire Théâtral”, n. 48, 2010, pp. 45-56; Ead., *Ancient and Modern Greek heroes talking alone on stage: Towards the autonomy of monolocicity*, in B. Aleksejeva et al., (a cura di), *Hellenic Dimension. Materials of the Riga 3rd International Conference of Hellenic Studies*, Latvia, University of Latvia, 2012, pp. 226-234.

² Sulla nascita della parodia, l'uso del termine nella *Poetica* di Aristotele (2, 1448a 12), l'etimologia, le possibili forme che presuppone il suo uso, i testi antichi rappresentativi giunti fino a noi ma anche il rapporto parodia/termini moderni affini o complementari, cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), Torino, Einaudi, 1997, p. 13 e sgg.; M. Rose, *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 6-19 e 281-282; L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of XXth Century Art Forms*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2002, pp. 30-49.

³ In *Tragedia e trygodia: otto percorsi interpretativi sul teatro tragico e comico*, Atene, Papazissis, 2007, pp. 437-

la sua lunga storia, la parodia teatrale neogreca, fra tutti gli ipotesti possibili, sceglie stabilmente di volgere i suoi dardi anzitutto verso temi mitici e personaggi del passato antico, attinti dalla poesia drammatica (tragedia e commedia), o anche (e talvolta insieme ai modelli precedenti) da altre fonti letterarie (poemi omerici, testi filosofici, opere di Luciano).

Personaggi e temi antichi tornano nella prosaica realtà della Grecia contemporanea che, anche attraverso la loro demitizzazione comica, sembra cercare un “canale alternativo per dare senso al presente e per indagare la diacronia della civiltà greca”⁴.

In rapporto alla rielaborazione del mito (testi e scene) sono senz'altro di numero superiore le opere *serie* e *drammatiche*. Ma la parodia continua ad arricchire la drammaturgia greca degli inizi del nuovo Millennio, secondo una tendenza crescente (a livello di qualità e quantità) che sembra unica nel panorama internazionale: opere e/o rappresentazioni alterano o trasformano, *in toto* o in parte, modelli mitici e/o teatrali, sia come gioco metateatrale e di pura comicità, sia come esercizio (più o meno attivo) di critica alla realtà contemporanea greca e mondiale, e ciò avvicina allora la parodia al terreno etico e retorico della satira⁵. I numeri sono significativi. Nel suo fondamentale studio su un complesso di 250 opere a contenuto mitico, dall'epoca del Rinascimento Cretese alla fine del XX secolo, la studiosa E. Chassapi ha individuato solo 35 opere di genere comico⁶. Nella mia ricerca sul teatro contemporaneo che ha per tematica il mito⁷, per gli anni 2000-2010 ho trovato 66 testi, di cui otto rientrano nella categoria generale del comico-parodico-satirico (a questi se ne aggiungono altri due, pubblicati o rappresentati negli ultimi due-tre anni)⁸. Cerchiamo di visitarli in breve.

1) *Doccia scozzese* di Chrysa Spilioti (testo inedito), regia di S. Vardaki (Studio Ilisia, Atene 2000). Durante le prove della *Lisistrata* di Aristofane, fra i componenti di una compagnia teatrale contemporanea si sviluppa una girandola di storie amorose e si forma anche una cornice metateatrale con commenti su fenomeni e problemi della realtà artistica greca contemporanea.

2) *Una commedia* di Iàkovos Kambanellis, *padre* del teatro neogreco che, dopo diversi anni, torna alle satire mitologiche⁹. Per un'improvvisa diminuzione di defunti, e poi grazie

552 esamino il percorso storico della parodia neogreca (di tematica antica e non) dalla *Ifigenia* di Petros Katsaitis, di difficile attribuzione a un genere specifico, fino agli inizi del XX secolo.

⁴T. Grammatà, *Il teatro*, cit., pp. 81-82.

⁵Su analogie, differenze e confusione fra parodia, ironia, satira, cfr. ad es. L. Hutcheon, *Theory*, cit., pp. 50-68.

⁶E. Chassapi, *La mitologia*, cit., vol. 2, p. 1153.

⁷Progetto di ricerca *Le trasformazioni della drammaturgia antica nella drammaturgia neogreca del periodo 1974-2010*, Università di Atene (A.A. 2009-2010); responsabile scientifico prof. K. Diamantakou in collaborazione con la dott.ssa S. Alexiadou.

⁸Si segnala che la catalogazione delle opere di tematica mitica, e in particolare delle parodie, è stata imposta su un criterio testocentrico: si analizza cioè la parodia anzitutto attraverso testi *scritti* (fissi, immobili, accessibili), rappresentati o in previsione per le scene, e non attraverso *testi spettacolari* (ove cioè un testo iniziale o *in progress* funziona solo come *parziale sistema semiotico*). Su tali concetti, cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 24-28.

⁹Per un'analisi dei lavori precedenti di Kambanellis, cfr. G. Tentorio, *Grecia: Odisseo e lo specchio del teatro. La piccola 'odissea' di Iàkovos Kambanellis: "Odisseo, torna a casa" (1952) e "L'ultimo Atto" (1997)*, "Dionysus ex machina", n. 3, 2012, pp. 161-191, <http://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&cid=90>. L'opera *Una commedia* ha partecipato al Concorso teatrale internazionale della Fondazione Onassis nel 1996 (testo edizioni Kedros 1998). Rappresentazioni: Anichthò Theatro, regia di G. Michailidis, Atene 2002; Teatro Statale della Grecia del Nord, regia di G. Remoundos, Olimpiade culturale 2007-2008.

a un'insistente campagna pubblicitaria, l'Ade si trasforma in luogo turistico in cui si affollano molti abili investitori (Plutone, Persefone, Cerbero, Minosse, Eaco, Zeus e Hermes). Ricordi intertestuali aristofanei della discesa agli inferi di Dioniso (*Le rane*) e dell'utopia di Nubicuculia (*Gli uccelli*) s'intrecciano ai *Dialoghi dei morti* di Luciano¹⁰.

3) *I cinici ritornano* di Nikos Kalogheropoulos (2003, edizioni Grafès), regia e musica dell'autore (Theatro Rialto, Atene 2005-2006). Nel Primo Atto la scena si svolge nell'Ade e nel Secondo nel cantiere per la costruzione della metropolitana: in una trama complessa, si muovono dèi, personaggi mitici e storici, filosofi cinici ma anche musicisti del rebetiko, e attraverso una serie di riferimenti anacronistici si compone un commento caustico sull'attualità greca.

4) *Quale Elena?* di Michalis Reppas e Thanassis Papatthanasiou, al Teatro Nazionale (regia degli autori, 2003-2004 e 2004-2005, testo nel Programma di sala). Si tratta di una super-produzione teatrale, divertente *contaminatio* dell'*Iliade* e dell'*Elena* euripidea, con un grande numero di infiltrazioni intertestuali (melodrammi e *musical* del cinema greco anni Sessanta-Settanta, rappresentazioni di tragedie a Epidauro, estetica dei fumetti, ecc.).

5) *Tragedia nella testa*, opera d'esordio di Ernestos Voutsinos, testo inedito (Compagnia Rhesus*, Theatro Proskinio, regia P.Zouni, gennaio 2007): parodica e fantasiosa destrutturazione del mito tragico attraverso la mescolanza bizzarra di *Oresteia* (Eschilo), *Edipo Re* (Sofocle) e *Medea* (Euripide).

6) *Atridi... In breve*, opera d'esordio di Thymi Balomenou e Ghiorgos Rizopoulos, testo inedito (gruppo teatrale universitario, Politecnico di Mètsovos, regia di T. Balomenou, 2004). Molti personaggi mitici del ciclo troiano, tebano e degli Atridi, dialogano con la signora Alving (studiosa di teatrologia), una comparsa, un custode, mentre, intorno a loro, ruota un Coro numeroso e vivace.

7) *Non mi chiamare Fofò* di Vassilis Alexakis, edizioni Exandas 2008 (Festival di Atene 2008, spazio teatrale Scholion, Compagnia del Teatro di Rodi, regia di G. Ikononou). Troviamo Fedra e la nutrice Oinone in un'isola deserta, dove arriva un giovane greco-americano di nome Rastapopoulos: è una tipica paratragedia, dove si intrecciano riferimenti a Euripide (*Ippolito*), Racine (*Fedra*), teatro dell'assurdo di Beckett, storie illustrate di Tintin, e ovviamente attualità.

8) *Mamma Grecia 2*, di Ghiannis Sarakatsanis e Ghiannis Paleologos, autori e attori. Con la regia di G. Sarakatsanis, la compagnia AbOvo rappresenta l'opera con successo dal 2009 (Theatro tou Iliou, Theatro Chora, Atene 2010; *tournee* in Grecia, 2011). Lo spettacolo è nato a seguito dei tragici eventi del dicembre 2008 (quando il giovane studente Alexis Grigoropoulos viene ucciso da un poliziotto e questo scatena rivolte e saccheggi nel centro di Atene). Il governo vende l'Acropoli alla Chiesa perché diventi un casinò. Gli antichi progenitori, testimoni di questo contratto, escono dalle tombe e cercano di salvare il Colle sacro, ma cadono nelle reti della Grecia contemporanea dominata dalla corruzione¹¹.

¹⁰ Sull'intertestualità dell'opera, cfr. G. Pefanis, *Iakovos Kambanellis. Tracce e approcci all'opera teatrale*, Atene, Kedros, 2000, pp. 105-106; W. Puchner, *Luoghi dell'anima e miti della città: l'universo teatrale di Iakovos Kambanellis*, Atene, Papazissis, 2010, pp. 827-854.

¹¹ I *media* stranieri hanno prestato grande attenzione allo spettacolo, ospitando video, fotografie, interviste alla compagnia (*Washington Times*, *BBC world*, *Le Monde*, *Süddeutsche Zeitung*, *Der Spiegel*, canale di stato della Danimarca DR). Informazioni sul sito http://www.abovo.gr/site/Mama_Ellada_2_-_periodeia.html.

9) *Quante storie per un po' di sangue... Oresteia the next generation* di Akis Dimou, testo inedito (compagnia Spira-Spira, Scena Musicale Athinais, regia di A. Karaghiannopoulou, 2011-2012). Versione musico-teatrale e surrealista dell'*Oresteia*, inglobata in una forma di teatro nel teatro: durante le prove di una rappresentazione contemporanea, il testo viene scritto da Eschilo in persona¹².

10) *Faux-bie*, opera d'esordio di Angheliki Sandora, edizioni Anghelaki 2012 (Studio Kypseli, regia di K. Konstantòpoulos 2012). "Alla maniera del nonno Aristofane" (coro, canzone, parabasi, travestimenti, linguaggio volgare, satira politico-sociale, struttura a episodi), Era, Medea, Fedra e Antigone si uniscono e chiamano a raccolta tutte le donne d'Europa per risolvere i problemi provocati dalla pericolosa incapacità di governare degli uomini.

Continuiamo ora le nostre riflessioni. La parodia è costituita da un ipertesto (che irride) e almeno un ipotesto (parodiato), che stanno in un rapporto continuo di distanza ironica critica. Perché la parodia abbia successo, occorrono due premesse: il pubblico deve essere in grado di riconoscere il/i modello/i, e d'altro canto il creatore deve dare continui e chiari indizi della deformazione comica. Consapevoli di questi due prerequisiti per la resa più efficace dello scarto e della distanza fra citazione e fonte, la maggior parte degli scrittori greci mette in campo tutte le possibili *convenzioni di genere*, spargendo a larghe mani nelle opere molti segnali della presenza, dentro il testo, di un altro codice incorporato, che orienta il fruitore (lettore/spettatore) a decodificare l'opera sotto la luce della comicità (piena di sorprese). Propongo indicativamente una sintesi:

I) Il titolo, primo *segno* eloquente di orientamento. II) Uso flessibile della lingua per alcuni personaggi, fatto che provoca lo scontro (comico) di forme eterogenee (lessico, stile, grammatica, sintassi, significati). III) Copresenza di personaggi della Storia, del mito e altri completamente fantastici, che dialogano e interagiscono in modo del tutto naturale, passando con disinvoltura dall'*hic et nunc* della realtà greca contemporanea a quella antica, dal reale al fantastico, dal cristiano al pagano. IV) Cambiamenti significativi che sconvolgono le aspettative del pubblico riguardo a trama e carattere dei personaggi, consolidati dalla tradizione, senza però annullare i fondamenti dell'ipotesto. V) La lingua scivola continuamente dalla prosa al metro, fino a sciogliersi in canzone e danza: le inserzioni musica-canzone-danza costituiscono una sorta di *parodia-nella-parodia*, che accresce la forza deformante dell'ipertesto e l'alterazione comica dell'ipotesto. VI) Iperbole (linguistica, mimetica, gestuale) nell'esprimere i sentimenti e il *pathos*. VII) Apostrofi dirette al pubblico che spezzano l'illusione teatrale, ma anche ogni impressione di serietà. VIII) Sovrabbondanza nella retorica *scenica* tra lo spazio visibile (azione iper-testuale) e quello interiore-mentale (azione ipo-testuale). IX) Accumulo di anacronismi linguistici e visivi. X) Commenti sul testo e/o autore parodiato¹³.

La parodia dei miti antichi ha trovato a lungo nel pubblico greco un'accoglienza difficile, e solo nell'ultimo Novecento e in questi inizi del nuovo Millennio gli spettatori contemporanei (che forse sono più liberi e informati su tematiche politiche, sociali, ma anche

¹² Più vago, nonostante le aspettative del titolo, è l'uso intertestuale del mito in *Stasera ceniamo da Giocasta. A pop family story* (edizioni Egòkeros 2008), grande successo ad Atene e Salonico nel 2010 (regia di S. Fasoulis).

¹³ Sui *signals* più diffusi in particolare della parodia letteraria, cfr. M. Rose, *Parody*, cit., pp. 37-38; sulle modalità di codificazione e decodificazione della parodia, L. Hutcheon, *A Theory*, cit., pp. 84 e sgg.

culturali ed estetiche) si mostrano più pronti e disponibili a comprendere e godere di tutta la vasta gamma di giochi linguistici, stilistici, tematici, strutturali che si intrecciano a costituire la parodia.

Come già accennato, le *riscritture* del mito continuano ad essere in prevalenza *serie*, ma l'aumento delle parodie che vogliono far sorridere sul mito dimostra che la sacralità della memoria storica non esclude eventuali pratiche di *sabotaggio*. D'altra parte l'autore della parodia trasforma, attualizza, mette alla prova il modello nelle sue qualità estetiche e nella portata di senso, e tutto questo può essere considerato anche un atto d'amore¹⁴. Come sottolinea T. Grammatàs, il passato

liberato da ogni funzione ideologica ed eroici splendori, viene così offerto allo spettatore greco contemporaneo, non per essere rifiutato, sottovalutato o demitizzato. Al contrario, potrà recuperare il suo giusto valore, di contenuto reale, all'interno di quel percorso che rende l'uomo greco moderno consapevole della sua Storia e cultura, un patrimonio dell'eredità antica¹⁵.

Al tempo stesso, la stragrande maggioranza delle parodie neogreche del mito antico, rispetto alle parodie di altri ipotesti (drammaturgia neogreca o mondiale, letteratura e arte), conferma la presenza ossimorica di un forte "complesso di cittadinanza greca antica" nel teatro neogreco, un complesso che, nonostante il tentativo di razionalizzazione, terapia ed esorcismo attraverso la sua resa comica e la familiarità con le fonti della sua sfida, rimane forte e dominante nella coscienza greca.

Riguardo alla letteratura, N. Vaghenàs sostiene:

la qualità della parodia di una tradizione è direttamente proporzionale alla qualità della sua letteratura complessiva. [...] Più precisamente: la qualità delle opere parodiche costituisce la dimostrazione della qualità di una tradizione letteraria¹⁶.

Se applichiamo tale affermazione all'ambito teatrale, potremmo dire che la qualità della parodia teatrale greca contemporanea costituisce un'ulteriore dimostrazione della qualità della tradizione letteraria greca *antica*. Mentre i modelli parodiati sembrano essere rimasti gli stessi dall'antichità a oggi, la parodia teatrale neogreca, che si limita a una funzione conservativa e di ri-produzione, in fondo lavora non per un rovesciamento radicale e un rinnovamento dello *status* esistente a livello di civiltà-cultura, bensì per la conferma della continuità culturale: quando sembra profanarla e superarla, in realtà la salva e la rafforza¹⁷.

¹⁴ M. Rose, *Parody/Metafiction*, London, Groom Helm, 1979, pp. 28-30.

¹⁵ T. Grammatàs, *Il teatro greco*, cit., vol. 2, p. 136; *Percorsi*, cit., pp. 207-227. Sui motivi, meccanismi, risultati del rovesciamento comico del mito tragico negli scrittori greci moderni, cfr. T. Grammatàs, *Introduzione*, cit., pp. 254-255.

¹⁶ N. Vaghenàs, *Tempi duri per la parodia*, "To Vima", 24.03.2002.

¹⁷ Cfr. K. Diamantakou, *Tragedia*, cit., pp. 551-552.

Kyriakì Petrakou

“NUOVA DONNA” CERCASI NEL TEATRO NEOGRECO DAL 1990 A OGGI

Alla fine del XIX secolo nel mondo anglosassone cominciò a circolare l'espressione “new woman” (suffragetta, femminista) per indicare la donna che voleva superare il ruolo a lei imposto dalla società patriarcale. Il suo ingresso in Grecia si deve ad alcuni articoli di Vlassis Gavriilidis del 1896, quando l'espressione divenne sinonimo di “emancipata”¹.

Il movimento femminista in Grecia conquistò una sua voce nel 1887, con la fondazione del “Giornale delle signore” da parte di Kalliroe Parren che, insieme al suo gruppo di collaboratrici, cercava di promuovere la causa attraverso articoli e opere letterarie². È infatti proprio in un'opera di questa proto-femminista compare la prima “emancipata” del teatro neogreco: in *La nuova donna* (1908) la protagonista, anche se incinta, abbandona l'indegno marito, parte per l'America dove ha successo come pittrice; anni dopo, torna in Grecia per ammirare il figlio vincitore ai Giochi Olimpici di Atene (1896), ma si rifiuta di fargli conoscere il padre, temendone la cattiva influenza.

Seguirono varie opere in cui la questione femminile era affrontata secondo la via promossa dalle organizzazioni femministe: la doppia morale della società riguardo alle “scappatelle”, che condanna le donne e perdona i maschi (P. Horn, *Fiorella*, 1912), le responsabilità dell'uomo verso i figli illegittimi (D. Tangòpoulos, *Sulla porta di casa*, 1909), l'ambiente familiare ostile alle donne istruite che vogliono lavorare (G. Xenòpoulos, *La figlia unica*, 1912; E. Zografou, *Quando mancano i soldi*, 1912), la difficile condizione della divorziata (D. Tangòpoulos, *Myriella*, 1919), l'infelicità di donne realizzate in campo sociale e professionale (M. Maris, *Brace nella cenere*, 1917) e, infine, l'unica professione accettata socialmente per la donna, quella di maestra (G. Xenòpoulos, *Studenti*, 1919). Le protagoniste sono donne speciali e di talento, intellettuali o artiste³, mentre le semplici operaie faranno la loro comparsa nelle opere teatrali intorno agli anni Venti, quando le donne si affacceranno al mondo del lavoro. Nel 1924 S. Melàs scrive *Una notte una vita*, ispirandosi alle vicende delle “ragazze che lasciavano il focolare domestico per andare a lavorare, fenomeno che cominciò a diffondersi in quell'epoca, con il conseguente dramma derivato dagli scontri fra l'antica tradizione familiare e le nuove condizioni di vita della donna lavoratrice”⁴.

Nel periodo fra le due guerre nel repertorio delle compagnie compaiono molte opere (greche e straniere) di denuncia sociale che hanno per tema centrale quello del lavoro

¹ Cfr. M. Anastassopoulou, *Kalliroe Parren. La saggia annunciatrice dell'emancipazione femminile. Vita e opere*, Atene, Iliodromion, 2003, pp. 235-236.

² Cfr. E. Varika, *La rivoluzione delle signore. Nascita della coscienza femminile in Grecia 1833-1907*, Atene, Katarti, 1996.

³ K. Petrakou, *La comparsa del femminismo nel teatro neogreco*, in *Tendenze e percorsi teatrali*, Atene, Pappazissis, 2007, pp. 51-98.

⁴ S. Melàs, *Cinquant'anni di teatro*, Atene, Fexis, 1960, p. 123.

femminile e dell'emancipazione⁵. Appare anche un nuovo motivo, quello della molestia e violenza sessuale, trattato da scrittrici ma anche da scrittori⁶. Sulla scena le donne non si limitano più a pretendere la scelta del marito, ma reclamano la libertà e il godimento erotico, con conseguenze di vario tipo: hanno figli illegittimi (E. Dimitrakopoulou, *Anna, ti prenderò*, 1927; A. Lambaki, *L'amore è cieco*, 1928), finiscono a fare le prostitute, oppure si pentono e talvolta arrivano al suicidio (G. Xenòpoulos, *Addio sposa*, 1930; L. Iakovidi, *Le vittime facili*, 1937)⁷. Se scelgono i mestieri privilegiati di medico o avvocato, diventano oggetto di satira (T. Synadinòs, *La signorina avvocato*, 1929), anche se in *Non amiamo la stessa cosa* (1934) di P. Horn un'imprenditrice di successo si serve del potere economico per imporre le sue condizioni agli uomini – e il teatro greco dovrà attendere fino al 1980, con *L'acquario* di K. Mourselàs, per trovare una figura altrettanto volitiva.

Dopo la Seconda Guerra mondiale sono sempre più numerose le studentesse e le lavoratrici, e nel 1952 arriva finalmente il diritto di voto. Le donne mettono in discussione ruoli e istituzioni, rivendicano i loro diritti, ma curiosamente a teatro tali questioni quasi spariscono. I personaggi femminili sono presentati per lo più in ruoli tradizionali: creature apatiche e guidate da altri che decidono per loro; se esercitano un mestiere, di solito è umile e semplice (domestica o infermiera), e solo per sbarcare il lunario (quindi non per scelta di libertà), ma spesso, anche in condizioni di gravi difficoltà economiche, il marito vieta loro di lavorare. Nelle opere delle scrittrici i ruoli femminili sono più sfaccettati e complessi, ma restano tradizionali, dato che si tratta di opere realistiche. Essere donna significa ancora, per le donne stesse e per la società, avere un'esistenza che si realizza solo nell'amore e nel matrimonio⁸.

Negli ultimi due decenni il panorama è cambiato (anche se non in modo drastico): sono comparse donne emancipate, che lavorano, avanzano pretese, cercano di esprimere o di imporre le proprie idee (seppur, spesso, fallendo). Alcuni scrittori di vecchia generazione, ma perlopiù i giovani, esaminano questo *nuovo* tipo di donna attraverso il filtro della condizione sociale ma anche psicologico-esistenziale, senza trascurare conseguenze e reazioni nell'ambiente circostante.

Vorrei cominciare da *La realtà è sempre qui* (1991), della poetessa Maria Lainà, in cui l'eroina si chiama Ghynaika (Donna). Non si tratta di un'opera emblematica della drammaturgia neogreca ma, come sostiene un importante studio dedicato alla scrittura femminile contemporanea: “è evidente qui l'influsso di Ibsen e lo spirito innovatore dell'emancipazione femminile. Un secolo dopo, questa Nora greca rifiuta i ruoli prestabiliti, l'ordine della vita familiare, e arriva a scontrarsi non solo con il marito ma anche con chiunque cerchi di ostacolare le sue decisioni”⁹.

⁵ Cfr. A. Vassiliou, *Modernità o tradizione? Il teatro di prosa ad Atene fra le due guerre*, Atene, Metechmio, 2004, pp. 224-227, 235-238 e sgg.

⁶ K. Petrakou, *L'immagine della donna lavoratrice nel dramma borghese-sociale fra le due guerre*, in A. Fotòpoulos, a cura di, *La letteratura neogreca fra le due guerre*, Pyrgos, Anazitisi, 2012, pp. 447-470.

⁷ M. Mavrogheni, *Peccatrici e traviate nella drammaturgia neogreca fra le due guerre*, in A. Fotòpoulos, a cura di, *La letteratura neogreca*, cit., pp. 497-510.

⁸ K. Petrakou, *La donna nel teatro greco contemporaneo*, in AA.VV., *Vent'anni di Teatro in Grecia*, Atene, Ellinikà Grammata, 1999, pp. 50-60.

⁹ N. Evangelinòu, *La scrittura femminile nel teatro greco contemporaneo*, Tesi di Dottorato, Università di Salonicco, 2001, p. 248.

Se per certi versi somiglia anche a Hedda Gabler, Donna non si tuffa nel mondo e nella vita pubblica per mettere alla prova le sue capacità, come è intenzionata a fare Nora (d'altra parte non è più giovane), ma si ritira in una clinica per malattie nervose. Dunque non emancipazione, semmai rifugio nella nevrosi di tipo freudiano.

Nello stesso anno al Teatro Statale della Grecia del Nord viene messo in scena *Squartate la gatta* di Karina Ioannidou¹⁰, storia di una vedova che ha bisogno di lavorare e tenta di farsi assumere in uno stabilimento di produzioni metallurgiche, ma la reazione dei lavoratori maschi è così pesante che per sopravvivere è costretta a fingersi uomo. L'opera è scritta con tecnica brechtiana e d'altra parte la conclusione è positiva, ma è evidente la differenza rispetto alla realtà occidentale dove, anche se sul posto di lavoro le donne devono affrontare comportamenti sessisti, non si giunge a conseguenze così radicali: giustamente E. Sakellariidou ha parlato di "opera-spartiacque nell'anemico percorso del teatro femminista contemporaneo in Grecia", ma ovviamente si tratta anche di un caso anacronistico¹¹.

Con forza da Kifissia (1994) è il grande successo della coppia D. Kechaidis-E. Chaviarà (sodalizio artistico e di vita). Protagoniste del testo sono donne contemporanee, indipendenti, lavoratrici. Non ci sono ruoli maschili, tuttavia la presenza-assenza degli uomini è costante e finanche oppressiva, così come era nell'intenzione degli autori: "Queste donne sono possedute dall'ansia di esistere autonomamente, di diventare autonome. Mentre all'inizio si sforzano di prendere la vita nelle loro mani e di affrontarla con forza, l'unica cosa che riusciranno a fare è continuare a dipendere dagli uomini [...] È una lotta vana"¹². Si tratta di situazioni complesse. Non solo non si danno completamente agli uomini, ma l'una teme e rifiuta il matrimonio come una prigionia, l'altra ha divorziato, la terza aspira solo a una passione romantica. Si potrebbe pensare che l'obiettivo principale di queste donne sia liberarsi da tutti i meccanismi oppressivi, ma la vera trappola è nell'educazione ricevuta e nella coscienza di classe che ha nutrito il loro super-ego, ostacolando il raggiungimento dell'equilibrio nel loro nuovo ruolo.

Nel monologo *Il cielo tutto rosso* di Loula Anagnostaki¹³ (1998), Sofia Apostolou si presenta alle prime battute: laureata in filologia, docente di francese nella scuola pubblica (licenziata per motivi di alcolismo), arrotonda lo stipendio con lezioni private. Riferendosi, probabilmente, alla sua condizione femminile, si definisce "un vegetale". Racconta la storia della sua vita difficile, segnata dal rapporto con il marito comunista e dai problemi del figlio che sta scontando in carcere una pena di dieci anni per favoreggiamento alla prostituzione. Sofia vive per sostenerlo, rassegnata, seguendo le condizioni che lui impone. Trova da sola un senso alla sua esistenza: è fiera non della relativa felicità del passato, ma del presente di sfortuna, fallimento ed emarginazione. Almeno non è mediocrità: "Io mi sento diversa. Non voglio essere una via di mezzo. [...] Io. Faccio la mia rivoluzione!", ma si tratta di una aberrazione: è chiaro che Sofia agisce ed esiste solo attraverso i rapporti con gli uomini della sua vita, infatti ogni sua scelta è stata pilotata, dal padre, dal marito e dal figlio (studi e carriera, modo di vivere, realtà presente).

¹⁰ Premio per il miglior Testo Teatrale 1987; edito nel 1991 (Salonico, Lithografia).

¹¹ E. Sakellariidou, *Teatro femminile contemporaneo. Dalla rappresentazione post-brechtiana al post-femminismo*, Salonico, Epikentro, 2012, pp. 330-331.

¹² D. Kechaidis - E. Chaviarà, *Con forza da Kifissia*, Atene, Nea Skini, 1994, p. 29.

¹³ Traduzione italiana in "Hystrio" n. 2 (aprile 2004) - Quaderno Teatro Greco, pp. 6-9 [N.d.T.].

Il *milieu* drammatico di *A voi che mi sentite* (2003), della stessa autrice, è quello dei greci immigrati in Germania, a Berlino. Sono passati pochi anni dalla caduta del Muro, ma il clima è pesante, soprattutto per gli stranieri. Fra i personaggi, le donne sono più attive nella lotta per la sopravvivenza, si prendono cura degli uomini, li amano, ma essi non sanno ricambiare questa dedizione. Con i guadagni dello spaccio di droga, la giovane Sofia mantiene la madre, il fratello invalido e l'amante Aghis, che ha ambizioni da scrittore: sta lavorando alla stesura di un libro su una giovane rivoluzionaria (forse Rosa Luxemburg), e si è innamorato di Sofia proprio perché gli sembrava il modello ideale a cui ispirarsi per il ritratto della sua eroina. È presto deluso e inizia a considerarla una donna comune, chiusa, noiosa e troppo legata alla famiglia. Sofia sogna di liberarsi, è piena di rabbia, ma ammira il compagno e vorrebbe la sua stima. Farà una triste fine, colpita a morte da un poliziotto senza scrupoli a cui stava vendendo la droga.

L'autore Panaghiotis Mentis ha dato rilievo alle donne contemporanee e vale la pena di ricordare alcune sue opere. In *Save* (1997) l'ambiente è quello di una famiglia contemporanea piccolo-borghese, in cui le donne sembrano a loro agio e ben adattate. Non è così per una coppia a prima vista moderna e con pari diritti, dato che entrambi sono scienziati con tanto di carriera accademica all'estero. Nel testo tutti gli uomini sembrano vivere un certo disagio, ma è in particolare lei a soffrire di un'ansia esistenziale, acuita da continue critiche maligne: non è bella e le sue doti scientifiche sono sminuite e valutate in negativo, perché ha comunque la *colpa* di non riuscire ad avere figli, a causa della sua dedizione al lavoro. In *Le donne al mare* (1999) una giornalista ateniese e una docente universitaria svedese hanno avuto una storia d'amore con un pescatore, vivendo con lui nella sua isola una vita piuttosto semplice. In quanto donne emancipate e in carriera non hanno avuto il tempo per costituire una famiglia e poiché, come dicono, è in agguato la scadenza biologica, scelgono entrambe il bel pescatore, uomo che vive a contatto con la natura, per riprodursi. Le due amanti sono libere e indipendenti, con grande stima di sé. Sentono di somigliare alla vedova nera, la femmina di quei ragni che, dopo l'accoppiamento, divora il compagno. In fondo però sono instabili e vagamente depresse. La madre del pescatore, una donna tradizionalista ma molto forte, cercherà di vegliare sulla vita del figlio e di liberarlo da queste amanti. In *La porta del paradiso* (2004) anche gli anziani costituiscono una mescolanza di tradizione e modernità. In questa famiglia il padre è un magistrato, fondatore di associazioni religiose e filantropiche, ma arrivista e corrotto; la madre un notaio che tollera ipocrisia, immoralità e corruzione per amore dei figli e perché non può disporre della dote (a suo tempo consegnata dal padre al marito). Le giovani nuore sono realizzate professionalmente, ma non hanno alcun peso all'interno della soffocante atmosfera familiare.

Nelle opere di Vassilis Katsikonouris i ruoli femminili sono generalmente tradizionali, ma in *Lei ha preso la vita fra le sue mani* (2012) sono presenti alcuni elementi di novità. La protagonista, una donna moderna ma tradizionalista, vive con i genitori, non lavora, e coltiva fantasie erotiche che hanno per oggetto il suo psichiatra. L'amica-cugina è invece la tipica donna rampante che per certi versi somiglia alla protagonista del romanzo *Le belle immagini* (1966) di Simone de Beauvoir: pubblicitaria con scrupoli di coscienza riguardo alla morale e alla deontologia, se da un lato mantiene e vizia il marito drammaturgo, dall'altro lo tedia con una critica spietata. In entrambi i casi dunque emergono quelle difficoltà che ancora oggi incontra la donna per affermare il proprio ruolo all'interno della famiglia patriarcale o nel rapporto coniugale.

Chi ha scoperto l'America (1997) è la prima opera teatrale di Chrysa Spilioti. Attraverso il rapporto di amicizia e antagonismo fra due cugine, si esamina lo sforzo e la fatica delle donne greche (della seconda metà del Novecento) di allontanarsi dalla famiglia e liberarsi da un'educazione tradizionale: studiano, cercano di lavorare ed emanciparsi, partecipano alla politica, sempre però oscillando fra tradizione e modernità.

Anche la drammaturga Lia Vitali ha tratteggiato nelle sue opere ritratti di donne contemporanee. In *Il pranzo* (1998) e *Il grande gioco* (2001), si muove una umanità *à la page*, gente istruita e con professioni di successo, all'insegna di una parità al negativo: arrivismo, amoralità, avidità, cinismo e nevrosi; mentre in *Rock story* (2009), che si svolge nel 1990, i personaggi femminili, la madre e la sorella di un famoso cantante rock, si lamentano che avrebbero voluto studiare e lavorare, avevano talento artistico, ma gli uomini di famiglia, padri e mariti, le hanno costrette a casa, e ora la loro unica ragione di vita è l'amore per il figlio e fratello. Paradossalmente però, la madre ha tarpato le ali del sogno anche alla figlia.

Akis Dimou ha presentato molti personaggi femminili, analizzati in modo straordinario, trattando figure diacroniche o senza tempo (*Andromaca*, *Giulietta*, ecc.), e riducendo il dato sociale, politico ed economico. Invece in *Destiny* (2005) abbiamo due donne *single* moderne, sui trentacinque anni, indipendenti, il cui problema ossessivo è il rapporto problematico con gli uomini: come indica il titolo, il destino della donna resta sempre l'uomo, anche quando lei vorrebbe sfuggirgli.

La scrittrice Elena Pegka rifiuta la forma realistica, ma l'elemento sociale si inserisce sotterraneo nelle sue opere dai tratti più complessi. I personaggi di *Quando ballano i Go-Go dancers* (2000) sono un uomo e una donna di oggi: dopo aver vissuto in modo libero in America, lei ha continuato la vita *hippie* in Grecia, attraversando varie storie d'amore, ma ha visto anche gli orrori della guerra in Jugoslavia. I due iniziano una vita insieme, ma non arrivano da nessuna parte, sentendosi estranei l'uno all'altra.

La bibliografia sul cosiddetto teatro femminile aumenta in modo cospicuo negli ultimi decenni, con approcci vari e interessanti, ma si concentra soprattutto sulle donne scrittrici o *performers* e meno invece sui personaggi femminili. In effetti molte opere, puntando all'universalità o alla diacronia, trascurano gli aspetti sociali della questione femminile, che continua però ad avere ricadute considerevoli in tutti i campi della vita contemporanea¹⁴, e semmai i problemi sono circoscritti al vissuto interiore, in una dimensione psicologico-esistenziale.

Lo studioso S. Patsalidis, in un'ampia ricerca sulle opere scritte da donne fino al 1992, ha concluso che le autrici di teatro in Grecia nella maggioranza dei casi insistono ad adottare modelli maschili e, in merito alla rappresentazione della donna, non hanno offerto novità paragonabili alle produzioni delle colleghe straniere¹⁵. In un mio studio ho indagato opere di scrittori e scrittrici e ho notato l'assenza di personaggi femminili nel ruolo di donna lavoratrice, indipendente, che rivendica i suoi diritti e la parità con l'uomo, come pure la libertà sessuale, tutti temi invece che avevano interessato a più livelli, come abbiamo visto,

¹⁴ Cfr. indicativamente M.B. Gale – V. Gardner (eds.), *Women, theatre and performance*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2000; S. Patsalidis, *L'"altro" teatro. Studi su saggi femministi e afro-americani*, Atene, F.Ili Tolidis, 1993; E. Sakellaridou, *Teatro*, cit., pp. 308-398.

¹⁵ S. Patsalidis, *Teatro greco femminile (femminista?)*, in Id., *Metateatro*, Salonico, Paratiritis, 1995, pp. 98-136 (prima pubblicazione sulla rivista "Outopia", n. 4, 1992, pp. 105-138).

gli autori degli inizi del Novecento¹⁶. Quando infine lo sviluppo sociale ha creato un nuovo ruolo della donna, sancito per legge dopo il 1982 (uguaglianza fra i due sessi), almeno le opere realistiche avrebbero dovuto affrontare tali questioni, e ciò è avvenuto, ma con un po' di ritardo. Vorrei precisare che le opere citate in questo articolo sono state scelte da un complesso di circa sessanta testi.

Ricapitolando, le *nuove donne* che abbiamo incontrato non appartengono alla fase della protesta (in Occidente superata, perché si parla ormai di post-femminismo), ma a una situazione consolidata di uguaglianza (o quasi), in cui si esaminano problemi dell'attualità. Si tratta di figure negative: le donne hanno adottato quasi tutte le strategie maschili contro cui un tempo si ribellavano, e infatti amano il denaro, sono ambiziose e avidi, prive di scrupoli nell'ambiente del lavoro e nei rapporti personali, sfruttano i sentimenti e la sensibilità maschile, in un completo capovolgimento dei ruoli. Tuttavia, se il rapporto con il compagno non le soddisfa, non prendono la decisione di andarsene a vivere da sole (tranne nelle opere di Mendis) e, del resto, se hanno l'indipendenza economica e sociale, continuano a dipendere dagli uomini, con forme di sudditanza psicologica (cfr. le opere di Kechaidis-Chaviarà, Anagnostaki, Dimou).

In sostanza, a teatro, solo agli inizi del XX secolo le *nuove donne* avevano il coraggio di decisioni rivoluzionarie, anche se si trattava di figure idealizzate, creature costruite secondo schemi fissi.

Nel 1992 Patsalidis, in modo forse eccessivo dato che considerava solo le donne-scrittrici, concludeva: "In Grecia non abbiamo un teatro che si possa definire femminista"¹⁷. Da allora le cose sono cambiate, come abbiamo visto, ed è comparso un teatro che si potrebbe definire così, scritto non solo da donne ma anche da uomini. Non ha certo la dimensione epica e le soluzioni iper-ottimistiche del teatro *impegnato* in questioni femministe. Ma non è neppure reazionario, perché non spinge la donna a tornare al suo ruolo tradizionale, presentato in modo molto negativo. Piuttosto, in esso si esamina la nuova condizione reale contemporanea, considerandola un dato di fatto: la donna (almeno in Occidente) è entrata nel mondo dell'istruzione e del lavoro, le leggi e le istituzioni sono cambiate in vista della parità. Molte donne sono rimaste sole *anche* a causa di questo progresso, ma l'istituzione del matrimonio e i ruoli tradizionali non sono stati annullati, e in molti casi neppure mutati in modo rivoluzionario. Gli scrittori contemporanei hanno una conoscenza e percezione immediata della condizione e delle conquiste femminili; si soffermano pertanto su nodi problematici, le incompatibilità, le contraddizioni, dando espressione con il loro talento a ciò che vedono nel mondo (quasi sempre al negativo), indipendentemente dalla loro identità di genere.

¹⁶ K. Petrakou, *La donna*, cit.: si tratta di un ampio lavoro sul teatro greco dopo la Seconda Guerra mondiale fino al 1990 (pubblicato però in forma parziale, cfr. nota 8), dove arrivavo a questa conclusione.

¹⁷ S. Patsalidis, *Teatro*, cit., p. 135.

Alexia Papakosta

TEATRO PER RAGAZZI IN GRECIA. TENDENZE DELLE REGIE CONTEMPORANEE*

Negli ultimi decenni abbiamo assistito ovunque a un notevole sviluppo del teatro per ragazzi. Le istituzioni hanno riconosciuto il suo ruolo per l'educazione e la vita culturale del minore, è aumentato il suo prestigio nella coscienza degli spettatori di ogni età, gli attori sono professionisti esperti e preparati: in poche parole, il teatro per ragazzi si è guadagnato il riconoscimento artistico e la legittimità sociale e culturale. La forte domanda da parte dei giovani è diventata per gli artisti del settore uno stimolo, un gioco di sperimentazione e una sfida, per connettere linguaggi scenici e artistici e per sviluppare forme complesse (a livello di scrittura, composizione, invenzione), anche con riferimenti a temi di attualità. Il teatro per ragazzi ha ormai perso il ruolo di fonte d'indottrinamento e profusione delle ideologie dominanti degli adulti, e d'altra parte i giovanissimi non sono più sentiti come semplici destinatari passivi, ma componenti attivi, da considerare quindi nella loro complessa dimensione psicologica e sociologica: il teatro promuove l'emancipazione del bambino, invitandolo a "occuparsi" dei problemi che opprimono la realtà contemporanea. Si assiste quindi a una svolta che coinvolge vari aspetti: dall'attenzione al contenuto si passa al metodo, dalla narrazione alla partecipazione, dal testo alla lingua, dal *che cosa* al *come*. In linea con i cambiamenti più generali del mondo in cui viviamo, questo teatro muta anche nei suoi risvolti estetici e strutturali: così il linguaggio drammatico diventa più denso e la teatralità subentra sempre più alla letterarietà, la corporeità diventa centrale e si introducono parametri di approccio critico all'azione scenica come il distanziamento e la partecipazione.

La tendenza principale alla base del teatro per ragazzi in Grecia è la volontà di collocare il giovane spettatore *di fronte* al creatore dell'opera, per renderlo un interlocutore capace di cogliere simbolismi, connessioni e anacronismi, avere familiarità con le convenzioni teatrali e le novità, ma anche assimilare e trasformare estetiche e ideologie. Gli scrittori del nostro tormentato Paese, a partire dagli emblematici anni Settanta, hanno aperto la strada a un nuovo approccio, influenzando in modo fondamentale questo settore, dando forma a modelli e ponendo le premesse per gli autori che sono seguiti e che hanno continuato la loro opera.

La drammaturgia contemporanea attinge il suo contenuto dalla letteratura antica e moderna (greca e straniera) e dalla tradizione popolare, servendosi di tecniche come l'adattamento, la drammatizzazione, la composizione intertestuale e il *divided theatre*. Certamente il fatto che ci si orienti anche verso la tradizione popolare evidenzia la volontà di mettere in contatto il bambino-spettatore con le sue radici culturali, attraverso la ricerca di immagini e simboli archetipici che trovano legittimazione in virtù della loro universalità e forza diacronica¹.

* Questa pubblicazione è stata realizzata nell'ambito del programma THALIS, co-finanziato dai fondi sociali europei (ESF) e da fondi nazionali ("Educazione e Lifelong Learning", Piano Nazionale Strategico di Sviluppo, NSRF): Il teatro come patrimonio educativo ed espressione artistica nell'educazione e nella società.

¹ Ad esempio: *Il piccolo schiavo* di X. Kalogheropoulou, 2000 (drammatizzazione), *Il baule con le favole*, N.

Nella maggior parte dei casi, miti, favole, leggende sono riletti alla luce delle questioni contemporanee. I classici della letteratura greca antica (Omero, Esopo, Aristofane), di incontestabile valore pedagogico (dato che si riferiscono a ideali universali e a valori dia-cronici) si prestano a varie letture e si rivelano straordinarie fonti di partenza per scrittori e registi contemporanei. Talvolta si individua un asse narrativo e lo si percorre in tutte le sue ramificazioni mitiche (*Giasone e la spedizione degli Argonauti*, K. Roungheri), oppure si mira alla qualità estetica e alla varietà dei codici scenici (*Frisso ed Elli*, T. Moudatsakis). In altri casi lo spettacolo mantiene un forte legame di analogia con il testo originario, che diventa però pretesto per creare un luogo di incontro fra il tempo mitico di *allora* e *l'oggi*, introducendo – in modo indolore – il pubblico dei ragazzi a una problematizzazione politico-sociale, ad esempio attraverso il riso o la satira (*Il paese degli uccelli*, dalla commedia aristofanea *Uccelli*, G. Kalatzòpoulos).

Nel repertorio delle opere originali (o adattamenti) greche o straniere, si nota la tendenza a inserire tematiche contemporanee, come ad esempio: la sicurezza nell'uso di Internet (*La fattoria della Rete*, V. Samarà – G. Kormàs), l'ecologia (*Il canto della terra*, A. Papamarkou – L. Pseltouras), diversità e xenofobia (*Il gatto Sinoux*, P. Mendis), la tecnologia (*Mister Super Bam e Rinoula*, G. Kalatzòpoulos), il consumismo (*I porcellini salvadanaio*, E. Trivizàs), la criminalità, ecc. Inoltre è frequente la drammatizzazione di opere letterarie greche o straniere, per un dialogo efficace con l'attualità (*Favola senza nome*, della scrittrice P. Delta, nella versione teatrale di V. Raptòpoulos – T. Tzamarghiàs) e, di norma, si preferiscono testi della letteratura greca per l'infanzia che, senza coltivare l'ellenocentrismo e il nazionalismo di epoche passate, si concentrano su valori profondamente radicati nel percorso storico delle lotte del popolo greco: democrazia, libertà, giustizia, confermati dal passato e cercati nell'oggi (*Il lungo cammino di Petros*, della scrittrice A. Zei, drammatizzazione S. Kyriakidis – T. Tzamarghiàs).

I registi si ispirano a un testo classico, ma anche a un quadro, un film, un'opera musicale, e questo fa nascere un fatto artistico autonomo, un discorso teatrale a prima vista lontano e slegato da quella forma originaria (*Una casa di favole* 2009, *I gelsomini e il sogno* 2009). Talvolta lo spettacolo è un'opera composita e collettiva nata durante le prove di un testo classico (*La bella addormentata si è svegliata*, 2006).

Lo scopo artistico di uno spettacolo per ragazzi è rivelato anzitutto dall'approccio registico. Mi soffermerò qui di seguito su tre tendenze fondamentali.

1) Tecniche di straniamento. Si sfrutta lo spazio potenziale che esiste fra recitante e rappresentazione: quella distanza viene alterata, accresciuta o volutamente ostentata. Viene meno l'impressione che attore e ruolo interpretato costituiscano soggetti (cioè totalità indivise) che si influenzano reciprocamente e che mostrano il proprio mondo interiore attraverso una coerente espressione corporea. In tal senso un effetto particolare è raggiunto da quelle scelte registiche che puntano a esibire le convenzioni teatrali, ad esempio: prologo o epilogo, teatro nel teatro, ammiccamenti al pubblico, *role splitting*, improvvisazione o contaminazione con altri generi, separazione parola/azione, ecc. Si tratta di espedienti che trovano le loro radici nell'effetto di straniamento (V-effekt), inaugurato da Brecht. D'altra parte questa forma di *prestito* dall'ambito teatrale tedesco risale ai primi tentativi di innovazione degli artisti greci, che negli anni

Kamtsis, 2008 (composizioni intertestuali), *Il Gran Re*, K. Kapelonis – S. Siolas, 2004 (resa teatrale linguisticamente ed esteticamente elaborata).

Settanta hanno attinto una parte del repertorio dal teatro GRIPS²: fu un momento storico importante per lo sviluppo del teatro in Grecia e a ciò si è legato anche un approccio rivoluzionario al mondo dei ragazzi. Queste tecniche accentuano la teatralità e fanno emergere un *discorso metateatrale* che si distanzia dall'azione e talvolta la contempla con sguardo critico. Il corso dinamico degli eventi non è abolito, ma si crea un ponte fra realtà e creazione fantastica. Ad esempio il prologo dà il benvenuto ai bambini e si rivolge loro come *spettatori*; può anche presentare gli snodi principali della trama o la distribuzione dei ruoli e dare altre informazioni, e in generale prepara il terreno per l'inizio dell'azione scenica (*Pulcinella e il bosco che ride*, 2009); il sipario può essere usato come muro divisorio fra mondo finzionale e reale, prima che gli attori entrino nei ruoli (*Don Chisciotte*, 2005); l'epilogo può avere funzione riepilogativa (conclusioni, giudizi, ringraziamenti). Nel finale di *Sogno di una notte di mezza estate* (2004) gli attori lasciano i ruoli iniziali ed entrano nel mondo extra-teatrale come *Teatranti del Sogno di una notte di mezza estate*, mostrando così la finzione dello spettacolo e del teatro in genere. In alcuni casi, alla fine dell'opera viene introdotta una *conversazione di distanziamento* fra gli artisti e i piccoli spettatori, dando loro la possibilità di proporre uno sviluppo diverso della trama e di vedere la propria idea materializzata dagli attori (*La fattoria degli animali*, 2012). Talvolta si annulla anche la separazione fra palco e quinte, quando i fondali scenici e i costumi degli attori si trasformano davanti agli occhi del pubblico (*La più bella storia del mondo*, 2008).

Spesso il narratore-cantastorie, spezzando la finzione e rivolgendosi ai bambini, introduce commenti sullo svolgimento dell'azione o la recitazione degli attori. Riguardo alla tecnica dell'*adresse au public*, lo spettatore coglie il tentativo dell'attore di comunicare con lui come un fatto inatteso, improvviso, un gioco che si sviluppa in modo spontaneo e totalmente naturale.

Un'altra tecnica rilevante è senz'altro il teatro nel teatro, quando lo sguardo del pubblico cade contemporaneamente su due livelli di azione, quello finzionale e quello reale. Grazie a questo meccanismo lo spettatore a poco a poco intuisce un rapporto di equivalenza a scatole cinesi, che si può così schematizzare: la finzione teatrale di secondo livello sta alla finzione principale (l'opera teatrale) nello stesso rapporto in cui quest'ultima sta rispetto alla realtà. Grazie a questo raddoppiamento della teatralità il livello esterno (l'opera teatrale attuale) acquista un aspetto di realtà aumentata: l'illusione dell'illusione diventa realtà. Tale stragemma è applicato in modo straordinario nello spettacolo *Sogno di una notte di mezza estate* (2010), orientato certamente dal testo di Shakespeare ma anche dalla sapiente mano del regista: gli spettatori diventano gli invitati alle nozze e seguono con interesse ed entusiasmo lo spettacolo interno che si svolge alla fine della cerimonia. Si crea quindi una magica omogeneità che coinvolge gli spettatori della scena e quelli della platea: lo *stimolo* è lanciato dal pubblico sulla scena a quello della platea, e la *conferma* viene da quest'ultimo.

Interessante anche *Il soldato fortunato* (2010), che descrive l'intera operazione di messa in scena dello spettacolo omonimo: la vana ricerca dello scrittore, la necessità di trovare il protagonista, fino all'invenzione e all'allestimento dell'azione scenica. In tutto questo, gli attori si influenzano a vicenda, prendono a prestito l'uno dall'altro la visuale e il giudizio sullo spettacolo, e attraverso tensioni e capovolgimenti, creano un patto con il pubblico, ora palese, ora sotteso.

2) Tecniche di partecipazione condivisa. Il rapporto reciproco scena-platea, che un tempo costituiva caratteristica basilare e imprescindibile per la fisionomia del teatro, nell'am-

² Cfr. le dichiarazioni di intenti in V. Ludwig, *GRIPS Theater Berlin (1969-2009)*, Berlino, 2009, p. 4.

bito delle trasformazioni del teatro contemporaneo (dall'opera-testo al suo farsi in *process*, dalla riproduzione all'esperienza), si è diversificato anche nel teatro per ragazzi in Grecia, con esiti talvolta di provocazione o di superamento dei suoi termini convenzionali.

È un dato di fatto che il ragazzo-spettatore è molto diverso dall'adulto: ricevente del messaggio scenico, egli comunica in modo del tutto *ingenuo* con l'evento teatrale, trascinato dal desiderio di partecipare, e tende a identificare l'illusione con la realtà. È anche vero che negli ultimi tempi in Grecia il cosiddetto teatro *interattivo* è diventato una moda, al punto che l'aggettivo è accessorio indispensabile per spettacoli che vogliono far cassa, con il risultato che il valore delle sperimentazioni autentiche ne esce sminuito. Purtroppo talvolta la partecipazione è vissuta come un imperativo obbligato per produrre un'opera al passo coi tempi e per attirare lo spettatore. In questa frenesia di trovare a ogni costo sempre nuove strategie per dare linfa al genere e alimentare l'interesse, il teatro greco contemporaneo per ragazzi ha l'attenzione sempre più orientata al suo pubblico, che viene chiamato per esempio a un totale coinvolgimento o a un contatto fantasioso e inatteso, oppure a una reazione meccanica (nella forma domanda-risposta) o a una comunicazione *epidermica*.

Il coinvolgimento del ragazzo racchiude la possibilità di una relazione duratura, ma è anche un rischio, perché può facilmente provocare confusione e scadere nell'incertezza. In spettacoli di qualità il regista aggira questo scoglio trovando il modo di controllare l'energia vitale dei ragazzi, e anzi di rafforzarla e valorizzarla quando serve, senza però volerla guidare troppo o al contrario lasciarla senza freni. Grazie a una forma di partecipazione organizzata il ragazzo-spettatore, che conosce o ignora i meccanismi della convenzione scenica, può diventare protagonista dello spettacolo e suo co-creatore. Dalla sua poltrona o anche sulla scena a fianco degli attori, spesso viene chiamato a proporre soluzioni, dare impulso alla trama, intervenire in essa, sconvolgere o precisare le situazioni, dare una direzione ai personaggi eroi o anche sostituirli. Altre volte orienta e rafforza i codici teatrali, prendendo lui stesso il ruolo dello scenografo, del musicista o del tecnico-luci (*Sirenetta*, 2012). Presupposto fondamentale perché non sia minacciata l'atmosfera e la dinamica dello spettacolo è che ci sia sempre un'azione regolatrice, che può assorbire il lieve e necessario scompiglio provocato ad esempio dalla salita degli spettatori sulla scena (*Sopra il cespuglio di rose*, 2004).

Tutti i registi, di formazione tradizionale o più moderna, adottano una mescolanza di spettacolo partecipativo e gioco teatrale. I bambini sono divisi in gruppi e con la guida di un esperto pedagogo del teatro che si posiziona in platea, rispondono a sollecitazioni e giochi che hanno relazione con la trama dell'opera, cambiano di posto o salgono sulla scena, e gli attori sono istruiti per assecondarli (*I guardiani della pentola*, 2009). Interessante lo spettacolo *Il paese del Nulla* (2011): gli attori invitano i ragazzi a un *feedback* creativo e così nel finale si rivedono e si sconvolgono concetti, oggetti, azioni, attraverso il punto di vista, le necessità e i desideri dei piccoli spettatori.

Un altro tipo di teatro interattivo è quello di spettacoli in cui le composizioni di movimento, gioco, immagine, suono, sono legate alla partecipazione spontanea e libera del pubblico. In *Giardini italiani* (2007) si sono riadattate alcune idee del gruppo italiano TPO³: le im-

³ Il gruppo pratese, attivo dal 1981 e diretto da F. Gandi e D. Venturini, propone sperimentazioni scommettendo sulle potenzialità espressive dei nuovi linguaggi digitali, con l'uso di tecnologie interattive, immagini, suoni (www.tpo.it) [N.d.T.].

magini che si muovono su un tappeto digitale innescano un contatto interattivo con gli spettatori, permettendo a ciascuno di scoprire il personale modo di approccio a giochi ed esplorazioni divertenti. Le attività quindi sono studiate per dare teatralità a movimenti e azioni spontanee, ma anche per mettere in luce capacità e sensibilità individuali attraverso il gioco.

Un caso particolare si realizza in *La settima stazione. Il segreto del pirata Belafusk* (2008). Lo spazio teatrale reale (un vagone dismesso) coincide con quello finzionale. I bambini sono al tempo stesso spettatori e partecipanti, perché salgono sul treno come passeggeri e vivono le avventure di un viaggio e gli sviluppi inattesi di una storia. Così nel loro primo viaggio in un treno teatrale partecipano come se fossero veri viaggiatori e vivono un'esperienza irripetibile che comincia dal binario della stazione, sviluppandosi poi nella carrozza bar, con esibizione dei passaporti e sorprese continue, grazie a molti elementi interattivi.

3) Corporeità. Anche nel teatro per ragazzi è sempre più accentuata la ricerca verso la corporeità dell'attore tramite: una sceneggiatura inventata-improvvisata *in fieri*, la composizione di diverse tecniche sceniche (musica, danza, arti figurative), la contestazione del rapporto tradizionale attore-spettatore, la fantasia del pubblico attivata grazie alla fantasia degli interpreti. Rifuggendo l'organizzazione logocentrica dello spettacolo, le proposte registiche contemporanee mostrano e rafforzano elementi di corporeità più consoni alla natura del bambino. Rispetto all'adulto, che nei suoi giudizi usa logica ed esperienza e pertanto mantiene una certa distanza dalla scena, lo spettatore giovane reagisce con immediatezza all'espressività corporea e la interpreta in un modo più automatico-spontaneo. Il teatro corporeo di invenzione o improvvisazione rifiuta il primato del testo e perciò trasmette questa sua *disobbedienza* al giovane spettatore.

Molti registi contemporanei in Grecia orientati al teatro corporeo mirano a una partecipazione del ragazzo abbastanza complessa e totale, a più livelli: sentimenti, spirito, corpo. Lo stimolo cinestetico, che coinvolge in modo diretto il mondo dei sensi e dei sentimenti del bambino, lo induce a riflettere, a porsi domande su di sé e sullo spettacolo, vissuto attraverso il corpo. Gli eventi sulla scena sono poi arricchiti da musica e luci-immagini, realizzando un'esperienza teatrale multiforme (*La statua freddolosa*, 2007).

Occorre naturalmente un'istruzione preliminare per gli attori, in un percorso di auto-scoperta e acquisizione di abilità: si tratta infatti di apprendere il linguaggio del codice corporeo, per evitare espressioni di finzione troppo palese nella mimesi. Infatti il carattere più frequente e valorizzato dai registi è la flessibilità della metamorfosi corporea (creature viventi o oggetti), spesso anche prendendo a prestito tecniche dal gioco infantile (*Aladin* 2009, *Pinocchio* 2011). Si compone così una *lingua* autonoma, una libera forma di espressione corporea, tramite l'improvvisazione o uno studio preciso, il tutto però rinnovando le convenzioni tipizzate della mimesi sulla scena (*Che lingua parliamo, Albert?* 2010).

Significativa è la messa in discussione della riproduzione mimica, della rappresentazione bidimensionale della forma in un ruolo. Ad esempio nella recitazione di personaggi animali, così frequenti in questa drammaturgia e così cari ai bambini, non si cerca una mimesi di primo livello (alterazione della voce e dei movimenti, per imitare l'animale stesso): l'animale *abita* interamente il corpo dell'attore in un vero studio di ruolo, o in una interpretazione molto curata che trasforma le caratteristiche naturali dell'animale in comportamenti umani, o aggiunge nuovi elementi (*Il brutto anatroccolo*, 2010). L'espressione corporea sulla scena è di appoggio al materiale testuale del ruolo in un modo molto più esigente

(*Il pesciolino nero*, 2007). Infatti il corpo e tutto ciò che lo riguarda a livello di recitazione (ritmo, movimento, suono, ecc.) non è più un elemento secondario, perché anzi convoglia il messaggio, alla pari con la parola. Anche gli spettacoli per i più piccoli, che negli ultimi anni cominciano a fare la loro timida apparizione (ma è una tendenza in costante crescita), si concentrano sul corpo come veicolo di senso (*Vieni, vieni*, 2010).

È incontestabile che le scelte registiche abbiano una stretta relazione anche con l'ambito socio-culturale in cui nascono. Gli artisti prestano ascolto alle problematiche di giovani e adulti. In un'epoca dominata dal modello individualistico, nella società come nell'educazione, che conosce raramente il confronto con le diversità, l'evento teatrale che riunisce collettivamente i ragazzi è un'esperienza importante che deve proporre la gioia primigenia dello stare insieme e del collaborare, un obiettivo forte, soprattutto in un teatro che può contribuire fruttuosamente e in modo dinamico ad approfondire la mentalità partecipativa, in una società che attraversa un periodo di difficile transizione e cerca soluzioni ai suoi problemi. Inoltre lo spettacolo che diventa *business*, l'uso dei suoi sottoprodotti come pure l'immagine del bambino contemporaneo, vittima di un mondo digitale scintillante ma spesso pericoloso, sono una ragione in più per promuovere, al contrario, un rapporto di lunga durata con l'arte del teatro, che risveglia i sensi, attiva la fantasia, libera il corpo e soprattutto rivela sentieri interiori che portano all'autocoscienza. Alla base del lavoro delle produzioni di qualità e innovative c'è la persuasione che il confronto con un'esperienza unica e reale come è la partecipazione a un evento teatrale, possa controbilanciare ampiamente i messaggi qualunque dei *media*. Inoltre, il fatto che il teatro non sia più solo il regno della parola e abbia sviluppato altre forme espressive, risponde anche alle necessità di una società multiculturale, in cui tutte le minoranze hanno il diritto di accedere al magico mondo del teatro.

Gli artisti greci oggi si interrogano sull'esistenza di un *mito* (secondo la terminologia brechtiana) che rappresenti la società a livello di immaginario e al tempo stesso costituisca un programma per un'azione utopica. Essi vorrebbero liberarsi da regole oppressive tramite soluzioni alternative, in un processo virtuoso che porti a una società solidale e corresponsabile.

Al di là del panorama variegato e che fa ben sperare sin qui descritto, non possiamo evitare di sottolineare che nell'attuale momento di ricerca caotica e di sovra-produzione, sono in agguato trappole tese ad arte dal circuito commerciale del divertimento con soluzioni pronte per un guadagno facile. Si mira infatti a formare la clientela del *piccolo consumatore* anche nell'ambito dell'*entertainment*: per attirarlo meglio, alcuni teatri ad esempio propongono imitazioni di trasmissioni televisive e di *kolossal* del cinema. Si tratta di operazioni riprovevoli che trasmettono anche nel settore teatrale quella povertà spirituale che caratterizza la nostra epoca.

Vogliamo però rimanere ottimisti. Infatti nella realtà greca contemporanea si assiste a una generale tendenza al riorientamento dei valori, e in tale ambito si rafforzeranno da un lato le resistenze a fenomeni simili e dall'altro le basi per difendere e sostenere un teatro per ragazzi di qualità e di non-sudditanza alle logiche consumistiche, un teatro che non si accontenti, ma si metta in gioco, si rinnovi e vada avanti. Un teatro per ragazzi che forse riuscirà a *nutrire* anche gli adulti, regalando loro il dono prezioso di un'età infantile non sconfitta, cristallizzata e senza tempo, liberata dagli ingranaggi del calendario.



STUDI



Carla Scicchitano

IL TEATRO D'AVANGUARDIA A ROMA NEGLI ANNI '60 E '70. LE CANTINE VISTE DA NICO GARRONE

Per capire in modo intuitivo, immediato, il fenomeno delle cantine dell'avanguardia a Roma negli anni '60 e '70 del Novecento, è utile vedere il film *L'Altro Teatro*¹. Non tanto perché un documento visivo è sempre più diretto di un documento scritto e delle sue logiche argomentativo-discorsive, quanto piuttosto perché questo film è un documento "organico" a quelle avanguardie.

Prodotto dalla Rai nel 1980 e messo in onda in tre puntate sulla terza rete nel maggio 1981, questo film-documentario non è soltanto un documento *su* quel "mondo a parte"², la cosiddetta "scuola romana", ma è soprattutto un documento *di* quel mondo: ne respira la stessa aria, ne assume lo stesso cibo, ne condivide spazi e umori, gesti e sguardi.

Del resto basta vedere le firme del progetto per rendersi conto che non poteva essere altrimenti. Si tratta di autori e critici molto legati a quel contesto delle neoavanguardie e più in generale connotati da una personale predisposizione per il rinnovamento dei linguaggi e per la sperimentazione: dal produttore Angelo Guglielmi, allora capostruttura di Rai 1 ma circa vent'anni prima uno dei fondatori del Gruppo 63, alla regista Maria Bosio che firma altre opere importanti come quella su Kantor, fino ai due autori del film, il critico teatrale Giuseppe Bartolucci, che era stato uno dei firmatari del manifesto per il Convegno d'Ivrea del '67, e il critico Nico Garrone che, giovanissimo, aveva collaborato con il mensile "Quindici", rivista di riferimento del Gruppo 63, e dopo un periodo a "Paese Sera" era approdato a "la Repubblica" fin dal numero zero del gennaio 1976, divenendo titolare assieme a Tommaso Chiaretti della pagina dedicata agli spettacoli teatrali, ma con una sostanziale sia pur tacita divisione: a Chiaretti gli stabili e a Garrone i teatrini nelle cantine e nei sotterranei della città. Dunque si tratta di un film che nasce inevitabilmente sotto il segno dell'innovazione, chiaramente orientato a valorizzare una "alterità" dell'espressione artistica e perciò un teatro "altro", come viene definito già dal titolo, un teatro decentrato rispetto a quello ufficiale, diverso dalle logiche produttive e di consenso degli stabili.

Del suo contributo innovativo nel campo degli studi teatrali tratteremo più avanti, per ora soffermiamoci sul suo valore documentale, che pure è prezioso: le interviste a molti dei protagonisti dell'area romana del nuovo teatro si alternano a immagini di repertorio in alcuni casi molto rare. Come ad esempio la sequenza tratta da una registrazione (cosa inconsueta per quei tempi) dello spettacolo emblema del cosiddetto Teatro Immagine: *Le 120 giornate*

¹ Nico Garrone, Giuseppe Bartolucci, Maria Bosio, *L'Altro Teatro*, 1980, regia di Maria Bosio, prodotto da Angelo Guglielmi per la Terza Rete RAI, film tv in tre puntate, andato in onda nel maggio 1981.

² Così gli autori del film definiscono l'area romana dell'Altro Teatro. Tale definizione è utilizzata da Nico Garrone nel film, ma la ritroviamo anche nelle note di presentazione del film apparse sul n. 102 del Notiziario della Radiotelevisione Italiana: "Radio e Tv", Nuova Serie, Anno XXIII, 8 maggio 1981, Direttore Responsabile Aldo Palmisano.

di Sodoma, da De Sade, che debutta nel 1972 con la regia di Giuliano Vasilicò, al Beat 72. O anche le riprese che nel 1967 Alberto Grifi realizza all'interno della libreria Feltrinelli di Roma, di cui era allora responsabile Nanni Balestrini assieme ad Achille Perilli, durante l'happening *Grammatica Non Stop Teatro*, 12 ore di interventi, dalla mattina a notte inoltrata, con una performance, tra le altre, di Giancarlo Nanni e Manuela Kustermann giovanissimi. Ne troviamo un piccolo documento nel film: sono immagini in bianco e nero, sembrano rubate da una cinepresa che si intrufola negli spazi stretti di quella assiepata performance, il pubblico è seduto a terra e in quel caos intravediamo Nanni mentre apre una sorta di ombrellone da spiaggia dentro la libreria, intorno striscioni e cartelli con delle scritte, mentre la Kustermann si muove su quell'improvvisato set in costume da bagno con un curioso cappello di paglia. Su questa breve sequenza, la voce off di Nico Garrone, che fa da voce narrante lungo il documentario, ci ricorda che "a prendere coscienza per primi del fenomeno dell'avanguardia teatrale, almeno a Roma, erano stati i pittori e i poeti legati al Gruppo 63".

Un altro testimone di questo forte intreccio di rapporti tra "i Novissimi" dell'arte e della letteratura e i giovani rappresentanti del "nuovo" teatro in quei primi anni '60 è il "reduce" Piero Panza che, proprio all'inizio del film, nel suo lungo istrionico intervento costruito con una capacità affabulatoria scanzonata ed evocatrice al tempo stesso, ci restituisce quella comunità in fermento e quel periodo di gioiosa e febbrile creazione collettiva:

Cominciammo praticamente a fare un tentativo di invenzione di una parola tutta teatrale, senza la mediazione del testo, senza la drammaturgia classica: allora, non so, Giuliani scriveva una poesia e noi la mettevamo in scena, Pagliarani scriveva una poesia e noi mettevamo in scena quella poesia [...] con Toti Scialoja, Giordano Falzoni, Achille Perilli, Novelli, Pagliarani, Balestrini, facemmo un grosso spettacolo al Teatro Parioli, al quale intervennero tutti, anche a Flaiano gli piacque molto...

In una città in bilico tra "la dolce vita" e il cinismo degli speculatori edilizi, gli artisti si muovono all'insegna dell'interdisciplinarietà, in uno scambio anarchico e contagioso di idee che rimescolandosi rompono schemi e convenzioni, come traspare ancora dalle parole di Piero Panza: "Era bello, sembrava il Palio di Siena: Carmelo [Bene, *n.d.r.*] pisciava sulla gente a San Cosimato³, noi battevamo il centro [...] e poi c'era *La faticosa messa in scena dell'Amleto* di Leo e Perla..."⁴.

Testimonianze e immagini che ricostruiscono l'effervescenza di quegli anni, il percorso di una precisa area sperimentale, e fanno di questo film un documento storico importante per ciò che dice ma anche per ciò di cui tace: sappiamo infatti che ogni documento è per sua natura, per suo statuto potremmo dire, lacunoso e reticente: "sta allo storico il non fare l'ingenuo"⁵ e riuscire a far parlare il documento analizzandone i silenzi. Un processo che ha delle analogie con l'attualizzazione delle potenzialità di senso, dei significati latenti dello

³ Nel cortile del civico 23 a Piazza San Cosimato, nel quartiere di Trastevere, Carmelo Bene apre nel 1961 il suo Teatro Laboratorio. Il teatro viene chiuso nel 1963 in seguito ad un episodio avvenuto durante lo spettacolo *Cristo 63* con uno degli attori che urina sul pubblico e sull'ambasciatore argentino presente. Lo spettacolo fu ripreso da Alberto Grifi ma la pellicola fu censurata e probabilmente distrutta visto che non ne è rimasta traccia.

⁴ Spettacolo del 1967.

⁵ J. Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. IV, p. 44 e sgg.

spettacolo, ad opera degli spettatori: è proprio attraverso questa relazione attore-spettatore che si realizza pienamente quell'unità complessa e integrata che è lo spettacolo, e più in generale il fatto teatrale⁶. “Vedere teatro” è in qualche modo “un'altra maniera di farlo”⁷, come afferma Marco De Marinis. Ovviamente, al di là delle analogie, nell'analisi storiografica c'è però una differenza: il rapporto diacronico con il fatto storico non consente di collaborare “qui e ora” all'elaborazione creativa come avviene in teatro, ma forse un rapporto non feticistico con il documento storico e con la sua presunta oggettività e veridicità (specie in tempi di dittatura delle immagini), oltre ad ampliare la profondità della ricerca e dunque dei significati, consente di ritrovare, mediante un approccio di tipo ermeneutico, una dimensione più creativa pur nel rigore del metodo filologico.

Facciamo parlare dunque i silenzi di questo film. Intanto sono dei mezzi silenzi, parziali omissioni. Nella prima puntata scorrono le suggestive immagini di una Mostra tenutasi a Palazzo delle Esposizioni a Roma, nel 1980, dal titolo *Teatro 60/80, vent'anni di ricerca in Italia*. Su queste immagini, la voce narrante di Nico Garrone:

Stiamo attraversando le sale [...] dove l'anno scorso è stata allestita una grande mostra sul teatro di ricerca [...] c'era spazio per tutti: per la grande gigantografia di Carmelo Bene, uno dei padri fondatori; per la giostra di cavalli di Mario Ricci, altro padre fondatore; per l'ippogrifo dell'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi; per i manichini di Remondi e Caporossi; per il taxi giallo di Memè Perlini.

La macchina da presa fa una carrellata attraverso gli stand mostrando “memorie e oggetti teatrali d'ogni genere e d'ogni provenienza: frammenti di scenografie, file di sedie, maschere, bozzetti, manifesti, fotografie”, costituendo così un documento visivo di eccezionale interesse per il teatro.

“In un mare di segatura sparsa come se si trattasse della pista di un grande circo [...] sembrava di essere capitati in una necropoli, un ripostiglio pieno di memorie incasellate e piuttosto indecifrabili”, racconta la voce narrante di Nico Garrone, ed è interessante notare il rapporto contraddittorio tra i due aggettivi utilizzati per qualificare le memorie: “incasellate” e “indecifrabili”. Come se si affrontassero in un contrasto irrisolto e antinomico “la *ratio*” dell'incasellamento e “il mistero” dell'indecifrabilità. Ordine ed enigma si contrappongono, con la sottile sensazione che l'uno produca l'altro, o almeno lo accentui. E mentre le immagini della Mostra continuano a scorrere, il filo conduttore della voce off di Nico Garrone conclude:

Ma non tutti gli esponenti del teatro di ricerca, di quel teatro che per molti anni ha rappresentato un mondo a parte, un Altro Teatro rispetto al teatro ufficiale, si erano voluti unire in quella occasione alla celebrazione dell'anniversario. Senza fini celebrativi, ma per ripercorrere insieme con alcuni protagonisti dell'area romana di questo Altro Teatro una storia ancora in fase di svolgimento, siamo andati allora a cercare luoghi e persone fuori dalle nicchie e dagli stand un po' cimiteriali del Palazzo delle Esposizioni.

⁶ M. De Marinis, *Capire il Teatro – Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008 (seconda edizione), p. 48 e sgg.

⁷ *Ivi*, p. 15.

Al di là di questi cenni polemici che emergono molto discreti, in realtà il film tace sull'accesa *querelle* che fino a poco tempo prima aveva visto l'avanguardia teatrale romana guidare la protesta contro quella Mostra e i suoi promotori: il curatore Giorgio Polacco, l'ETI e l'ATISP – Associazione del Teatro Sperimentale in Italia. Da una analisi comparata degli articoli di Nico Garrone su “la Repubblica”⁸ e l'incipit della voce narrante (sempre di Garrone) nel film *l'Altro Teatro*, crediamo di poter individuare proprio in quella Mostra celebrativa, anzi nelle polemiche e scissioni che l'hanno accompagnata, una delle motivazioni che hanno portato alla realizzazione del film. Il film nasce come una risposta alla Mostra, dunque. Ovviamente non solo, perché è chiaro il comune intento di salvare la memoria storica di un contesto culturale e di una produzione altamente volatile, sia in quanto teatrale, e quindi effimera per definizione, sia perché frutto di un “mondo a parte” precario e sotterraneo come quello delle cantine. Ma mentre la Mostra sceglie di limitarsi a raccogliere dati e documenti, con un criterio inventariale, o al più da catalogazione, e quindi omogeneizzante, il film si impegna a scandagliare più a fondo l'area di ricerca, attivandosi per dar voce alle testimonianze dal vivo dei protagonisti di quel teatro, scegliendo dunque autonomamente e criticamente “chi” intervistare ma lasciando al contempo all'intervistato margini per la sua “personale” ricostruzione.

Secondo gli autori del film, dunque, più che un censimento è necessario uno spaccato di quei vent'anni, magari più disomogeneo, ma vivo e articolato. L'esigenza di documentare è quindi condivisa, ma rispetto alla mostra, il film ambisce ad una ricostruzione storica più complessa e critica e soprattutto più vitalisticamente aperta al divenire. L'intento celebrativo istituzionale è vissuto dagli artisti dell'area romana come un necrologio e la dimensione “musealizzante” come una funerea volontà imbalsamatrice. Quella Mostra è per loro l'antitesi stessa dell'avanguardia, concepita invece come l'araba fenice⁹ che rinasce continuamente dalle sue ceneri. Per questi motivi il film è una sfida lanciata all'ETI e all'Atisp da “un manipolo di gruppi astensionisti (Leo de Berardinis, il Beat 72, la Gaia Scienza, Spaziozero...)”¹⁰, sostenuti da Nico Garrone su “la Repubblica” e guidati da una critica che aveva nella militanza di Giuseppe Bartolucci il suo punto di riferimento.

Quest'area del dissenso la ritroviamo compatta nel film *L'Altro Teatro*, mentre risulta “stranamente” assente un artista come Mario Ricci, protagonista indiscusso, anche se sempre un po' appartato, proprio di quell'area romana oggetto di approfondimento del film. E probabilmente non è un caso, visto che in quel momento Mario Ricci era presidente dell'Atisp.

⁸ N. Garrone, *Lo sperimentale? È un teatro da imbalsamare*, “la Repubblica”, 20.11.1979; N. Garrone, *Grande famiglia si mette in posa a futura memoria*, “la Repubblica”, 9.5.1980.

⁹ “Qui a Salerno (siamo nell'ambito della Rassegna Teatro Nuove Tendenze, n.d.r.) ci si domanda se questo è il canto del cigno o se l'avanguardia delle cantine è davvero, come l'araba fenice, sempre pronta a risollevarsi dalle sue ceneri”, scrive Nico Garrone a conclusione del suo articolo *L'avanguardia è morta? Viva la post-avanguardia*, “la Repubblica”, 14.7.1976. In questo articolo, Garrone mostra non solo molto chiaramente di “tifare” per quella rinascita, peraltro ancora una volta molto “romana” con il Beat e l'Alberico come promotori, ma dal momento che sceglie il mito dell'araba fenice per definire l'avanguardia, ci sembra linguisticamente più orientato a sottolinearne lo slancio vitale di quanto non faccia ad esempio Franco Quadri, solo pochi mesi dopo, tra gennaio e marzo 1977, quando scrive: “Il destino storico dell'avanguardia di estinguersi (o di perdere il diritto al suo nome anticipatore) [...] risalta anche nella situazione italiana” (pag. 16 dei *Materiali per una non-introduzione*, in *L'Avanguardia Teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977).

¹⁰ N. Garrone, *Grande famiglia si mette in posa a futura memoria*, “la Repubblica”, 9.5.1980.

Altro silenzio eloquente nel film è quello della coppia Nanni-Kustermann, fondatrice nel 1967 del Teatro La Fede, una tra le prime e più significative cantine dell'avanguardia teatrale romana. Un silenzio anche in questo caso parziale: nel film non c'è una loro intervista, ma in realtà la coppia è ampiamente presente con foto di scena, filmati di repertorio e soprattutto nelle ricostruzioni e nei ricordi di chi come Massimo Fedele, Pippo Di Marca, Dominot, Memè Perlini, ha iniziato proprio orbitando attorno a loro in quel centro di libera sperimentazione che era il Teatro La Fede.

“Avremmo voluto che fossero loro stessi a parlarci [...] di quando decisero di aprire a Porta Portese il Teatro La Fede, ma per loro ormai quegli anni non contano più, acqua passata, meglio posare da divi per le copertine dei rotocalchi e cercare di inserirsi, magari sfruttando proprio il mito di quel passato nelle cantine, in spazi e teatri più istituzionali”: questo è il commento off di Nico Garrone che non nasconde il rammarico e un'aspra critica per quell'assenza ingombrante che non fu una delle esclusioni volute dagli autori del film, quanto piuttosto, come ci ha confermato la regista Maria Bosio durante un colloquio informale, l'esito di una scelta “diplomatica” dei due artisti che, all'ultimo momento, a causa di un viaggio improvviso “per motivi di lavoro”, declinarono l'invito, facendo saltare l'appuntamento per l'intervista concordata. Tuttavia, il tono polemico con cui Nico Garrone stigmatizza nel film la coppia Nanni-Kustermann è troppo deciso per non meritare un approfondimento. Intanto è utile ricordare che qualche anno prima, nel 1977, Franco Quadri aveva già espresso giudizi severi riguardo al difficile rapporto tra “successo” e “cantine”: “quando è arrivato nella propria sede, come per Giancarlo Nanni e Manuela Kustermann, ha facilitato errori di prospettive”¹¹. Ma soprattutto è importante capire cosa c'era dietro la delusione di molta critica per il “ritorno all'ordine” della coppia Nanni-Kustermann. Certo, la scelta di abbandonare le cantine per i teatri ufficiali non può che risultare disturbante per dei critici militanti come Quadri, Bartolucci, Garrone. Ma non è l'unica spiegazione:

Da questo momento in poi [dopo lo spettacolo *Risveglio di Primavera* del 1972, n.d.r.] Nanni, abbandonata la strategia della creazione collettiva, tenderà a riappropriarsi della componente registica e a ripartire i diversi compiti dell'allestimento di uno spettacolo alla competenza specifica di addetti ai lavori [...] Tutto ciò coincide con la rivalutazione della componente drammaturgica e del lavoro interpretativo che troverà il suo punto di forza nella presenza di un'autentica primadonna come la Kustermann¹².

Ecco dunque delinearci, attraverso le parole di Silvana Sinisi, le due vere cause dell'atteggiamento ostile della critica: il cambiamento operato da Nanni nella metodologia di lavoro che da quel momento si fa più “professionale” e ripudia il metodo creativo da “grande happening collettivo” fin lì adoperato, e, cosa ancora più disorientante per quegli anni, il ritorno al testo drammaturgico e alla interpretazione.

Se ci risulta comprensibile l'irritazione della critica militante di fronte a quelle scelte assolutamente “controcorrente” in un contesto d'avanguardia, ci sembra altrettanto doveroso

¹¹ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in *L'Avanguardia Teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., p. 21.

¹² S. Sinisi, *Neoavanguardia e Postavanguardia in Italia*, in R. Alonge – G. Davico Bonino, *Storia del Teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, vol. III, p. 715.

sottolineare il coraggio di una scelta fatta in solitudine, probabilmente nella consapevolezza del “destino storico dell’avanguardia di estinguersi”¹³.

Ma torniamo all’analisi del film. Al di là dell’indubbio valore documentale delle interviste realizzate e delle immagini di repertorio inserite, il suo contributo più significativo è sul piano del metodo e sta nella scelta di uno sguardo immersivo, interno alla comunità teatrale che narra. Uno sguardo rivolto ai processi più che ai risultati formali, per cui attraverso un uso originale del mezzo audiovisivo il film costruisce un approccio più attento alla presenza dell’elemento esperienziale e performativo del teatro. Questa scelta, come del resto ci ha confermato la regista Maria Bosio, fu una scelta condivisa dagli altri autori del film, ma fu soprattutto il risultato dell’intuizione creativa e dell’esperienza di Nico Garrone. E del resto lo si può facilmente comprendere: fra i tre autori, Garrone aveva il vantaggio di condensare in sé, sincreticamente, le competenze specifiche dei suoi due colleghi: da una parte il “metiere” di critico, dall’altra quello di autore e regista televisivo. Fin dai primi anni ’70, infatti, egli lavora come giornalista a “Paese Sera” e poi a “la Repubblica”, ma contemporaneamente è programmatore regista in Rai e più tardi sarà video maker indipendente per altre produzioni. Una sorta di “bigamia professionale” che fa di questo giornalista al contempo un critico teatrale e un filmmaker. Una doppia competenza che gli consente una operatività più ampia e trasversale. Un osservatorio privilegiato che lo mette in condizione di sperimentare, di usare linguaggi e strumenti espressivi diversi e all’occorrenza mescolarli, di superare i recinti concettuali delle singole discipline e di trovare così, attraverso un proprio sistema critico che potremmo definire “meta-disciplinare”, una chiave di lettura integrata, più vicina psicologicamente e metodologicamente alla condizione stessa dell’Avanguardia.

A differenza degli altri critici militanti (tra cui il co-autore del film Giuseppe Bartolucci) che si preoccupano di dare sistematicità al loro pensiero critico, ma tra recensioni e saggi restano ancorati al mezzo espressivo classico della scrittura, Nico Garrone, che pure condivide con loro militanza, percorsi e attività, si orienta molto presto soprattutto verso i nuovi linguaggi: cinema, televisione, video, cercando nuove forme espressive e nuove strade critiche. Antitetico ad ogni ipostatizzazione del pensiero, restio ad inquadramenti e sistematizzazioni di idee e concetti all’interno di schemi definiti, Garrone preferisce inseguire la realtà, coglierla in modo più agile attraverso l’obiettivo di una cinepresa o di una telecamera, mezzi più sensibili alla luce, al gesto, al dettaglio, più adatti a scovare, a sondare, ad intercettare ciò che sfugge alla ragione o alla logica argomentativa del discorso. E senza perdere in lungimiranza rispetto al futuro del teatro, ai suoi possibili sviluppi e prospettive. Anzi, pur procedendo in modo induttivo, e potremmo dire “seduttivo”, attraverso il linguaggio delle immagini, il profilo critico resta di ampio respiro.

Il *modus operandi* di Garrone, anche nelle recensioni sui giornali, negli articoli per la carta stampata, procede infatti piuttosto per associazioni veloci e intuitive, collegamenti sapienti tra le cose, gli avvenimenti, le idee, incursioni rapide, a volte spiazzanti, spesso lungimiranti, nello spazio tempo della memoria storica, non tanto allo scopo di fermarsi e depositare in un pensiero organizzato la conoscenza appena acquisita, quanto piuttosto come stimolo ad andare avanti, per continuare la ricerca. Una ricerca del nuovo che non è mai fine a se stessa,

¹³ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in *L’Avanguardia Teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., p. 16.

mai “macchina celibe”, sempre felicemente sposata con il passato, da cui riceve linfa, e con cui è in un rapporto diretto, continuo, magari privilegiando rotture e cambiamenti radicali, ma non mancano le agnizioni, i ritrovamenti, in un equilibrio di rimandi, specularità, connessioni più o meno latenti e scambi tra innovazione e tradizione, che fanno della Storia uno spazio-tempo da percorrere diacronicamente e sincronicamente, alla ricerca di indizi e tracce rivelatrici. E questo spazio-tempo dove cerchiamo e attribuiamo significati è la cultura.

In sintonia con la cultura militante di quegli anni, il film sposta il baricentro dell’attenzione dallo spettacolo ai processi creativi che lo fondano. Ma è grazie all’originale “postura” intellettuale di Nico Garrone¹⁴ se il film entra nel vivo di quella “dimensione solitamente *invisibile*”¹⁵, che il più delle volte resta dietro le quinte perché appartiene essenzialmente ai *praticiens*¹⁶, alla gente di teatro, e riesce a metterla in rilievo, a tracciarla, documentandola, rendendola *visibile* e comprensibile anche ai non addetti ai lavori.

Rendere visibile, grazie al linguaggio filmico, l’invisibile processo creativo e produttivo del teatro, spinge il critico ad un approccio più complesso con il documento teatrale. Lo strumento audiovisivo valorizza la capacità di leggere i silenzi dietro cui si cela il documento storico. In che modo? Rendendo attive le pause dei teatranti, significanti i piccoli gesti, eloquenti le afasie e i non detti, ambigue le esplicitazioni. Attraverso un uso poetico del mezzo, attraverso spiazamenti, sottolineature, rilevazioni che solo la rapidità dell’occhio può registrare. E poi ancora attraverso il montaggio e la sua azione chiarificatrice ottenuta mediante la tecnica dei contrasti e quella delle omissioni ellittiche. Insomma un vero e proprio programma di attualizzazione semantica delle potenzialità di senso del testo-documento sottoposto ad analisi critica¹⁷. Un’analisi che potremmo definire di tipo ermeneutico, per le possibilità che apre all’interpretazione, ma anche di tipo esegetico, visto il rigore filologico, reso possibile ad esempio dal confronto (sempre grazie al montaggio) tra il materiale documentale appena registrato e i materiali di repertorio. Come nel caso del Festival Internazionale dei Poeti, organizzato dal Beat 72: le immagini tratte dal film di Andrea Andermann¹⁸, girato durante la prima edizione del Festival (un grande raduno un po’ anarchico e burrascoso che si svolse sul litorale romano a Castelporziano), vengono ora utilizzate nel film *L’Altro Teatro* come immagini di repertorio e quindi con funzione di documentazione storica, ma anche come efficace contrappunto visivo e dunque critico alle immagini della seconda edizione del Festival (molto più disciplinata e “imbrigliata” all’interno dello spazio ellittico di Piazza di Siena a Villa Borghese) girate dalla troupe de *L’Altro Teatro* nell’estate del 1980.

La potenzialità di significati che offre il linguaggio filmico è ampia, e dunque ampia è la possibilità di interpretazioni e analisi critiche. Ce ne offre un esempio il confronto tra due episodi diversi del film: quello in cui è protagonista Piero Panza e quello che riguarda Pippo di Marca.

¹⁴ R. Di Giammarco, *Addio al critico Nico Garrone. Firma di Repubblica dal 1976*, www.repubblica.it/2009/02/sezioni/spettacoli_e_cultura/morto-garrone. In questo articolo si sottolinea: “l’interazione dei mezzi comunicativi di cui aveva padronanza”. Una padronanza dei mezzi tecnologici che si sviluppa in parallelo con la propensione a far interagire i linguaggi. Due elementi che, insieme, in maniera integrata, rendono possibile un percorso critico multimediale.

¹⁵ M. De Marinis, *Capire il Teatro – Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., p. 16.

¹⁶ *Ivi*, p. 13 e sgg.

¹⁷ *Ivi*, p. 48 e sgg.

¹⁸ A. Andermann, *Castelporziano, ostia dei poeti*, documentario a colori, 1979.

Il set dell'intervista a Piero Panza è la sua camera da letto: lui è in vestaglia, seduto sul letto, accanto la sua compagna Susanna Iavicoli, in jeans e camicetta. L'intervista, o meglio il monologo, è diviso in tre parti ed è strutturato attorno ad una micro-narrazione che potremmo chiamare "la storia del puzzo delle cantine". Nella prima parte, mentre Piero Panza logorroico e baldanzoso parla degli esordi di quel teatro sperimentale, la sua compagna legge distratta, poi all'improvviso alza gli occhi e con apparente ma in realtà studiata noncuranza lo interrompe: "Madonna Piero arriva una puzza, fatti un bagno, comincia ad avere cura un po' di te!...". Questa curiosa incursione del "quotidiano", anche intimo, in una registrazione Rai del 1980, oltre a sottolineare il piglio irrituale dell'intervista, che poi è la cifra stilistica di tutto il film, funziona anche come "anticipazione" all'interno dell'economia narrativa di questo episodio: infatti il concetto verrà poi ribadito nella seconda parte dell'intervista, con una chiara allusione alla marginalità da "brutti, sporchi e cattivi" in cui veniva tenuto il teatro sperimentale. Dunque, nella seconda parte dell'intervista, Piero Panza rilancia il tema rivolgendosi all'amica:

Puzzo? Eh sono le cantine [...] la storia delle cantine è una storia di puzza. Va chiesto a Giancarlo Nanni. Puzza. Puzza e muschi. Muschi è segreto. Segreto e profondità. Profondità e catacombe. Catacombe e isolamento. Isolamento e litigio inutile. Non per l'inutilità del litigio: giocoso è il litigio inutile, però inutile nel senso che proprio non c'era ragion del contendere, non c'erano soldi, il Ministero non passava, non aveva nemmeno riconosciuto la sperimentazione, quindi non si capiva perché, per come e per quando e a vantaggio di chi si facesse questo teatro.

Nella calibrazione metrica sapientemente ritmata del discorso di Panza c'è tutta la teatralità di un intervento che però lascia affiorare anche le reali difficoltà economiche e di riconoscimento in senso più ampio, in cui si dibatteva all'inizio quel "mondo a parte" che era "l'altro teatro".

La "micro-narrazione" metaforica e umoristica del cosiddetto "puzzo delle cantine", che a quanto pare sarebbe rimasto appiccicato alla pelle del reduce Piero Panza, giunge alla sua conclusione nella terza parte dell'intervento: la sua intervista infatti si conclude in un contesto che è un set decisamente ancora più informale e privato: un bagno, mentre l'azione, al limite della vera e propria *gag*, è un vero e proprio bagno nella vasca, a cui Piero Panza viene sottoposto, con corredo di doverosa strigliatura da parte della compagna Susanna Iavicoli, mentre lui continua a rievocare quell'avanguardia teatrale e letteraria nella Roma degli anni '60, con gli attori a stretto contatto con i poeti e i pittori legati al Gruppo 63, il movimento che invocando una chiusura del periodo neorealista, chiedeva un profondo rinnovamento linguistico nell'arte e nella letteratura italiana.

Passiamo ora all'episodio con Pippo di Marca. L'inquadratura è un campo lungo sul grande portone in legno del magazzino al civico 78 di Via Portuense, che fu la sede del Teatro La Fede. In primo piano le auto che passano davanti al portone. Forte rumore del traffico mentre la voce off di Pippo di Marca inizia il racconto di quegli anni e di quel Teatro. In sequenza, appaiono davanti al portone: dapprima un tavolo, poi due sedie, quindi un timer, degli scacchi fatti in modo artigianale e infine, posizionati sui due fronti, una ragazza da un lato e un uomo dall'altro. Segnaliamo qualche differenza ed alcune analogie: come per l'episodio con Piero Panza, anche in questo caso più che di una intervista si tratta di un monolo-

go, ma a differenza dell'altro, il monologo di Pippo di Marca non ha una sua struttura narrativa: non c'è qui, come nell'altro caso, un "accadimento", una "peripezia" che mette in moto un'azione che a sua volta conduce ad un esito finale (in quel caso il bagno "purificatore" che lavava via il "puzzo delle cantine"). Ci sono però degli elementi ricorrenti: così come avviene nel monologo di Piero Panza, anche qui ci sono delle *gag* che analizzeremo in dettaglio più avanti. Ma quello che ci preme subito annotare è il ricorrere dell'elemento simbolico legato al gioco: nel monologo di Panza c'erano i dadi, qui troviamo gli scacchi, che naturalmente sono un omaggio a Duchamp e alla scacchiera di Max Ernst, ma sono anche degli indizi, forse disseminati dagli autori del film, per alludere alla componente ludica dell'Altro Teatro, che privilegia la fantasia, l'immaginazione e la trasgressione ma, come il gioco, segue delle regole proprie, ben precise. Quando la macchina da presa stringe riconosciamo Pippo di Marca: "Io ho lavorato soprattutto ne *L'Imperatore della Cina* e in *Alice*, erano degli spettacoli che a quell'epoca fecero veramente epoca. E mi ricordo anzi che prendevo degli appunti durante le prove [...] potrebbero servire per riandare a quegli anni. Ce l'ho proprio qui". E tira fuori dalla tasca dei fogli di appunti. Si tratta dello spettacolo: *L'Imperatore della Cina* del 1969, al Teatro La Fede, regia di Giancarlo Nanni, tra gli interpreti: la Kustermann, Massimo Fedele, e lo stesso Pippo di Marca. Ma non legge quei fogli, riprende a raccontare a braccio

...di quando Nanni portò in teatro un mostriattolo pieno di dischi e mise la musica mentre noi parlavamo, mentre noi recitavamo, e c'è stata una reazione incredibile da parte nostra rispetto a questa musica a tutto volume, e un rifiuto netto della Compagnia rispetto a 'sta cosa [...] Io personalmente dissi: 'Vogliamo fare l'Opera o il Teatro?', Nanni disse: 'No, la musica è parte integrante dello spettacolo, come i costumi e tutte le altre cose' e piano piano entrammo in rapporto con questo nuovo materiale, con questi suoni, e anzi divenne una gara tra noi e questa musica che veniva inserita nello spettacolo, una gara che serviva molto a stimolarci.

Un'altra sottile corrispondenza: così come Giancarlo Nanni aveva utilizzato la musica quale elemento di disturbo per spiazzare gli attori e costringerli ad andare oltre la recitazione, ad uscire dagli automatismi ed aprirsi all'imprevisto, allo stesso modo ora Pippo di Marca deve ingaggiare una lotta contro il sottofondo rumoroso del traffico della Portuense, che agisce ugualmente da elemento disturbatore, e costringe l'attore non solo ad alzare la voce (a volte è quasi sopraffatto dal frastuono delle macchine), ma deve anche tenere la voce sempre su uno stesso tono acuto, prolungato, come una sorta di diapason che misura e allo stesso tempo stigmatizza il livello di nevrosi del personaggio-tipo nella poetica meta-teatrale di Pippo di Marca. Ma la provocatoria azione di disturbo non finisce qui: non è solo audio è anche visiva. L'attore deve infatti lottare anche con le auto che gli sfrecciano davanti lungo la Via Portuense e che lo impallano ogni volta che l'obiettivo della macchina da presa si allarga e lo inquadra in campo lungo.

Anche nel monologo di Piero Panza c'era un elemento di disturbo: la sua compagna Susanna Iavicoli e il parossistico assalto "alla spugna" che lei porta contro il povero malcapitato nella vasca, il quale quasi non riesce a parlare tanta è la foga con cui lei lo striglia. Ma si tratta ancora di uno scontro "umano", tra due persone, un lui e una lei, e alla fine è lei a gettare la spugna (non solo metaforicamente) per cui lui riesce a concludere e a conquistarsi la ribalta per il finale.

Invece nel pezzo di Pippo di Marca non c'è catarsi: l'elemento di disturbo è portato da rumori e da cose, ossia è totalmente disumanizzato, alienante, in queste condizioni non può esserci la vittoria finale dell'uomo di teatro che per l'appunto viene sulla ribalta e ci dà la sua visione del mondo.

In queste differenze di set e di inquadrature tra i due monologhi, che riguardano anche scelte narrative e di ambientazione, c'è tutta la differenza tra i due artisti e la loro diversa poetica teatrale.

Era dunque indispensabile non soltanto che gli autori del film conoscessero a fondo i due artisti e il loro teatro, ma che conoscessero altrettanto profondamente le tecniche narrative filmiche e quelle ostensive teatrali, per esprimere e costruire con completezza ed efficacia una sintesi del contributo originale che i due artisti hanno dato alla storia del teatro di ricerca. Per tale motivo, riteniamo che, tra i tre autori del film, Nico Garrone fosse quello che più incarnava questa interdisciplinarietà dei saperi e la necessaria compresenza di competenze, anche tecniche.

Torniamo al confronto tra i due monologhi: la sperimentazione formale e linguistica è la cifra di entrambi gli artisti "intervistati", ma l'influenza del surrealismo e del dadaismo nel teatro di Pippo di Marca e del gruppo che faceva capo al Teatro La Fede è qui perfettamente evidenziata, anche da un punto di vista visivo e drammaturgico. Infatti, mentre le redini del monologo di Piero Panza, nonostante le azioni di disturbo, sono ancora saldamente nelle mani del suo interprete, nel monologo di Pippo di Marca, il traffico e il frastuono della Via Portuense stanno sullo stesso piano delle parole del suo interprete. E questo assomiglia pienamente alla sua poetica dadà, che com'è noto apre la forma artistica all'elemento della casualità, o dell'inconscio. I due monologhi dunque mettono a frutto in maniera differente la stessa metodologia, con il risultato che mentre il monologo di Piero Panza contiene una piccola storia, con una sua piccola, esile drammaturgia, e si offre dunque con un suo corpo-volume, fatto di un inizio, un centro e una fine, per cui potremmo definire questo monologo tridimensionale; al contrario il monologo di Pippo di Marca appare come privo di un corpo, in quanto privo di un'azione drammatica, e risulta dunque bidimensionale, alienato, come una macchina celibe e fine a se stessa, malgrado naturalmente la mole di informazioni che ci fornisce sul gruppo nato attorno al Teatro La Fede. "Mi ricordo che succedevano delle cose incredibili sia a me, sia a Memè Perlini, sia a Manuela Kustermann, sia a Massimo Fedele, perché eravamo continuamente stimolati ed eravamo in uno stato di esaltazione se si può dire perenne", con queste parole Pippo di Marca ci dà una preziosa ricostruzione del metodo di lavoro utilizzato da Giancarlo Nanni con i suoi attori in quegli anni: "...lui ha messo al centro dello spettacolo una scena dove ognuno poteva fare quello che voleva. Era una specie di grande happening e io mi ricordo che mi scatenavo aggrappandomi a delle corde, capovolgendo la testa in giù e gridando come un ossesso con gesti tipo questo qui", e con un cambio di registro improvviso, Pippo di Marca si alza e mostra alla macchina da presa il gesto, lo mima, introducendo così nella diegesi della narrazione, l'elemento ostensivo della mimèsi: insomma fa del teatro. E ripete il gesto più volte, così come lo faceva durante lo spettacolo a cui fa riferimento: *L'Imperatore della Cina*. È un gesto totalmente nevrotico e compulsivo che pur non imitando nulla di concreto o di realistico, contiene in sé sincreticamente i tratti capaci di esprimere uno stato di sovraeccitazione ilare e schizoide al tempo stesso: "...che poi era il gesto fondamentale che

recuperava la mia tensione e il mio modo di rapportarmi al personaggio nello spettacolo. Lo spettacolo era una cosa molto strana, era veramente dada'.

Le parole di Pippo di Marca aprono spiragli sul modello anti-recitativo e anti-interpretativo su cui si basava il lavoro al Teatro La Fede¹⁹. Un metodo che utilizzava, come abbiamo visto, l'elemento di disturbo, il "mostriciattolo pieno di dischi" introdotto durante le prove da Giancarlo Nanni, per provocare la reattività degli attori e scompaginare la loro fiducia nella parola: il *logos* argomentativo, inteso da sempre come la più alta tra le forme di rappresentazione umana della realtà. Ma ormai la forma, da coesa ed identitaria, si è frammentata, si è aperta ad altri flussi, interni-inconsci, esterni-casuali, capaci di far esplodere il personaggio, di minarne l'identità e con essa la possibilità di interpretazione.

Già le avanguardie storiche, all'inizio del Novecento, avevano minato l'univocità dell'io, nella letteratura, nelle arti, nel teatro. L'intima coerenza del personaggio era stata messa a dura prova da Svevo a Joyce, da Pirandello a Majakovskij, da Boccioni a Picasso, solo per citare alcuni nomi a braccio, senza tralasciare ovviamente Freud. Con le neo-avanguardie quella frammentazione dell'io e della realtà diventa materia più "fredda", viene affrontata con gli strumenti della fenomenologia, dello strutturalismo, con spirito scientifico e analitico ci si aggira nella selva dei segni e dei codici con gli strumenti della semiotica, e ogni discorso si fa metalinguistico ed interdisciplinare. Il confronto con i mass-media e i loro linguaggi è serrato. La dimensione ludica, neo-dadaista diventa una chiave importante per capire le cose, ed il sovvertimento del senso, e dei sensi, è pratica utile a stimolare la creatività latente, come dimostra "lo stato di esaltazione perenne" a cui accenna Pippo di Marca ricordando il modo in cui si lavorava al Teatro La Fede.

Anche il "trucco e parrucco" risente di questa onda nuova, energetica: "Mi ricordo il mio trucco, il mio trucco consisteva in una schiuma da barba spruzzata esattamente come lo faccio adesso in tutta la faccia", e armato di bomboletta spray, Pippo di Marca di nuovo passa dal racconto all'azione e si cosparge la faccia di schiuma da barba: "e poi man mano che andavo avanti con lo spettacolo, il trucco si andava disfacendo letteralmente e allora succedevano delle cose incredibili perché ...", si alza dalla sedia e riprende a mimare il gesto nevrotico e compulsivo con cui aveva caratterizzato il suo personaggio: "quando facevo questo gesto così..." e lo ripete tre volte, esibendosi in un lazzo irresistibile, con la schiuma da barba che schizza tutto intorno e si sgretola, e rende ancora più straniante quel gesto da "schizzato". Intanto l'obiettivo della macchina da presa si allarga e torna al campo lungo. In primo piano tornano di nuovo le auto che sfrecciano sulla via Portuense, in secondo piano il tavolo con gli scacchi, Pippo di Marca e l'altro giocatore: la giovane donna che abbiamo citato all'inizio e che praticamente è rimasta muta per tutta l'intervista. Pippo di Marca continua a parlare anche se ora il rumore del traffico è tornato un frastuono: "Era un continuo movimento di tutti quanti, il mio gesto era quello, il gesto di altri era altrettanto schizoide, allucinante [...] è stata veramente un'esperienza esaltante che era molto più incasinata del traffico di questo momento che così, ci passa avanti e ci trancia in pieno... insomma... però dietro c'abbiamo una Fede". È a questo punto che, finalmente, la ragazza di fronte a lui ha una reazione:

¹⁹ Un metodo che come abbiamo visto finirà con la chiusura dell'esperienza del Teatro La Fede. La Compagnia La Fabbrica dell'Attore che Nanni e Kustermann costituiranno successivamente ripristinerà il rapporto regista-primattrice.

ride, una risata di getto, spontanea, che ci fa pensare che la battuta finale di Pippo di Marca sia stata improvvisata, frutto del caos e dell'aggressione sonora delle macchine che passano in quel momento e che subito diventano, in un cortocircuito molto teatrale, "la spalla" che offre al comico la battuta finale. Non una ribalta preparata a tavolino e prevista nel copione, come nel caso del finale del monologo di Panza, ma "un assist" veloce e fulminante, servito dal caso e immediatamente sfruttato dall'attore. Molto Dadà direbbe Pippo di Marca. Anche molto commedia dell'arte potremmo aggiungere noi.

Da questi stralci di interviste, che abbiamo riportato con dovizia di dettagli per dimostrare le potenzialità critiche del mezzo audiovisivo, si capisce che siamo di fronte non al semplice reportage dietro le quinte del teatro, ma ad una proposta di metodo che mette al centro dell'indagine "il processo empirico degli attori"²⁰, intuendo precocemente l'importanza decisiva di un rapporto più stretto, più intrecciato, tra teoria e pratica teatrale²¹. Un rapporto in grado di rendere lo studioso (teorico, storico o critico che sia), una componente interna a quella realtà complessa che è il "fatto teatrale", inteso come insieme integrato dei processi creativi e fruitivi del teatro²². Un rapporto che sarà poi lucidamente inquadrato da Marco De Marinis, sulla scia delle riflessioni avviate da Eugenio Barba, come una delle condizioni indispensabili per una buona teatrologia²³, ma anche come uno dei principali nodi irrisolti della metodologia degli studi teatrali. Ancora nel 2008 si devono registrare "parecchi malintesi e non pochi equivoci" tra teorici e *praticiens*²⁴.

È necessario dunque superare la dicotomia "a volte anche manichea"²⁵ di una contrapposizione infruttuosa per avviarsi verso un'idea di teatro in cui "siano possibili *vari tipi di esperienza teatrale*, che mescolano insieme teoria e pratica, vedere e fare, sapere e saper-fare, naturalmente in modi e misure diverse e sulla base di differenti competenze"²⁶. Tra il "*Vedere teatro*"²⁷ (livello a cui appartengono i processi fruitivi: il lavoro dello storico, del critico, dello studioso, ma anche quello dello spettatore), e il "*Fare teatro*"²⁸ (livello dell'esperienza pratica *diretta*²⁹, a cui appartengono i processi produttivi-creativi: il lavoro dei *praticiens*, della gente di teatro, artisti, drammaturghi, registi, attori), De Marinis individua e definisce un livello intermedio: il "*Veder-fare teatro*"³⁰. È il livello in cui avviene l'integrazione tra processi fruitivi e processi produttivi-creativi. Un luogo di condivisione, un campo gravitazionale che attrae gli uni e gli altri, fruizione e produzione, teorici e *praticiens*, nell'intento comune di conoscere ed esperire il fatto teatrale nella sua complessità. È il livello dell'esperienza pratica *indiretta*³¹ che consente allo studioso di seguire da vicino il lavoro di attori e registi durante il processo creativo: prove di spettacoli, dimostrazioni, training degli attori, seminari, fino al

²⁰ E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 25.

²¹ M. De Marinis, *Capire il Teatro-Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., p. 17 e sgg.

²² *Ivi*, p. 13 e sgg.

²³ *Ivi*, p. 17.

²⁴ *Ivi*, p. 13 e sgg.

²⁵ *Ivi*, p. 15.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 15 e sgg.

vissuto quotidiano con le sue logiche e pratiche extra-teatrali ma significative per le comunità che vi si riconoscono. *Veder-fare teatro* vuol dire mettere l'accento sul processo creativo, anziché sul risultato finale, fare esperienza della performatività ancor prima della spettacolarità³². Per lo storico, per il teorico, significa superare "l'etnocentrismo dello spettatore"³³ e intrecciare un rapporto più stretto con la pratica teatrale, con i processi artigianali e creativi del teatro. Vuol dire attivare uno sguardo da dentro, "immersivo" rispetto alla realtà teatrale: una comprensione in 3D, che integra diversi sguardi e dà profondità di campo alla comprensione storica del teatro. Le implicazioni metodologiche sul piano degli studi teatrali e della storiografia in generale, di questa radicale revisione del rapporto tra teoria e pratica, sono ovviamente fondamentali: per il lavoro storico-teorico diventa, non solo utile, ma indispensabile, l'esperienza pratica. E del resto già alla critica "militante" degli anni '60 e '70 del Novecento era apparso chiaro che non ci si poteva più limitare alla semplice recensione dello spettacolo: troppo riduttiva di fronte a un panorama in continua mutazione. Bisognava farsi partigiani di quel "mondo a parte" che era il Nuovo Teatro: "sporcarsi le mani", scrivere attraverso l'affiancamento e la pratica organizzativa"³⁴. Parole, queste di Franco Quadri, che denotano la fine della "distanza" del critico dal suo oggetto di studio e di analisi. Eppure, è ancora sostanzialmente allo spettacolo come prodotto finale che il critico milanese si riferisce quando sottolinea di voler "passare dalla recensione di merito (e di gusto?) alla trascrizione oggettiva"³⁵. Quando, tre anni dopo, nel 1980 viene girato il film-documentario *L'Altro Teatro*, gli autori scelgono di narrare il fenomeno delle cantine rivolgendo l'attenzione non tanto agli spettacoli che quella stagione storica aveva prodotto (di cui comunque si tenta una ricostruzione attraverso la memoria dei suoi protagonisti) quanto piuttosto orientando la propria curiosità verso le pratiche e gli stili di vita di quei teatranti (metodi di lavoro, atteggiamenti culturali, preferenze, passioni, tic, nevrosi, idiosincrasie, debolezze) per "ricostruire" e "rendere" visibili i loro originali processi creativi. E se il mezzo audiovisivo si dimostra più ricettivo verso i "processi" non è soltanto per l'efficacia espressiva delle immagini, quanto piuttosto per un uso poetico del mezzo stesso, per cui invece che ad una "trascrizione oggettiva" ci troviamo di fronte ad una "trascrizione soggettiva", che in qualche modo ricorda la soggettiva libera indiretta introdotta da Pierpaolo Pasolini nel suo cinema di poesia, e assimilabile al discorso libero indiretto letterario³⁶.

Numerosi sono i documentari storici sul teatro realizzati prima e dopo il film che stiamo analizzando, rari però quelli che, specie in un contesto di servizio pubblico televisivo, hanno scelto, come in questo caso, un approccio così sapientemente libero da impacci didattici e uno sguardo tanto rigorosamente fenomenologico sul teatro. Prendiamo ad esempio la sequenza che ha come protagonista Ulisse Benedetti, il fondatore del Beat 72, che fu una delle cantine storiche dell'Avanguardia romana. Nello stile "informale" di questo film, che mescola generi e codici di fiction e documentario, l'intervista avviene in auto per le

³² *Ivi*, p.16.

³³ E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, cit., 1993.

³⁴ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in *L'Avanguardia Teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., p. 68.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ G. Nicolosi, *Pasolini nell'era di Internet*, 1 novembre 2000, www.fucinemute.it/2000/11/pasolini-nellera-di-internet-ii/

strade di Roma. Ulisse Benedetti è alla guida, Nico Garrone è seduto al suo fianco. All'inizio sembra solo la scelta originale di un set diverso, più dinamico rispetto ai soliti "interni", ma ben presto capiamo che quell'auto sulla strada ha una meta precisa, probabilmente la stessa di Ulisse Benedetti nel suo consueto tragitto di lavoro: infatti l'auto parcheggia, i due scendono ed entrano assieme in un negozio. Sull'insegna campeggia la scritta: Carlo – Barbiere Unisex. Una volta dentro, Ulisse Benedetti saluta e scambia battute con il proprietario che conosce bene, poi molto professionalmente apre un catalogo e gli presenta "gli ultimi arrivi di un assortimento tra lozioni e shampoo". Scherzano sulla stempatura del "rappresentante". Prendono accordi. Si salutano. Ulisse Benedetti e Nico Garrone risalgono in macchina. L'auto si muove per le strade di Roma. Inizia l'intervista al fondatore del Beat 72.

Nico Garrone: "Insomma proprio una doppia vita [...] Di giorno barbieri, e la sera teatro d'avanguardia...". Il negozio di barbiere potrebbe sembrare un elemento della quotidianità introdotto, com'è nello stile di questo film, allo scopo di sottolineare la condizione "alla pari" fra teatro sperimentale e vita, per rendere con immagini la precarietà e provvisorietà del Nuovo Teatro.

E in effetti è un esito di questa scelta. Ma c'è un ulteriore nesso, ancora più stretto, tra la scelta di una location apparentemente incongrua come un negozio di barbiere e il teatro d'avanguardia a Roma. Ce lo spiega Ulisse Benedetti:

Bè, io ormai, il lavoro questo qua so' quasi quindici anni che lo faccio, quindi, da quindici anni, da quando ho aperto il Beat (1965 *n.d.r.*), ho messo una tassa a tutti i barbieri, alcuni lo sanno e alcuni non lo sanno, però ti posso dire che tutti quanti hanno pagato i lavori che hanno fatto giù al Beat, quindi anziché essere lo Stato a intervenire sono stati i barbieri, questo posso proprio dirlo, tranquillo.

Insomma, scopriamo che all'epoca dei cosiddetti "capelloni", proprio i barbieri sono stati la categoria che ha supportato la sperimentazione a Roma. Una bella nemesi storica, per gli ignari barbieri. E sicuramente è anche un modo più efficace di denunciare il tema del disinteresse delle istituzioni e della cronica mancanza di fondi del teatro sperimentale. Come? Mostrandone le ricadute nella pratica quotidiana, rendendo visibili le concrete strategie di sopravvivenza messe in atto dai *praticiens*. La tappa da Carlo – Barbiere Unisex non è solo un momento di narrazione filmica, un *coup de théâtre*, uno sketch televisivo: è tutto questo assieme ma è anche qualcosa di più. È un passo avanti sulla "strada" della "commissione" con i *praticiens*: chi ha previsto questo momento all'interno del film, sa perfettamente come funziona la testa e la pancia di quel tipo di attore, ne conosce la quotidiana "sopravvivenza" nei dettagli, sa che è una condizione contingente, ma anche esistenziale: una scelta poetica, politica ed estetica, e dunque per osmosi il film la ostenta, interpretandone con efficacia la carica spiazzante e provocatoria ma anche identitaria. E se queste conoscenze certamente erano patrimonio di un critico militante come Giuseppe Bartolucci, grande teorico del nuovo teatro, ancor più lo erano di un critico come Nico Garrone, meno "teorico" del collega ma forse più vicino alle "pratiche" dei teatranti, più coinvolto e curioso dei loro stili di vita, dei loro interessi ed esperienze e soprattutto più in grado di tradurre la centralità e l'importanza di questa dimensione esperienziale anche in ambito storico-critico attraverso il linguaggio visivo. Dopo anni di "affiancamento" del nuovo teatro da parte del-

la critica militante (Franco Quadri, Edoardo Fadini, Ettore Capriolo, lo stesso Giuseppe Bartolucci, tanto per fare alcuni nomi) questo film è un passo avanti, anzi un passo dentro quel “mondo a parte”, a dividerne le logiche e le pratiche. Tra l’altro, in un contesto di “normale” produzione televisiva, appare ancora più coraggiosa la scelta di passare dal canone standard del servizio giornalistico ad un “fare” da filmmaker. Attività quest’ultima che, per la sua stessa natura creativa ed esperienziale, si avvicina molto di più a quel “cuore” invisibile che è la dimensione performativa del teatro. L’occhio della camera (cinematografica ma ancor più digitale), si rivela sempre il più adatto per agilità, duttilità, immediatezza, icasticità a seguire il lavoro dell’attore nelle prove, durante il training, nelle dimostrazioni. Ma anche fuori dal teatro: sul terreno più accidentato della dimensione esperienziale, dove, a saperla cogliere, è possibile ritrovare (sia pure per via secondaria) quella dose di unicità, di irripetibilità che un gesto “rubato” alla ricostruzione della realtà può far affiorare in modo impreveduto. Come l’*hic et nunc* a teatro. “Laura”, insomma, che scomparsa nell’era della riproducibilità tecnica³⁷, torna paradossalmente rintracciabile in una registrazione filmica capace di leggere tra le pieghe della realtà, sulla “schiena” dei suoi molteplici segni.

Quando parliamo di uso poetico del linguaggio audiovisivo, parliamo dunque di un utilizzo “opaco”, polisemico delle immagini, che se da una parte sono testimonianze fedeli della realtà, dall’altra possono caricarsi di significati diversi, e aprire a nuove interpretazioni. Un modo dinamico di “seguire” i fatti teatrali, quasi pedinandoli, cogliendone la processualità, il movimento, inseguendone quella quota di fragilità, di esposizione al mutamento, che solo il linguaggio denso ed allusivo delle immagini può rendere. Prendiamo l’intervista a Victor Cavallo: ha luogo sulla veranda di un barcone sul Tevere, un’ambientazione molto pasoliniana che ricorda con grande evidenza alcune scene del film *Accattone*. A quelle atmosfere rinviano anche le parole del commento off di Nico Garrone: “con la sua aria da ragazzo di riformatorio, le sue goffaggini, la sua faccia un po’ pesta da controfigura di borgata, Cavallo faceva piazza pulita di molti miti”. Lo spettacolo a cui si allude e che prendeva di mira i grandi miti patinati della società dello spettacolo è *Kabiria*, in scena con successo al Beat 72 proprio quell’anno (1980)³⁸. Uno spettacolo dove emerge la stanchezza dell’attore rispetto a una avanguardia ormai al giro di boa degli anni ’80, alle prese con i suoi stessi miti divenuti riti ormai logori: “non mi divertivo più, i rapporti umani erano mostruosi, una falsità a tutti i livelli, mi ero proprio stancato [...] reprimere la tosse dietro le quinte: le quinte dell’avanguardia senza quinte! Dover passare così, come un burattino, nell’avanguardia dove tutto è vero. Non era vero niente, proprio niente!”.

Il candore furbo di Victor Cavallo ci indica che probabilmente dopo venti anni di sperimentazione, ormai “il re è nudo”. Ci svela “il trucco” rimasto senza “anima” di un’avanguardia che si sta consumando, sotto il peso del cambiamento epocale alle porte: la svolta verso una “nuova spettacolarità” condizionata e sedotta dall’evoluzione tecnologica. Un cambiamento che ovviamente comporta anche mutamenti di carattere sociale e antropologico. Sta per prendere avvio un decennio, gli anni Ottanta, che percorrerà strade molto diverse rispetto alla conflittualità artigianale, da “arte povera”, del teatro come era stato

³⁷ Cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica – Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966.

³⁸ N. Garrone, *Un maleducato cane sciolto vi morderà tutti e subito*, “la Repubblica”, giugno 1980.

concepito nei due decenni precedenti. Il 1980 è uno *switch*, un punto di snodo, e un attore sensibile come Victor Cavallo lo sente. E se trova l'occasione giusta lo esprime, anche all'improvviso. Così accade che mentre l'intervista prosegue e Cavallo legge da un foglietto di carta una delle sue poesie, circondato da tre amiche e un bambino (Emiliano, il figlio dell'attore), ad un certo punto si scatena una finta bagarre, evidentemente prevista dal copione, in cui le donne scherzosamente riducono l'attore al silenzio e gli stracciano il foglio. Nel parapiglia cade il tavolino da bar con i bicchieri sopra. Il bambino si spaventa davvero, crede sia una lite vera e scoppia a piangere. Il padre lo prende sulle sue spalle, lo tranquillizza e rivolto alla macchina da presa con ingenua e polemica spavalderia lo presenta: "Ecco, questa per me è la cosa più importante, capito? [...] Io sto con l'Avanguardia. Eccola l'Avanguardia". Poi invita il bambino a salutare davanti alla macchina da presa: "Emiliano [...] ci stanno a riprende'. Quello è il cinema [...] Emiliano faje ciao, daje. Siamo contenti di essere arrivati ultimi. Molto contenti".

Al di là della nota emotiva evidente, quello che ci preme sottolineare è da una parte la capacità d'improvvisazione dell'attore, in grado, con prontezza, di sfruttare l'imprevisto a proprio vantaggio e renderlo significativo, dall'altra l'acutezza del critico-documentarista Nico Garrone, in quel momento dall'altra parte della cinepresa a condurre l'intervista, che decide all'istante di non "stoppare" la scena e di continuare le riprese, dimostrando così una identica capacità di acquisizione immediata del reale. La registrazione dunque non si ferma, prosegue e ingloba quel pianto inatteso ed estemporaneo del bambino e le reazioni che innesca. L'elemento casuale ma potenzialmente significativo viene "ri-compreso" nell'economia generale dell'episodio e reso non più fortuito ma indicativo ed esemplare. Una sorta di *objet trouvé*, che improvvisamente diventa non solo parte integrante del film, ma anche un segno con una forte valenza semantica.

È un momento in cui si concretizza quella condizione, tanto auspicata quanto difficile a realizzarsi, di un rapporto finalmente più stretto e intrecciato tra teoria e pratica. È necessario infatti che il filmmaker conosca a fondo l'attore e la sua comunità, che abbia "esperienza pratica *indiretta*" di quel mondo teatrale e *diretta* delle potenzialità del mezzo audiovisivo, per rendere possibile l'attualizzazione dei significati latenti di quanto sta filmando e documentando.

E con un ideale fermo-immagine di Nico Garrone sopra quel barcone sul Tevere, alle prese con quella piccola comunità turbolenta di teatranti anche un po' imprevedibili, possiamo dire che quel tipo di esperienza ormai Garrone l'ha maturata. Da anni dedica gran parte del suo tempo professionale e anche privato a seguire il lavoro dietro le quinte di molte compagnie e comunità teatrali. Un giornalista "non di potere"³⁹ che ama fare incursioni "negli spazi anomali, nei luoghi interdisciplinari", alla ricerca di talenti, di posizioni marginali e proposte nuove da valorizzare. Una prossimità con i *praticiens*, fatta di relazioni amicali, di convivialità, di viaggi e rapidi spostamenti nei piccoli festival in giro per l'Italia, nei piccoli teatri alternativi sparsi per la città di Roma, perché "il piccolo è bello" come spesso ama affermare. Un interesse per la marginalità e l'alterità che sono storicamente le matrici di un contesto quale è quello in cui Garrone si è formato professionalmente – gli anni immediatamente precedenti il '68 –, ma che costituiscono anche gli equivalenti di una sua

³⁹ R. Di Giammarco, *L'addio a Nico Garrone critico alla Chatwin*, "la Repubblica", 23.02.2009.

personale propensione verso tutto ciò che non si prende troppo sul serio, uno spirito ironico e “laterale”, uno sguardo pacatamente divertito sul mondo che ritroviamo nelle recensioni dal linguaggio spesso arguto e sottile, pieno di humor gentile ma determinato. Un modo “affettuoso”⁴⁰, quello di Nico Garrone, di seguire i processi artigianali del teatro, che lo porta a monitorare con empatia e curiosità intellettuale quel configurarsi di vere e proprie micro-società con tanto di miti e riti, tic e nevrosi che confluiscono in modo costitutivo nel tessuto connettivo del teatro stesso. Questo patrimonio prezioso accumulato in una decina d’anni, forse anche più, di frequentazione e di esplorazione delle cantine dell’off romano, confluisce integro e vitale nel film *L’Altro Teatro*, girato nel 1980. Una “esperienza pratica indiretta” che emerge puntuale nella ricostruzione contestuale e nell’analisi critica condotte da Garrone nel film e arriva a condizionare la struttura e lo stile del film stesso, facendone un’opera originale e significativa che va oltre il proprio genere. Il linguaggio filmico utilizzato diventa il correlativo oggettivo di questo approccio di tipo “immersivo” nella realtà teatrale. Un approccio che è una precisa chiave di lettura della realtà: un modo di procedere nell’analisi e quindi un metodo critico d’indagine ma al contempo anche cifra stilistica del film. Ne viene fuori uno stile diverso rispetto a quello usato normalmente dai documentari RAI, e più in generale dal documentario “oggettivo”, che si mantiene equidistante dai materiali analizzati.

Peschiamo di nuovo dal film: siamo all’interno di una casa, in una cucina. Attorno a un piccolo tavolo di marmo sono seduti degli amici, è ora di pranzo e stanno scolando la pasta: orecchiette al sugo, si fanno le porzioni nei piatti. Nel gruppo di amici riconosciamo Simone Carella, Nico Garrone, Ulisse Benedetti, Giuseppe Bartolucci, Roberto Tortorella e altri. La voce off di Nico Garrone:

Curiosi per mestiere e per vocazione, abbiamo seguito Ulisse Benedetti, ci è andata bene, non si trattava di un altro barbiere, ma di un ottimo pranzo a base di orecchiette pugliesi. Ne abbiamo approfittato per continuare la chiacchierata sul Beat 72, mangiando e ascoltando, in un clima da grande famiglia italo-americana, da “cosa nostra”, le rivelazioni strettamente confidenziali del boss Simone Carella.

Per capire questa introduzione di Garrone bisogna contestualizzarla: sono gli anni della New Hollywood, e della nuova generazione di registi che l’hanno conquistata, quasi tutti di origine italiana: Coppola, Cimino, De Palma, Scorsese, senza contare attori come Robert De Niro e Al Pacino. L’iconografia della grande famiglia italo-americana, mafiosa e violenta ma trasgressiva, emarginata e allo stesso tempo conquistatrice, capace di scalare con la durezza necessaria una società competitiva come quella americana, ha molta presa sull’immaginario collettivo.

È il 1980 e ormai Simone Carella si identifica con il Beat 72, ne è il centro, il “capo” indiscusso. Con un vistoso paio di occhiali da sole, seduto a capotavola, come un “boss”: è lui il fulcro del gruppo e della conversazione. Nico Garrone scherzosamente lo provoca: “Il Beat 72 è famoso perché Carmelo Bene ci ha fatto teatro, poi c’hanno fatto teatro Vasilicò, Memè Perlini, Carella, però, tutti dicono: è la cantina dove Carmelo Bene...”. La provocazione ottiene il suo effetto, mette in moto l’immaginario e ne scaturiscono interessanti corrispondenze e mitologie.

⁴⁰ R. Di Giammarco, *Addio al critico Nico Garrone. Firma di Repubblica dal 1976, 21.02.2009.*

Innanzitutto la metafora delle orecchiette pugliesi che, divise tra i commensali con un rito dal sapore ironicamente religioso, divengono subito la concretizzazione visiva dello storico passaggio di consegne all'interno del Beat 72, e più in generale nel teatro sperimentale, tra Carmelo Bene, il "padre fondatore", e Simone Carella, "il nuovo profeta". Per cui le orecchiette (pugliesi naturalmente, come Carella e come Bene) diventano "il nuovo cibo dell'avanguardia", il nuovo simbolo che soppianta il vecchio, e cioè gli spaghetti, il piatto preferito da Carmelo Bene.

Nico Garrone continua a provocare: "Lui mangiava spaghetti...". Simone Carella: "Si spaghetti [...] cioè è chiaro che anche Carmelo faceva parte del mio immaginario, dei miti che anche io, provinciale, vivevo appena arrivato a Roma, però non lo potevo sopportare, insomma, cioè, non si può vivere sempre all'ombra di un mito".

E così, sempre in modo ironico, comincia ad aleggiare sull'intervista un'altra metafora, o meglio, un gesto "archetipico", quello del "parricidio", indispensabile momento nel processo di emancipazione dei figli. Dunque il "padre fondatore" viene affrontato e combattuto e il "terreno di battaglia" è il Beat 72, "una roccaforte da conquistare", lo spazio-cantina dove Carmelo Bene aveva lasciato un segno forte, anche fisico, "quasi" indelebile: i graffiti che tappezzano i muri e una platea costituita da una pesante gradinata realizzata con dei banchi di scuola, una "divisione imposta, che in pratica riproduce microscopicamente la struttura del teatro ufficiale"⁴¹.

"E poiché lo spazio ha un suo profeta", come scrive Franco Quadri, "qualcuno cioè che si è dedicato appieno al problema [...] della sua investigazione-definizione, come Simone Carella"⁴², allora si spiega come mai tra i diversi registi che sbarcarono al Beat all'inizio degli anni Settanta: Vasilicò, Perlino, Marini, Mazzali, che sicuramente impressero una svolta importante alla sperimentazione, in realtà sia stato proprio Simone Carella l'artefice del vero radicale cambiamento al Beat 72, perché operò una rivoluzione sullo spazio: cancellò i segni del "padre fondatore" Carmelo Bene e affermò così "il nuovo corso" che al Beat prese "il nome di battesimo e di battaglia" de *La Nascita del Teatro*⁴³. In linea con i tratti distintivi della post-avanguardia, quello storico sgombero, che sarebbe meglio definire "processo di negazione", sostituì il pieno con il vuoto, restituendo al Beat una dimensione più astratta e concettuale, più vicina alla nuova fase della sperimentazione teatrale.

Infine la terza metafora, quella della contrapposizione "del Regno e dell'Impero". Siamo sempre nell'ambito di un confronto a distanza, evidentemente serrato, con la figura di Carmelo Bene. E Simone Carella traduce questa competizione con dei paralleli di grande forza visionaria e immaginifica:

Il regno presuppone una piccola reggia, che può essere la cantina, oppure la casa tutta nera, barocca, leccese, funeraria [...] invece un impero presuppone il sole, i viaggi, l'espansione". Secondo Simone Carella, Carmelo Bene rappresenta "il piccolo regnante di provincia" e la sua occupazione del Beat un fatto "prettamente personale". Per se stesso invece Carella disegna uno spazio più ampio: "l'impero guarda a una scala più vasta

⁴¹ F. Quadri, *L'Avanguardia Teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., p. 575.

⁴² F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in *L'Avanguardia Teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., p. 43.

⁴³ N. Garrone, *Al Beat 72 il nido dell'Araba Fenice*, "la Repubblica", 17 e 18/07/1977.

[...] il teatro come un fatto multinazionale [...] noi vogliamo costruire un impero il cui slogan dovrebbe essere questo: sui nostri teatri non tramonta... non cala mai il sipario.

Durante questo pranzo a base di metafore e orecchiette pugliesi affiora e si percepisce chiaramente una distanza molto ravvicinata, una sorta di prossimità con quel tipo di teatro da parte degli autori del film. Lo stile è informale, “amicale” si potrebbe dire, connotato da una convivialità che, sì, è anche frutto di amicizia e frequentazioni, ma più ancora è il frutto di una precisa scelta di metodo: dare risalto e visibilità al “processo empirico degli attori” che di quel teatro furono gli artefici, per ricostruirne criticamente il profilo storico. Garrone porta in primo piano gli stili di vita, le nevrosi, le urgenze, le ossessioni, le lacune e le passioni di una specifica comunità. Ma non analizza questi dati “a distanza”, con il distacco critico oggettivo del documentario “di servizio”. Più attratto dalla dimensione “esperienza” che da quella teorica, e sicuramente più interessato ad una loro ibridazione, trasforma quei dati in codici espressivi e ne fa gli stilemi del suo originale modo di raccontare le cantine romane e il teatro d’avanguardia. Risultato: un film che assomiglia al teatro di cui narra. Un film che aderisce perfettamente allo spirito di quel teatro, alla teoria e alla pratica dei suoi *praticiens*. Un film che ricostruisce e racconta quel mondo, e in alcuni momenti diventa il correlativo oggettivo di quel mondo, con tutte le sue grandezze e le sue miserie, i riti e le imprevedibilità, il vitalismo e il ricorrente senso di morte.

Un “mondo a parte”, abbiamo detto, che prende forma nelle cantine dei primi anni Sessanta a Roma, un ambiente “genio e sregolatezza”, ad “alto tasso alcolico e provocazione”, nato sotto la forte impronta di uno dei padri fondatori, Carmelo Bene, e che arriva, per restare in ambito romano, che è poi il contesto specifico preso in esame dal film, fino al “tellurico” Festival dei Poeti di Castelporziano del 1979, e alla sua replica molto più “normalizzata”, l’anno successivo, il 1980, che è anche la chiusura in senso temporale, cronologico, del film-documentario.

E forse è la chiusura emblematica di un’epoca. Venti anni vissuti ad alta densità di sperimentazione e provocazione, che proprio in quell’anno cerniera, il 1980, con uno *switch* culturale e storico di grande rilievo si commutano in un’altra epoca, segnata dalla evoluzione tecnologica, digitale e multimediale, che sotto questo aspetto arriva fino ai nostri giorni, un’epoca in cui la spettacolarità e l’alta specializzazione tecnologica richiesta, nonché la conseguente divisione dei ruoli, tornano ad essere fondamentali.

Nel contesto culturale italiano e internazionale che abbiamo sommariamente tratteggiato, quale è dunque la specificità, se c’è, dell’avanguardia romana?

Non si può parlare esattamente di “scuola romana”. Su questo, Franco Quadri è stato abbastanza netto⁴⁴: “La sigla teatro-immagine non corrisponde né a una vera unità di indirizzi né a una scuola, ma serve a vendere, come il proclamato anticonformismo di Memè e le attrattive morbose di Vasilicò”. E perfino Bartolucci ne tiene giusta nota: “In altre parole lo ‘spazio cantina’ adesso se non è una scuola, (romana) almeno è un’energia”⁴⁵.

⁴⁴ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in *L’Avanguardia Teatrale in Italia*, cit., p. 36 e sgg. Anche se in questa stessa “non-introduzione”, alla pagina 56, relativamente agli esponenti della “postavanguardia” Quadri riconosce “un linguaggio non solo superficialmente comune, perlomeno nelle sue basi, e nella radicalità dei rifiuti”.

⁴⁵ G. Bartolucci, *Dallo spazio cantina allo spazio metropolitano*, in *RADIOeTV - Notiziario RAI*, 8.5.1981, p. 7.

Ma allora cosa lega questi artisti tanto diversi e lontani tra loro, eppure in qualche modo riconducibili, per dirla con Quadri, alla “non-scuola romana”?

Forse il collante è semplicemente la città di Roma? È possibile, visto che si tratta per la maggior parte di emigrati, provenienti soprattutto dal sud: Carmelo Bene è della provincia di Lecce, e pugliese è anche Simone Carella, Carlo Quartucci è di Messina, Leo de Berardinis è della provincia di Salerno. Ma che vengano dal sud o dal nord (Giuliano Vasilicò è di Reggio Emilia, Memè Perlini della provincia di Pesaro, Giancarlo Nanni è di Rodi e Mario Ricci è l'unico romano), sono tutti giovani intellettuali che convergono verso la capitale con una voglia di riscatto e di conquista da pionieri. Anzi, visto che si tratta di Roma, con la forza e l'energia dei barbari.

“Due o tre persone completamente, ma veramente arrabbiate” li definisce Leo de Berardinis, intervistato nella seconda puntata del film, parlando dei fondatori dell'avanguardia romana, il cui numero Leo riduce provocatoriamente a tre, per cui l'esiguo elenco comprende, oltre al proprio nome, soltanto quelli di Carmelo Bene e Carlo Quartucci. Ma al di là dell'atteggiamento polemico di Leo è interessante rilevare l'aggettivo con cui descrive questi giovani intellettuali giunti a Roma per fare teatro: “arrabbiati”. Piero Panza, all'inizio del film, ricordando le cantine, ha molto ironizzato sulla “fame continua” che girava tra gli artisti. Dunque: fame e rabbia. L'una acuisce l'altra. In una città come Roma che non solo è il simbolo del potere ma dal secondo dopoguerra è diventata anche un'importante vetrina culturale. In questo quadro è normale che gli ultimi arrivati si ritrovino ad occupare degli spazi interstiziali, residuali e sotterranei come le cantine, rispetto agli spazi alla luce del sole, saldamente detenuti nelle mani della cultura ufficiale.

E la cultura ufficiale di quegli anni era la cultura nata dalla Resistenza, la cultura neo-realista dai *cliché* ormai deteriorati contro cui si scagliavano i giovani poeti e i pittori del Gruppo 63 che peraltro collaborarono spesso molto da vicino con la neo-avanguardia teatrale, soprattutto romana.

Nell'intervista a Massimo Fedele, nella prima puntata del film, l'artista introduce un altro elemento che, oltre alla fame e alla rabbia, caratterizza l'avanguardia romana e il suo rapporto con la città, un elemento decisamente diverso dagli altri due: la disponibilità al gioco, al divertimento.

Racconta Massimo Fedele:

Giancarlo [Nanni, *n.d.r.*] è stato divino nel raccogliere tutti i personaggi che in quel momento vagavano [a Roma, *n.d.r.*] chi veniva da Tunisi, da Parigi come Dominot, Memè che è venuto da Pesaro, io che facevo il cartomante in giro per la città, altra gente così... lui ci ha riunito tutti, stranamente ha capito che saremmo andati tutti d'accordo, perché avevamo fatto le stesse scelte di vita.

Ecco dunque qual è il bagaglio indispensabile dell'attore per essere reclutato: la condivisione di certe scelte di vita, magari *border line*, che diventa sostrato, condizione preliminare e necessaria alla formazione dell'attore, e al suo reclutamento. “Infatti ci siamo trovati lì, a provare alla Fede, con questo copione in mano, lui ci ha detto: via via copione, qui non si prova con il copione, qui si inventa. Allora noi abbiamo visto dei personaggi femminili, gli abbiamo detto: ‘Giancarlo, ma chi fa questi personaggi femminili? Perché di donna c'è solamente Manuela’... ‘Sì di donna c'è solamente Manuela e dovrebbe rimanere solamente

Manuela...’ E noi: ‘Va bene, li facciamo noi, ci divertiamo, benissimo’, e allora lì sono nati i personaggi femminili, che non sono il travestimento, era un gioco, capito”.

La fame. La rabbia. Il gioco. I tre fattori alla base dei criteri di selezione e formazione degli attori a Roma in quel giro di anni, nel nuovo teatro. E i luoghi dove gli attori ora vengono scritturati sono i posti dove la sera si suona il jazz, le cantine come La Fede e il Beat 72 che all’inizio infatti sono più che altro dei locali dove si ascolta musica, e poi le piazze di Roma: Santa Maria in Trastevere, Campo de’ Fiori, Piazza Navona. È il ritrovo notturno a tasso molto alcolico di cui ci ha parlato Piero Panza. Sono le esperienze “un po’ zingaresche” a cui accennano Victor Cavallo e Bettina Best, in una chiacchierata informale in terrazza, a casa di lei, mangiando ciliegie e discettando sulla felice congiunzione di teatro ed esistenza. È il provino irrituale di una giovanissima Rossella Or con il regista esordiente, Memè Perlini, per uno spettacolo che diventerà un simbolo del teatro di ricerca romano: *Pirandello chi?* al Beat 72, prove iniziate nel 1972, debutto a inizio stagione nel 1973.

Intervistata da Nico Garrone, Rossella Or ricorda quei primi provini: “...cantavo con la chitarra... scemenze... cioè, non sapevo fare niente... assolutamente... no, niente”. Ma al regista Memè Perlini non sfuggono le opportunità di quell’analfabetismo teatrale, la forza e le potenzialità di quella perfetta tabula rasa: “È stato curioso lavorare con Rossella perché, non so, in genere quando incontri un’attrice, ti legge un pezzo, invece Rossella, dico: ‘Fai vedere cosa sai fare’, ma così, in tono scherzoso, e lei cominciò a fare questo... [siamo nel grande spazio del Teatro La Piramide dove Perlini sta ricostruendo con alcuni dei protagonisti di quegli anni la memoria degli spettacoli di quella stagione, tra loro c’è Rossella Or che ci mostra concretamente che cosa faceva in quei provini: prende una breve rincorsa e poi si lancia a terra facendo la spaccata, si alza e ricomincia, *n.d.r.*]... quindi c’era già un rifiuto alla parola, c’era in lei la realtà di un certo teatro, capisci?”, conclude con efficace sintesi Memè Perlini.

Nelle piazze alternative, nei locali e nelle cantine di Roma, negli anni Sessanta, gli attori e i registi si incontrano e hanno le idee chiare su ciò che non vogliono. Il resto è improvvisazione sapiente, guidata da spirito di ricerca, felice contaminazione con le neo-avanguardie letterarie e pittoriche italiane, interesse per le esperienze internazionali in campo teatrale e artistico. Come ad esempio l’influenza di John Cage e Marcel Duchamp su Giancarlo Nanni o più in generale l’influenza di Bob Wilson sul Teatro-Immagine o ancora di Steve Paxton sulla Gaia Scienza⁴⁶.

Fin dal dopoguerra Roma è un’area d’attrazione importante per il mondo della cultura italiana e internazionale: sulla via Tuscolana, a Cinecittà, ci sono gli stabilimenti cinematografici più grandi d’Europa, frequentati sempre più spesso anche da Hollywood, mentre nel quartiere Prati-Delle Vittorie sta crescendo a dismisura una Rai che, dagli storici studi radiofonici della EIAR di Via Asiago, ha ormai colonizzato l’intero quartiere, si è presa quasi tutta Viale Mazzini con gli uffici direttivi più l’indotto, ed è arrivata a lambire le pendici di Monte Mario con gli studi televisivi di via Teulada. Se la cultura si sta attrezzando per il passaggio dalla “civiltà della parola” alla “civiltà delle immagini”, è chiaro che città come Milano e Torino, capitali in Italia dell’editoria (a quei tempi non ancora multimediale), vedono l’epicentro dell’interesse spostarsi a Roma. E lo vedono anche intellettuali, critici,

⁴⁶N. Garrone, *Lesotica Maria Montez*, “la Repubblica”, 13.7.1978.

letterati che arrivano nella capitale e lavorano per il cinema mentre altrettanti (suona strano oggi) collaborano con la televisione: Soldati, Moravia, Pasolini, Flaiano, Camilleri. Ma con adattamenti televisivi delle loro opere anche lo stesso Carmelo Bene, Carlo Quartucci. E Nico Garrone.

Nei caffè letterari di Rosati e Canova a Piazza del Popolo, in quelli della dolce vita a via Veneto, scrittori, critici, attori, pittori, cineasti, aristocratici e paparazzi, si mescolano non solo perché Roma non è mai stata una città elitaria, malgrado i salotti esclusivi e importanti, ma anche perché a Roma si fa il cinema e la televisione e dunque si sperimentano in anticipo sulle altre città le nuove aggressive e disinvolute forme di comunicazione di massa: come ad esempio lo *star system* e il divismo formato “società della comunicazione”, ovvero i paparazzi.

Come in un supermarket *ante litteram*, con le crepe dell’omologazione in evidenza (almeno per gli sguardi più acuti e lungimiranti come quello di Pasolini), Roma è il palcoscenico naturale di questa transizione, anche generazionale, dalla cultura neorealista, ormai consolidata, alla cultura sperimentale della neoavanguardia, che se anche nasce a Milano attorno alla rivista “Il Verri”, fondata da Luciano Anceschi, è a Roma che trova, negli anni sessanta, la sua versione forse più popolare e di successo grazie anche ai contatti con il teatro sperimentale delle cantine che spesso va a saldarsi con la neoavanguardia dei pittori e più in generale dei performer.

Insomma questa “non-scuola romana” è il risultato della felice commistione tra un preciso contesto, quello romano appunto, e la capacità degli artisti che vi gravitano di assorbirne il *genius loci*: solo nella capitale del cinema poteva nascere il gusto per l’immagine a teatro, nella città del potere il gusto di trasgredire, nella città dove c’è il Papa il gusto di scandalizzare, nella città della “dolce vita” la capacità di vendersi, nella città eterna il gusto dell’effimero.

Crediamo che Nico Garrone, assieme al critico Giuseppe Bartolucci e alla regista Maria Bosio, abbia messo a fuoco proprio questa componente fondamentale.

Lungo la narrazione che il film fa di quei vent’anni di avanguardia teatrale a Roma che vanno dal 1960 al 1980, accanto ai protagonisti e ai loro punti di vista, emerge come co-protagonista del racconto la città di Roma.

Con la forza icastica e al contempo allusiva delle immagini, la città di Roma affiora con sempre maggiore evidenza, ed è più che un contesto di sfondo. È il *frame* che semiotizza e carica di senso ciò che inquadra: una esperienza teatrale ancora oggi fondamentale per capire il teatro italiano.

Branko Popović

PERFORMANCE E/O TEATRO. RISVOLTI STORICI E TEORICI DI UN RAPPORTO COMPLESSO¹

0. Premessa

Lo scopo del presente saggio non è di offrire un'analisi comparata esauriente degli approcci metodologici e teorici alla performance (art) e al teatro negli ambiti accademici americani ed europei, né tanto meno di studiare i motivi istituzionali (o personali) che alimentano lo "scontro" fra le due discipline o quelli che hanno informato (e continuano, di fatto, a informarla *post factum*) la genealogia dei *theater studies* e *performance studies* all'interno dell'accademia.

I casi esemplificati nella prima parte del testo – la polemica Fuchs-Lehmann ovvero *performance vs. teatro* e il "dialogo" conciliante Carlson-Fischer-Lichte ovvero *teatro e performance* – servono piuttosto a delineare un quadro di riflessione nel quale si cercherà di mettere in luce il rapporto problematico e travagliato fra il teatro e la performance (art) nella sua dimensione storica, teorica e pratica. La dimensione di quel rapporto che specificamente riguarda la presente ricerca è "l'inaspettata" apparizione della teatralità nella performance art a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta, e il sempre crescente interesse, a partire dallo stesso periodo, per la performatività nel teatro e nella danza contemporanei – ovvero quello che potremmo definire la svolta teatrale nella performance e la svolta performativa nel teatro.

Lo scopo non è quindi quello di fornire risposte definitive o proporre letture generalizzate riguardo alle origini, agli sviluppi, alle ragioni e alle conseguenze di questo complesso e paradossale rapporto, ma di ripercorrere alcune tappe che sembrano essere – nell'oceano delle pratiche e delle teorie contemporanee – particolarmente significative per la maggiore comprensione di quel rapporto e che potrebbero fornire spunti per i futuri sviluppi delle due discipline – o per una unificante forma performativa che le ingloba entrambe.

1. Performance versus teatro

1.1. La denuncia di Fuchs

La pubblicazione inglese di *Postdramatisches Theater*², libro seminale di Hans-Thies Lehmann, è stata oggetto nel 2008 di un singolare "scontro" accademico transatlantico svol-

¹ Estratto di una più ampia ricerca sul rapporto fra teatro e performance art confluita nella tesi di dottorato *Dal teatro alla performance e ritorno. La svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art*, relatore prof. Marco De Marinis, DMS, Università di Bologna, a.a. 2011-2012. A Nhandan Chirco va la mia gratitudine per il suo prezioso aiuto nella revisione del testo.

² H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trad. Karen Jüers-Munby, Routledge, London, 2006 (ed. or. 1999).

tosì sulle pagine della rivista teatrale newyorchese *The Drama Review*³. Ne sono stati protagonisti la studiosa di teatro americana Elinor Fuchs, la quale ha sferrato contro Lehmann un vero e proprio attacco in forma di una virulenta recensione del suo libro (e della traduzione/edizione inglese), e l'autore tedesco stesso, che ha risposto alle critiche, da lui descritte come una "tempesta nella tazza da tè accademica", in maniera teutonicamente pacata e a tratti sottilmente ironica.

La seguente analisi non tratta della controversia, sebbene non priva d'interesse, aperta-si con la domanda provocatoria di Fuchs: "Uh-oh, chi è l'autore di questo libro?" riguardo alla traduzione-adattamento-abbreviazione dell'edizione inglese, pubblicata dall'editore Routledge⁴. Verrà lasciata da parte anche un'altra osservazione critica di Fuchs – la quale secondo Lehmann esprime un "giudizio di valore personale" – in cui l'autore di *Postdramatic Theatre* viene bollato come "ingrato" nei confronti del suo mentore e collega tedesco Andrzej Wirth, a proposito dell'attribuzione della paternità del termine *postdrammatico*⁵. Particolarmente rilevante invece per la presente ricerca è l'obiezione centrale della recensione di Fuchs, in cui la critica mossa dalla studiosa assume la forma di un insolito atto di denuncia contro Lehmann, che viene accusato di essere portatore di una "logica di rivalità", a cui viene imputata la tendenza a "colonizzare territori altrui" e che viene ritenuto responsabile addirittura di una sorta di chiamata a una "guerra di sussunzione". Tutti i demeriti elencati gli sono attribuiti in relazione alla sua presunta e implicita intenzione di subordinare la performance (art) al teatro (postdrammatico)⁶.

Come interpreta Fuchs quelle che sospetta essere le vere, seppure celate, intenzioni di Lehmann riguardo al rapporto fra il teatro e la performance, che si trovano disseminate fra le pagine di *Postdramatic Theatre*?

Secondo Fuchs il libro di Lehmann suscita timori a causa della sua anacronistica inclinazione hegeliana, in un'epoca in cui ormai da tempo simili audaci tendenze a totalizzare sono state frantumate dalla decostruzione derridiana. Nell'introdurre la sequenza diacronica dei concetti di predrammatico, drammatico e postdrammatico, alludendo a una svolta storica e paradigmatica che si verificherebbe ad ogni passaggio da un'epoca all'altra, Leh-

³ E. Fuchs, *Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann*, in "The Drama Review", 52:2 (T189), pp. 178-183, 2008. Per la risposta H-T Lehmann, *Lost in Translation? Hans-Thies Lehmann responds*, in "The Drama Review", 52:4 (T200), 2008, pp. 14-17.

⁴ Fuchs rileva nell'edizione inglese tagli numerosi e spesso anche corposi, e addirittura alterazioni del testo originale, corredate inoltre da numerosi errori redazionali e da molti passaggi in cui, secondo lei, la traduzione è resa in un inglese poco chiaro – la sua analisi insomma denuncia quello che lei definisce "a scandal of ethics and oversight in academic publishing", E. Fuchs, *Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann*, cit., pp. 181-82.

⁵ Fuchs si richiama al fatto che Lehmann è stato l'assistente di Andrzej Wirth all'Università di Giessen proprio nel periodo in cui quell'ultimo, dall'inizio degli anni '80, aveva sviluppato e adoperato il termine in diverse pubblicazioni, in particolare in relazione al lavoro di Robert Wilson, E. Fuchs, *Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann*, cit., p. 180. Lehmann da parte sua risponde che "As I recollect, it was I who came up with the word in one of the frequent conversations Andrzej Wirth and I had in Giessen in the early 1980s", ma poi precisa che potrebbe anche sbagliarsi e che comunque non desidera insistere su questo punto, facendo notare che quel che conta secondo lui non è usare un dato termine ma "svilupparlo, elaborarlo e trasformarlo in concetto" come lui ha cercato di fare in *Postdramatisches Theater*, H.-T. Lehmann, *Lost in Translation? Hans-Thies Lehmann responds*, cit., p. 16. Nel suo libro Lehmann comunque riconosce che il primo studioso in assoluto ad usare il termine (con il trattino: *post-dramatic*) era stato Richard Schechner negli anni '70.

⁶ È curioso sentire, più di mezzo secolo dopo la Seconda guerra mondiale, una studiosa americana formulare le sue critiche a un collega tedesco in termini così apertamente bellici!

mann starebbe in realtà tentando di delineare una “grande teoria epistemologica del Teatro e dell’Arte”, altrettanto “epocale” quanto, per esempio, quella che cerca di definire il presunto passaggio dal moderno al postmoderno. Nella tendenza totalizzante ed estetizzante che avverte nel testo, Fuchs individua una (mal)celata insofferenza verso le preoccupazioni prevalentemente politico-sociali della teoria contemporanea:

If in fact the “dramatic” is destined – like Foucault’s image of “Man” – to be erased like a face drawn in sand at the edge of the sea, then all the social and political theorizing of the past quarter century so notoriously absent in his essay could be seen as mere flotsam on the ineluctable tide of an aesthetic life expectancy⁷.

E intensifica immediatamente l’attacco, formulando la propria scottante denuncia a pieni termini:

The reader may rightly wonder whether performance might have been a rival rubric under which to organize the entire orientation of the postdramatic. The 10 pages titled, if not exactly devoted to, “Performance” near the end of the book can hardly make a stab at such a discussion. Performance here is shrunk to performance art, and seems caught in a time warp in which the performer is “noticeably often a female artist [who...] exhibits actions that affect and even seize her own body”. Still the boundary between contemporary performance and the postdramatic is “blurred”. Lehmann notes “a countertrend towards theatricalization” in the 1980s, if only indirectly by citing RoseLee Goldberg. Yet here again, at a seeming impasse, one can at least credit Lehmann with throwing down another provocative glove. “This study can only aim to name *the area of overlap between theatre and performance art* because this area belongs to the discourse of postdramatic theatre”. Contemporary “performance art” has no objective standing in its own right, but is merely “that which is announced as such by those who do it”. Conceptually, then, performance is a subset of postdramatic theatre. The stage is here set for a war of subsumption. The field of theatre studies has long been on the defensive against the performance studies assertion that theater’s process and honored history occupy one small niche in the global field of performance. Lehmann would turn the tables. Bringing to mind the historically determined progress of the Hegelian world-art phases of the Symbolic, the Classical, and the Romantic, Lehmann would presumably attach a kathakali performance to the predramatic and contemporary performance art to the postdramatic: thus the dramatic in all its phases colonizes major territories claimed by performance⁸.

Fuchs conclude quindi la sua critica con una domanda retorica, si direbbe quasi un monito, che riflette il timore espresso precedentemente riguardo al possibile ritorno di una teoria prevalentemente estetica, che trascurerebbe le implicazioni della realtà sociale in seno al fenomeno teatrale:

And finally, what does the revival of an exclusively aesthetic criticism mean for the future of a field that has only recently committed itself to seeking out the real world implications of theatrical form?⁹

⁷ E. Fuchs, *Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann*, cit., p. 180.

⁸ *Ivi*, pp. 180-181 (corsivo mio).

⁹ *Ibidem*.

La studiosa non precisa però a quale campo si riferiscano la sua critica e la conseguente ansia riguardo allo sviluppo futuro di tale campo: ovvero se queste riflessioni siano indirizzate al campo degli studi teatrali, oppure a quello dei *performance studies*, creando così – forse inconsapevolmente – un equivoco che finisce per coinvolgere non solo il senso della domanda finale, ma la sua critica *in toto*. Infatti diventa difficile comprendere se Fuchs voglia esprimere una preoccupazione per il futuro del relativamente giovane campo dei *performance studies*, che ella apparentemente – e paradossalmente – riconosce come proprio e di cui prende le difese, o se stia piuttosto manifestando uno scetticismo riguardo al futuro dell'altro campo, il “vecchio” ambito dei *theater studies* (cioè *Theaterwissenschaft* nella variante tedesca), da lei percepito, almeno in quell'articolo, come avversario, connotato da un carattere conservatore e con pretese territoriali sulle aree tematiche e disciplinari altrui¹⁰.

1.2. La risposta di Lehmann

“A strange thing happened to me on the way to America...”. Inizia così la risposta di Lehmann. La recensione di Fuchs, osserva l'autore, invece di incoraggiare uno scambio fertile e favorire un dibattito transatlantico a proposito dei “diversi approcci concettuali”, esprime al contrario una scoraggiante e inquietante predominanza dell'ansia riguardo alle questioni di potere, influenza, priorità e posizione personale e/o istituzionale, della collega americana:

All this rhetoric is disturbing and reflects a style of thinking and discussion which I find at once too “academic”, in the bad sense of the word, and too invested in defending or attacking institutional or personal “positions” – be they real or imagined and invented¹¹.

Lehmann risponde alle “imputazioni” principali avanzate da Fuchs all'interno di un paragrafo del suo articolo intitolato – sicuramente non a caso – *Performance/Postdramatic Theatre*, come se volesse suggerire provocatoriamente sia l'idea di contrasto che quella della quasi intercambiabilità dei due concetti. Precisando di avere scritto *Postdramatisches Theater* nello specifico contesto culturale europeo – in particolare quello tedesco – permeato da una forte tradizione di teatro letterario in cui la narrazione drammatica è ovviamente sempre di norma, quindi con l'intenzione di attirare attraverso il suo libro l'attenzione sulle pratiche teatrali nuove e alternative, l'autore fa notare come la performance art, pur avendo senza dubbio un ruolo importante in questo contesto, non occupi tuttavia nel discorso critico sul teatro contemporaneo una posizione centrale, almeno non in Germania:

¹⁰ Considerando il fatto che Fuchs occupa la posizione di Professor of Dramaturgy and Dramatic Criticism alla Yale School of Drama e che quindi non fa parte, almeno istituzionalmente, del campo dei *performance studies*, ma addirittura appartiene al campo dei *drama studies*, storicamente precedente anche ai *theatre studies* e generalmente percepito come ancor più lontano (e antitetico) all'emergente campo dei *performance studies*. Per il relativo passaggio dai *drama* ai *theater* e poi ai *performance studies* all'interno dell'accademia americana (e in Europa) cfr. il prossimo paragrafo. Cfr. anche S. Shepard – M. Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, London/New York, Routledge, 2004.

¹¹ H.-T. Lehmann, *Lost in Translation? Hans-Thies Lehmann responds*, cit., p. 14.

However, a sharpened awareness of the “performative” aspects of theatre and culture in general has certainly foregrounded corresponding aspects of theatre that were more or less neglected in earlier times. Now, I explain in one section of the book that I cannot discuss performance art in the present context in any depth. My clear meaning is that I consider it a wide field and an extremely important issue meriting extensive consideration, and that I can only touch upon it briefly in the present context of my book. That I do so nevertheless is because the *overlap* between performance art and theatre is a reality and, as such, belongs to a study of postdramatic theatre, where the reader would rightly miss it if I passed over the subject completely. What does the reviewer do? First, she creates the wrong impression that I consider not the overlap but performance *tout court* as being simply part (“a subset”) of the discourse of postdramatic theatre (watch out, danger of subsumption!). Then she produces the next – I cannot but think deliberate – misreading: that I did not consider performance art as having “an objective standing in its own right”; that I classified it as “merely” that which is announced as such. What I actually say is exactly the opposite: namely that no definitive *a priori* criterion can exclude an artistic practice whatsoever from serious consideration “in its own right” and that for this reason what is announced as performance art has to be discussed as such. Why does the reviewer find it necessary to mount a “defense” of the importance of performance (and performance studies?) where there was no attack?¹²

Per Lehmann i diversi approcci concettuali non si escludono affatto a vicenda, rivelando piuttosto diversi aspetti di un dato problema e integrandosi l’uno con l’altro. Al posto di domandarsi che cosa si guadagni scegliendo come punto focale la performance oppure il teatro, Fuchs ragiona meramente nei termini di “rubriche rivali” e trova addirittura che l’autore stia preparando “la scena [...] per una guerra di sussunzione”. Lehmann attribuisce questi equivoci alla tendenza a confondere dibattiti artistici e teorici con i giochi che vedono in primo piano interessi istituzionali (o addirittura personali):

I will not judge the situation in the US, but at least from a “European” point of view there is no need whatsoever for the alleged “defensive” stance of theatre studies against the assertion that theatre is one small niche in the global field of performance. (By the way, there may be something like “*the* performance studies assertion that [...]” but I am not at all interested in assertions of institutions or programs of study as such, and I can assure Elinor Fuchs that I am happy to find no such “assertion” common to “the” theatre studies departments)¹³.

L’autore trova al contrario più produttivo orientare la discussione in un’altra direzione, cercando – invece di porre la questione nei termini antitetici di *performance o teatro* – di definire e comprendere meglio quali siano le aree di sovrapposizione (*overlap*) fra le due pratiche e nei due corrispondenti approcci analitici, come anche di analizzare la specificità del fenomeno propriamente teatrale all’interno di uno spettro di generi performativi indubbiamente più vasto:

I hold in fact that it is useful to retain the notion of “theatre” as a name for, first of all, a kind of human behavior and, secondly, a kind of artistic expression. Theatre is,

¹² *Ivi*, pp. 14-15 (corsivo dell’autore).

¹³ *Ivi*, p. 15 (corsivo dell’autore).

no doubt – like sports, healing, ritual, or certain kinds of behavior in everyday life – a “performance.” Consequently, I see no reason to panic about a “rival rubric” when I find Richard Schechner calling theatre a “sub-genre” of performance. Certainly, a play by René Pollesch, a staging of a text by Sarah Kane, or a show by Forced Entertainment, a *mise-en-scène* of Hauptmann, or a Greek tragedy directed by Einar Schleaf or Michael Thalheimer can and should be compared in a “broad spectrum approach” to the basic features of other performances. I believe, however, that in another perspective we gain much by making distinctions; that it is useful and necessary to demarcate within the ocean of performances the more or less definable stretch of water (a “parage”) of theatre practices and to study critically, concretely, and in close detail their developments and internal history. In other words, I agree completely (in fact, I think everybody does) that theatre can and must be seen as one small niche in the global field of performance. There is not the smallest intention in my book to “turn the tables” in this respect, as Fuchs writes¹⁴.

Terminando la propria confutazione, svolta punto per punto, rispetto alle critiche avanzate da Fuchs, Lehmann formula anch'egli una domanda retorica leggermente provocatoria, che riguarda l'osservazione mossagli da Fuchs sulla “notoria” lacuna riguardante la teoria critica, ovvero sulla mancanza di un'analisi degli aspetti sociali e politici del teatro postdrammatico: “What kind of logic would deduce that a book offering an aesthetic approach to theatre necessarily denies the importance of the political?!”.

Dopo aver messo in risalto come quasi tutti i suoi scritti, *Postdramatisches Theater* compreso, siano comunque centrati sulla teorizzazione politica, Lehmann chiude il discorso con una significativa osservazione:

Yes, I admit, I am tired of much social and critical theorizing that amounts to little more than circulating some supposedly critical notions. But, please, note in passing: questions of aesthetic form *are* political questions¹⁵.

1.3. Dalle due parti della linea d'ombra

Quello che salta all'occhio nella disputa è il fatto che entrambi gli studiosi usino i termini *performance* e *performance art* praticamente come se fossero sinonimi. Lehmann, per esempio, utilizza spesso il primo termine come se corrispondesse alla forma abbreviata del secondo (infatti Fuchs gli rimprovera di ridurre – nel capitolo del libro intitolato “Performance” – la *performance* alla *performance art*). Fuchs a sua volta adopera similmente in un certo passaggio del testo il termine *contemporary performance* come sinonimo di *performance art*, proponendo poi poco più avanti la curiosa riformulazione composita di *contemporary performance art*, per tornare subito dopo a scrivere semplicemente *performance*, riferendosi comunque sempre al medesimo oggetto, (mettendo in atto così la stessa operazione di cui accusa Lehman, ma al rovescio: Fuchs allarga il concetto di *performance art* a quello di *performance*).

Potrebbe trattarsi soltanto di una questione di stile, il risultato di un procedimento tipico secondo cui un autore s'impegna a evitare la ripetizione troppo frequente della stessa parola; considerando però che in questo caso si tratta di un testo critico, per di più nella maggior parte a carattere polemico, il modo in cui questi termini vengono intercambiati e

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 16 (corsivo dell'autore).

alternati appare piuttosto arbitrario e vago. Come se non fosse abbastanza, Fuchs rimprovera a Lehmann di rendere indistinti i limiti fra “performance contemporanea” e *postdrammatico*. Ne consegue che per Lehmann, l’approccio terminologico sia sintetizzabile – in direzione di una riduzione – nell’articolazione: *performance = performance art = teatro postdrammatico*; mentre al contrario secondo Fuchs, in senso di espansione: *performance art = performance (art) contemporanea = performance*. In ultima analisi, per entrambi, il teatro si troverebbe da una parte della linea, la performance dall’altra.

In ogni caso è evidente come nel dibattito si profili, nella peggiore ipotesi (Fuchs) una netta contrapposizione e competizione; nella ipotesi migliore (Lehmann) una parziale sovrapposizione – persistendo comunque una chiara distinzione – fra teatro e performance (art) e fra i rispettivi campi accademici di *theatre studies* e di *performance studies*.

Bisogna rivolgersi a un altro caso di scambio transatlantico fra uno studioso americano e uno tedesco, avvenuto nello stesso anno, ma di natura decisamente diversa, per capire meglio il *background* culturale e istituzionale che in gran parte informa lo scontro fra Fuchs e Lehmann¹⁶. Quest’altro caso potrebbe aiutare a cogliere meglio le dinamiche che alimentano l’evidente tensione fra i promotori dei *performance studies* e gli studiosi che operano nel campo dei *theatre studies* (o del *Theaterwissenschaft*), fra i corrispettivi modelli analitici e le categorie stesse di *performance* e di *teatro*.

2. Teatro e performance

Nello stesso anno in cui si tiene la corrispondenza polemica fra Fuchs e Lehmann, viene anche pubblicata l’edizione inglese di *Ästhetik des Performativen*¹⁷, di Erika Fischer-Lichte, un’altra influente protagonista della *Theaterwissenschaft* tedesca. A scrivere il saggio introduttivo al libro, intitolato “Perspectives on Performance: Germany and America”¹⁸, è lo studioso di teatro americano Marvin Carlson, il quale apre il suo testo con la seguente osservazione:

The modern field of performance studies was largely developed within the United States, but performance has proved so useful and stimulating a concept that today scholars around the world are exploring its possibilities for a better understanding of social and cultural processes. The present book [...] makes an important and welcome contribution to this growing body of discourse. Fischer-Lichte is one of the leading contemporary figures internationally in the area of theatre and performance research, and director of one of Europe’s leading programs in theater studies, the Institut für Theaterwissenschaft at the Free University of Berlin. She brings a fresh, continental perspective to a field which up until now has been dominated by Anglo-Saxon scholarship¹⁹.

¹⁶ La critica tagliente della Fuchs potrebbe essere letta in relazione al suo libro *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism* (1996), dove risulta fra i primi in USA a esaminare nel contesto del teatro contemporaneo americano nuove forme teatrali, alla luce della loro *rottura con le convenzioni drammatiche*, e dove analizza la decostruzione del testo drammatico e del personaggio drammatico alla luce delle teorie postmoderne di soggettività.

¹⁷ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, London/New York, Routledge, 2008 (ed. or. 2004).

¹⁸ M. Carlson, *Introduction. Perspectives on performance: Germany and America*, in E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, cit., pp. 1-10.

¹⁹ *Ivi*, p. 1.

Già dalle prime parole appare chiaro che la prospettiva suggerita da Carlson è diametralmente opposta a quella contenuta nel saggio di Fuchs. Si pone la questione se Carlson fosse a conoscenza della recensione di Fuchs quando scriveva l'introduzione al libro di Fischer-Lichte. È forte la sensazione che il suo saggio possa costituire anche una velata risposta all'incidente transatlantico scoppiato sulle pagine del "The Drama Review". In ogni caso, può essere letto anche in questa chiave. Tutta la prima parte infatti è dedicata a una precisa e concisa ricostruzione storiografica dello sviluppo istituzionale dei *theatre studies* e in seguito dei *performance studies* negli Stati Uniti, in relazione alla tradizione della *Theaterwissenschaft* tedesca. Dal contesto della genealogia delineata da Carlson emergono più chiaramente le possibili motivazioni, ma anche alcuni aspetti paradossali, che informano la logica di rivalità e conflittualità della recensione di Fuchs e in generale un certo antagonismo fra la performance e il teatro che permea l'ambito dell'accademia americana.

2.1. La genealogia (con)divisa dei theatre e performance studies

L'emergente campo dei *performance studies* si formò negli anni '70 e '80 all'interno di due importanti università americane: la New York University e la Northwestern University. Jon McKenzie ha designato i due diversi approcci sostenuti da ognuna di queste due scuole, rispettivamente come le varianti "Eastern" e "Midwestern"²⁰.

In seno alla New York University il nuovo programma dei *performance studies* produce una frattura con il tradizionale programma di teatro eurocentrico, proponendo un diverso curriculum interdisciplinare e interculturale, condotto da studiosi di teatro quali Richard Schechner, Michael Kirby e Brooks McNamara (fortemente influenzati dal teatro sperimentale e dagli happenings), affiancati da teorici di danza, musicologi, etnologi e antropologi, fra cui in particolare il famoso studioso del rituale Victor Turner.

Alla Northwestern University invece il *background* da cui sono poi emersi i *performance studies* era ben differente; seppure rifletteva in gran parte gli interessi incrociati degli studiosi di scienze sociali – in particolare dell'antropologo Dwight Conquergood – e di quelli di teatro, la posizione degli studi teatrali all'interno dell'istituzione era alquanto diversa rispetto a quella che questi occupavano alla New York University.

Per capire questa differenza bisogna guardare al primo Novecento, quando stavano per nascere i programmi/dipartimenti di teatro nelle università americane. Infatti già in quest'epoca si profilavano due correnti diverse nel campo degli studi teatrali, che possono essere considerate come i modelli primitivi di quello che McKenzie definirà – in relazione ai *performance studies* – varianti "Eastern" e "Midwestern". La corrente che era destinata a influenzare la variante "Midwestern" è apparsa in realtà inizialmente nelle prestigiose università private dell'Est (Carnegie, Yale, Harvard, etc.)²¹ con la creazione, negli anni '10 e '20,

²⁰ J. McKenzie, *Perform - or Else: From Discipline to Performance*, London/New York, Routledge, 2001, p. 47.

²¹ Il primo programma accademico di teatro (drama program) negli USA è stato fondato al Carnegie Institute of Technology nel 1914. Il primo programma professionale (pratico) di teatro è stato fondato alla Yale University nel 1924. Per un rendiconto completo (da cui in realtà attinge Carlson per tracciare la sua panoramica) sull'emergenza prima dei *theatre studies* e dopo dei *performance studies* nell'accademia americana e sul loro rapporto reciproco vedi: S. Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

dei primi studi non-accademici che offrivano corsi pratici di scrittura drammatica, interpretazione drammatica (*acting*), dizione e interpretazione orale (*oral interpretation*)²². Sono seguite poi numerose altre università del paese e col tempo questo modello, con la sua enfasi sull'esperienza pratica e sulle modalità produttive legate allo spettacolo (*performance*), è stato prevalentemente associato alle grandi università statali del Midwest americano, in cui il teatro veniva strettamente legato, e spesso incorporato, nei programmi di interpretazione orale e comunicazione sociale. Questa è anche la tradizione della Northwestern University dove la *School of Speech* ha fatto da contenitore generico per i dipartimenti d'interpretazione orale, di comunicazione, di radio, televisione, film e teatro. Nel frattempo, negli anni '40 sulla costa Est, si è sviluppata un'alternativa all'orientamento centrato sull'aspetto pratico della produzione teatrale, ormai solidamente confermato alla Northwestern e nelle altre università statali del *Midwest*. Questo nuovo approccio, che sta alla base della futura variante "Eastern" dei *performance studies*, s'interessava principalmente alla ricerca accademica sul teatro e si definiva come un campo di studio indipendente da quello letterario – e di conseguenza dall'interpretazione orale. A promuovere questo nuovo approccio, fortemente influenzato dal modello tedesco della *Theaterwissenschaft* fondato nel 1923 da Max Herrmann all'Università di Berlino, è stato soprattutto lo studioso austriaco Alois Nagler, che ha iniziato a insegnare alla Yale University negli anni 1930 per poi diventare nei decenni a venire il più eminente storico di teatro americano e il modello di riferimento per quest'orientamento a carattere più accademico ed "europeo". È proprio a partire da quel periodo che inizia a profilarsi la rivalità fra le due scuole "Eastern" e "Midwestern".

Al di là delle ovvie differenze d'orientamento sia lo sviluppo della variante "Eastern" degli studi teatrali come campo d'indagine indipendente dalla letteratura che l'evoluzione parallela della versione "Midwestern" degli studi teatrali, cresciuta sotto il cappello dell'interpretazione orale e della comunicazione, hanno trovato un terreno comune nel condiviso interesse per la *performance*, per lo spettacolo come oggetto di studio. Entrambe le scuole di pensiero hanno generato negli anni '30 e '40 negli Stati Uniti uno spostamento paradigmatico – simile a quello verificatosi in Germania poco prima, grazie al lavoro di Herrmann – che in qualche modo ha anticipato lo slittamento culturale ed epocale del dopoguerra designato da Erika Fischer-Lichte come "svolta performativa" (*performative turn*)²³.

In un dato periodo gli studi di teatro che fino a quell'epoca, in entrambi i paesi, fondavano la loro autorità e radicavano i propri fondamenti critici negli studi letterari hanno

²² *Oral interpretation* è spesso considerata negli Stati Uniti un'arte drammatica a sé stante – in senso stretto comporta una lettura interpretativa (drammatica) di qualunque testo letterario; in senso allargato comprende ogni interpretazione vocale, a differenza dell'interpretazione drammatica (*acting*) in cui si combinano la voce e il movimento (l'azione).

²³ Secondo Fischer-Lichte, Herrmann è stato il primo studioso teatrale ad anticipare un'estetica performativa a venire, rigettando una visione statica del teatro in quanto opera d'arte puramente formale e adottando un approccio dinamico centrato sull'evento incarnato. La svolta performativa, avviata già nel primo Novecento, dalle avanguardie e dalla prima riforma teatrale, si sarebbe compiuta pienamente solo dopo la seconda guerra mondiale: "Overall, Western art experienced a ubiquitous performative turn in early 1960s, which not only made each art form more performative but also led to the creation of a new genre of art, so-called action and performance art. The boundaries between these diverse art forms became increasingly fluid – more and more artists tended to create events instead of works of art, and it was striking how often these were realized as performances. [...] Thus, the conditions for art production and reception changed in a crucial aspect", E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, cit., pp. 18 e 22.

cominciato a spostare l'attenzione dal testo drammatico verso la sua attuazione in scena (dunque dal testo scritto alla *performance* intesa nel senso di realizzazione scenica/spettacolo). Nonostante questo cruciale spostamento del punto focale fosse sostanzialmente condiviso, in ognuna delle due scuole americane esso presentava forti specificità ed era comunque diverso dall'approccio di Herrmann, sebbene la versione "Eastern" risultasse significativamente influenzata, per via della presenza di Nagler a Yale, dal lavoro pionieristico del grande studioso tedesco.

Herrmann considerava centrale nell'esperienza teatrale il processo di *dare corpo* – *d'incorporamento* (*embodiment*)²⁴ – e non il testo drammatico. Questo processo d'incarnazione doveva essere sperimentato anche da altri corpi, ovvero quelli degli spettatori, fisicamente co-presenti insieme agli attori durante l'evento spettacolare.

In accordance with his definition of performance as an *event* between actors and spectators – that is, not fixed or transferable but ephemeral and transient – Herrmann neither took the dramatic text nor the set and props into consideration in the process of his analysis. [...] To him, these aspects did not contribute to the concept of performance. Instead, the actor's moving bodies constituted the unique, fleeting materiality of the performance: "Acting is the principal factor of theater...". Acting alone was responsible for creating "the only true and pure work of art that theater is capable of producing". Herrmann shifted the focus away from the fictive characters in their fictive world, brought forth by acting, towards the "real body" and to "real space"²⁵.

Alla Yale University (che era a capo della tradizione "Eastern") gli studiosi hanno adottato questa concezione herrmanniana di un teatro basato non sul testo quanto piuttosto sull'evento teatrale nella sua dimensione materiale e reale – cioè sulla dimensione performativa dello spettacolo (*performance*) – con la differenza che Nagler e i suoi colleghi non consideravano *l'incorporamento* e la *co-presenza* come concetti centrali. Essi si interessavano principalmente alla condizione materiale di altri elementi dello spettacolo: lo spazio del palcoscenico, le scenografie, i costumi; il corpo dell'attore non aveva un rilievo speciale, ma figurava soltanto come uno dei vari elementi scenici.

La tradizione "Midwestern", condividendo con Herrmann la centralità del concetto di incarnazione, privilegiava però la sua dimensione vocale – il *dare voce*, restando in questo modo fedele alle sue origini radicate nell'interpretazione orale. Inoltre il suo forte legame con la tradizione pragmatica e sperimentale dell'apprendistato informava una visione di teatro come allenamento pratico dell'interprete (training professionale), approccio che risultava in un minore interesse per la totalità dell'evento teatrale, rispetto a quello che si riscontrava sia da parte di Herrmann che di Nagler alla Yale.

2.2. *Il (sopra)avvento della performance*

L'emergere del campo dei *performance studies* in America alla fine degli anni '70, come conseguenza diretta della "svolta performativa" nelle scienze e nelle arti verificatasi nei due

²⁴ Nella lingua inglese la parola *embodiment*, letteralmente incorporamento, ha il significato di personificazione, presentazione, espressione.

²⁵ E. Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, cit., pp. 33-34.

decenni precedenti, avviene nel contesto di questa doppia e bipartita tradizione degli studi teatrali e ne riporta di conseguenza un rapporto turbato e alquanto contraddittorio con il teatro.

Alla New York University, dove è sorto il primo dipartimento di *performance studies* negli USA (nella sua variante “Eastern”), il teatro è considerato nel caso migliore come un campo d’indagine minore, piuttosto specializzato, all’interno di un campo molto più esteso rappresentato dalla *performance*²⁶. L’approccio “Eastern” si riflette bene nelle parole del suo più acceso promotore (e co-fondatore) Richard Schechner, quando descrive il teatro come “una fetta molto piccola della torta della *performance*”²⁷. Nel caso peggiore poi gli emergenti *performance studies* si definivano in opposizione diretta ai *theater studies*.

Alla Northwestern University invece i *performance studies* (la variante “Midwestern”) non sono emersi in opposizione a un pre-esistente programma di studi teatrali, o addirittura soppiantandolo, come era successo invece alla New York University, piuttosto si sono configurati come un ulteriore sviluppo dei *theater studies*, in continuità con l’interesse per la cultura orale e la comunicazione²⁸. In ogni caso anche alla Northwestern University il nuovo programma di *performance studies* e l’esistente programma di *theater studies*, sebbene non percepiti in termini d’opposizione, erano comunque considerati due campi distinti, appartenenti alla stessa famiglia di studi (inclusi entrambi nella stessa facoltà *School of Speech*), ma con interessi e finalità ben diversi.

A differenza di come i rispettivi *theater* e *performance studies* si sono sviluppati (e ultimamente scontrati e/o delimitati) negli USA, in Germania non esisteva una tale divisione né si manifestava un simile distanziamento dagli studi teatrali nell’evolversi dei nuovi approcci sensibili all’avvento della *performance*. Il campo della *Theaterwissenschaft*, fondato da Max Herrmann all’inizio del Novecento, si definiva in opposizione ai tradizionali studi letterari (*Literaturwissenschaft*), considerando poi che questa opposizione si fondava sullo studio del teatro in quanto forma di evento sociale e in quanto processo d’azione *incarna-*

²⁶ Nel 1980 alla New York University l’allora esistente dipartimento di *drama studies* è stato soppiantato dal nuovo dipartimento di *performance studies*. Peggy Phelan articola così le motivazioni di quella mossa radicale: “Was ‘theater’ an adequate term for the wide range of ‘theatrical acts’ that intercultural observation was everywhere revealing? Perhaps ‘performance’ better captured and conveyed the activity that was provoking these questions. Since only a tiny portion of the world’s cultures equated theater with written scripts, performance studies would begin with an intercultural understanding of its fundamental term, [...]”, cit. in B. Kirschenblatt-Gimbeltt, *Performance Studies*, a cura di H. Bial, *The Performance Studies Reader*, London/New York, Routledge, 2007, p. 45.

²⁷ R. Schechner, *A New Paradigm for Theatre in the Academy*, in “The Drama Review”, 36:4 (1992), p. 10. Questo articolo è basato su di un controverso intervento di Schechner che ha provocato un vero e proprio terremoto al congresso della Association of Theater in Higher Education, per la proposta dell’abolizione dei dipartimenti di teatro nelle università americane in favore di quelli di *performance studies*, richiamandosi al concetto di “slittamenti di paradigma” (*paradigm shifts*) di Thomas Kuhn e affermando che si rendesse necessario riconoscere il fatto che la forma teatrale era ormai diventata “il quartetto d’archi” della nuova era, ovvero largamente sorpassata.

²⁸ Nel 1984 alla Northwestern il dipartimento di *oral interpretation* viene trasformato in quello di *performance studies* mantenendo gran parte del vecchio curriculum legato a *speech, communication, rhetoric* e *oral interpretation*. “Northwestern’s program produces research and creative work in the performance of literature; the adaptation and staging of texts, particularly narrative works; cultural studies and ethnography, performance theory and criticism; performance art and dance theater; and the practice of everyday life”, cit. in B. Kirschenblatt-Gimbeltt, *Performance Studies*, cit., p. 45.

ta piuttosto che in quanto comunicazione di un testo – come era invece il caso nei primi programmi di teatro negli Stati Uniti (sia nel *East* che nel *Midwest*) – la versione di Herrmann appariva molto compatibile con gli interessi e le finalità degli emergenti studi sulla *performance* all'interno dell'accademia tedesca. Di conseguenza dopo la “svolta performativa” degli anni '60, i programmi di studi teatrali in Germania non hanno mai sofferto delle tensioni e divisioni fra il teatro e la *performance* frequentemente riscontrabili invece nell'accademia americana.

Carlson chiude il panorama della genealogia degli studi teatrali e della performance, esposto in modo *super partes* per quanto riguarda le due versioni americane, ma che tradisce d'altra parte una certa simpatia per la cosiddetta variante “continentale” rappresentata da Fischer-Lichte, con una nota quasi nostalgica:

Fischer-Lichte is thus working in a tradition in which the development of modern performance studies comes as natural extension of an already well established field [i.e. Theaterwissenschaft], *not as the “new paradigm”* that Schechner and others in America have consider it. This may help explain to American readers why Fischer-Lichte, although concerned with a key question in performance studies, that of what performance actually accomplishes for its participants, actors and audience alike, draws her examples almost exclusively from what might be called the *artistic tradition of theater and performance art*, instead of ranging broadly through other examples of social and cultural performance as an American theorist might do²⁹.

Dal quadro delineato da Carlson emergono dunque tre tipologie di rapporto fra teatro e performance (spesso riscontrabili, come si vedrà in seguito, anche al di fuori del contesto accademico, sul terreno della pratica performativa). Le prime due tipologie provengono dall'ambito dei *performance studies*, dove la variante “Eastern” tende a percepire quel rapporto in termini d'opposizione (piuttosto antagonistica) e di sussunzione (essendo il teatro “una piccola fetta” all'interno del vastissimo campo della performance); mentre la variante “Midwestern” tende a percepirli come due campi correlati ma sostanzialmente diversi e perciò separati. La terza tipologia, quella “continentale”, rappresentata, fra gli altri³⁰, dalla contemporanea *Theaterwissenschaft*, considera invece il teatro e la performance come complementari e in parte (Lehmann) – se non del tutto (Fischer-Lichte) – sovrapposti, addirittura con la tendenza a percepirli come un unico campo performativo. In sintesi, nell'ambito dei *performance studies* l'accento è messo in ogni caso sull'opposizione e/o differenza fra i due campi, sia che essa fosse intesa in termini tendenzialmente conflittuali – come nella variante “Eastern”, che come tendente a una modalità coabitativa – come nella variante “Midwestern”; mentre nella tradizione della *Theaterwissenschaft* l'accento è posto sulla loro *sovrapposizione*.

²⁹ M. Carlson, *Introduction. Perspectives on performance...*, cit., p. 4 (corsivo mio).

³⁰ Si potrebbero citare come altri esempi della “terza tipologia” anche la Nuova Teatologia italiana oppure *L'Ernoscénologie* francese. Considerando che nella “polemica” discussa in questa sede gli esempi sono Lehmann e Fischer-Lichte, si parla di *Theaterwissenschaft* come modello rappresentante l'approccio “continentale” (ma anche tenendo conto che il modello herrmanniano del *Theaterwissenschaft* è stato adottato in origine come riferimento basilare per la creazione dei programmi di teatro praticamente in tutte le università del continente europeo).

3. Il (pre)giudizio antiteatrale

Sarebbe ovviamente fuorviante e riduttivo pensare che l'antagonismo fra performance e teatro, frequentemente riscontrato in ambito teorico (e anche al di fuori di esso), sia dovuto unicamente alle diverse genealogie degli studi teatrali e della performance all'interno dell'accademia americana, o alle strategie ideologiche motivate dai fini personali e/o istituzionali di chi è alla guida di tali programmi, presumendo che diversamente sul terreno della pratica performativa, o anche nel discorso teorico delle altre discipline artistiche, si riscontri una situazione omogenea e pacificata. Rivolgendosi quindi verso la pratica artistica – e in particolare verso l'avvento della performance art³¹ degli anni '60 e '70 – si rende subito evidente come il nascente genere venisse frequentemente identificato e percepito in forte opposizione al teatro.

Quest'attitudine negativa verso la teatralità (principalmente associata all'ambito delle arti visive, ma non solo) si rispecchiava poi nella percezione dei curatori, dei critici, degli studiosi e del pubblico in generale – categorie che a loro volta contribuiranno ad alimentare, per motivazioni e modalità differenti, l'antagonismo fra le due discipline (a volte persistendo in quest'opera anche quando la situazione sul terreno della pratica si troverà ad essere molto cambiata, come avverrà in seguito).

Negli anni Settanta la mia relazione con il teatro era di puro odio: odiavo il teatro con tutte le mie forze. Lo sentivo come qualcosa di artificiale, non vero, c'era sempre una distanza tra attore e pubblico. Gli attori recitavano qualcosa di diverso, incarnando ruoli differenti: la forma di teatro nella sua globalità non funzionava secondo me³².

Come è dunque risaputo, e come dimostrano bene le parole sopra citate di Marina Abramović, la maggioranza degli artisti che operavano nel vasto e variegato campo della performance art negli anni '60 e '70 consideravano la loro pratica performativa in forte contrasto al teatro. La spiccata antiteatralità di questi artisti, soprattutto dei *body artists*, trovava il suo principale fondamento nel fatto che essi rigettavano l'illusione e l'interpretazione teatrale (fingere di essere un altro in un altro spazio-tempo) – cioè il carattere rappresentativo, mimetico, del teatro – in favore della dimensione *reale* dell'evento performativo e dell'agire *vero*, in prima persona, del performer. Chris Burden, un altro esempio illustre della performance storica, non ha esitato addirittura a condannare il teatro in quanto arte inferiore: "It seems that bad art is theater [...] getting shot is for real... there is no element of pretense or make-believe in it"³³. È come se le parole di Burden – come daltronde l'avversione generalizzata verso il teatro

³¹ A quanto pare il termine *performance art* venne introdotto per la prima volta da parte di critici d'arte statunitensi nel 1973, con grande insoddisfazione di molti artisti della performance storica che lo trovavano inappropriato, in quanto rimandava troppo al teatro, poiché la parola *performance* in inglese indica – o almeno fino a quel punto indicava – lo spettacolo, dal quale cercavano invece di distinguersi e distanziarsi.

³² M. Abramović in Societas Raffaello Sanzio, *Di cosa è capace il corpo*, in AA.VV., *Marina Abramovic*, Milano, Edizioni Charta, 2002, p. 129.

³³ Burden si riferisce alla sua famosa performance *Shoot* in cui si fece sparare a un braccio con il fucile da un suo amico-assistente. Cfr. M. Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, London/New York, Routledge, 2006, p. 113. La prima parte della citazione si trova anche in *A Theatre of Operations. A Discussion between Alain Badiou and Elie During*, nel catalogo della mostra *A Theater Without Theater*, Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2007, p. 25.

espressa nell'ambito della performance art in quel periodo – trovassero un radicamento teorico nella controversa critica anti-minimalista e antiteatrale formulata dal critico d'arte americano Michael Fried nel suo famigerato saggio *Art and Objecthood* del 1967.

3.1. *Il j'accuse di Fried*

Nel suo saggio Fried sferra un virulento attacco, una vera e propria dichiarazione di guerra, alla corrente minimalista allora emergente nell'arte visuale – la cosiddetta Minimal Art – rappresentata dagli scultori Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt e Tony Smith, messi sul banco d'accusa per essersi pericolosamente avvicinati con le rispettive opere alla “condizione di non-arte”, la quale, per il critico, corrisponde a nient'altro che alla “condizione di teatro”! Fried rinomina ironicamente l'arte minimalista “arte letterale” (*literalist art*), individuando nella relativa produzione plastica una serie di caratteristiche che sono – a suo dire – puramente teatrali: “a kind of *stage presence*”, “hidden naturalism, indeed anthropomorphism”, “*duration of the experience*” e “inclusiveness of his [*i.e.*, observer's] situation”, quest'ultima nel senso che l'opera minimalista “*includes the beholder's body*”, “*belongs to beholder*”, “*distances the beholder*”, “*confront the beholder*”.

Sono queste qualità teatrali della scultura minimalista che Fried definisce con il termine di *objecthood* (oggettualità). Per Fried la “condizione di oggettualità” si riflette nella volontà d'accentuare la dimensione materiale, fisica dell'opera, insieme alla sua dimensione spaziale e temporale, facendo sì che l'opera *si presenti* all'osservatore nello spazio espositivo in modo da renderlo partecipe della “situazione”, inglobandone anche la presenza fisica, il suo corpo, mentre allo stesso tempo lo mette a distanza attraverso grandi volumi, rendendolo cosciente del proprio atto d'osservazione. Ed è esattamente per questo “effetto di *presenza*” che la scultura minimalista produce sull'osservatore, che la sua condizione di oggettualità, secondo Fried, equivale alla condizione del teatro. È proprio per via del loro interesse per il “teatro” che i minimalisti rigettano la pittura, e in alcuni casi anche la scultura, modernista – il che li porta inevitabilmente a mettere in questione lo statuto stesso dell'opera d'arte. Per illustrare questa sua tesi Fried si richiama a una singolare testimonianza dello scultore Tony Smith, il quale racconta una personale “esperienza rivelatrice” verificatasi mentre guidava di notte su un tratto d'autostrada in costruzione presso New Jersey:

It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, *it did something for me* that art had never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had about art. It seemed that there had been reality there that had not had any expression in art. The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear *that's the end of art*. Most paintings look pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it³⁴.

³⁴T. Smith in M. Fried, *Art and Objecthood*, in *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, a cura di P. Auslander, Vol. IV, London, Routledge, 2003, p. 174 (corsivo mio), anche in *Artforum* 5 (10), (1967), pp. 12-23.

Scrivi Fried analizzando quanto riportato da Smith:

But what *was* Smith's experience on the turnpike? Or to put the same question another way, if the turnpike, airstrips, and drill ground are not works of art, what *are* they? – What, indeed, if not empty, or “abandoned”, *situations*? And what was Smith's experience if not the experience of what I have been calling *theatre*? It is as though the turnpike, airstrips, and drill ground reveal the theatrical character of literalist art [*i.e.*, Minimal Art], only without the object, that is *without the art itself* [...].

Smith's account of his experience on the turnpike bears witness to theater's profound hostility to the arts, and discloses, precisely in the absence of the object and in what takes it place, what might be called the theatricality of objecthood. By the same token, however, the imperative that modernist painting defeat or suspend its objecthood is at bottom the imperative that it *defeat or suspend theater*. And *this* means that there is war going on between theater and modernist painting, between the theatrical and pictorial – war that, despite the literalist explicit rejection of modernist painting and sculpture, is not basically a matter of program and ideology but of experience, conviction, sensibility [...].

Literalist sensibility is, therefore, a response to the *same* developments that have largely compelled modernist painting to undo its objecthood – more precisely, the same developments *seen differently*, that is, in theatrical terms, by a sensibility *already* (to say the worst) corrupted or perverted by theater. Similarly what has compelled modernist painting to defeat or suspend its own objecthood is not just developments internal to itself, but the same general, enveloping, infectious theatricality that corrupted literalist sensibility in the first place and in the grip of which the developments in question – and modernist painting in general – are seen as nothing more than an un compelling and presenceless kind of theater³⁵.

In questo passaggio – che rappresenta probabilmente la più aperta e più sfrenata espressione di antiteatralità del dopoguerra (e forse dell'intero XX secolo) – non è l'avversione verso la teatralità di un irriducibile modernista come Fried a essere sorprendente³⁶. Come è ben noto “il pregiudizio teatrale” trova le sue più recenti radici (quelle più antiche si individuano già in Platone, poi in sant'Agostino, e all'inizio dell'epoca moderna in Jean-Jacques Rousseau) proprio nell'ideologia e nell'estetica del modernismo di fine Ottocento e inizio Novecento (si potrebbe dire che è stato Nietzsche ad avviare la guerra modernista con il teatro), secondo cui il teatro rappresentava l'eterna minaccia di un'identificazione fra arte e vita, alla quale cercava appunto di sottrarsi l'arte moderna³⁷.

Quello che invece colpisce nella critica di Fried è il fatto che siano proprio le “nuove” tendenze affiliate al minimalismo – happenings, environments, land art, e più tardi con-

³⁵ M. Fried, *Art and Objecthood*, cit., pp. 175-177 (corsivo dell'autore).

³⁶ Fried è stato spesso descritto come un “provocatore conservatore” soprattutto da parte dei critici e dei teorici del postmodernismo. Cfr. A. Haraldson, *Fried's Turn*, in “Fillip”, n. 11, primavera 2010.

³⁷ Non a caso le avanguardie storiche ricorrevano spesso e volentieri alle diverse forme para-teatrali (o bisognerebbe dire proto-performative) per contrastare e sovvertire gli statuti e le istituzioni dell'alto modernismo. Sull'antiteatralità nella storia intellettuale e teatrale europea cfr. J. Barish, *The Anti-theatrical prejudice*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1981. Sul pregiudizio teatrale nel modernismo e nel dramma moderno cfr. M. Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002.

ceptual art e body art³⁸ – a condividere con il minimalismo la stessa sensibilità “corrotta e perversa dal teatro”, contaminata dalla “generalizzata, avvolgente, infettiva teatralità”, proprio alcune di quelle (il filone performativo happenings-body art) che si erano tendenzialmente autodeterminate come essenzialmente *antiteatrali*.

Apparentemente non ci sono che due possibilità per spiegare questo paradosso flagrante. O Fried sbaglia quando definisce quelle nuove tendenze nell’arte – e la sensibilità che le distingue radicalmente dall’estetica del (tardo) modernismo – come intrinsecamente *teatrali*, oppure i protagonisti di quelle nuove tendenze – e in particolare quelli della performance e body art – sbagliano nell’auto-definirsi *anti-teatrali*. In altre parole: o Fried dimostra una palese ignoranza storico-teorica riguardo al teatro, da cui risulterebbe una sua distorta concezione del concetto di teatralità, oppure gli artisti non-più-solo-visivi delle nuove tendenze in questione rivelano una lampante mancanza d’informazione e/o di comprensione riguardo al fenomeno teatro, in particolare del teatro allora attuale (si pensi al cosiddetto teatro post-drammatico che si articola intorno all’asse teorico-pratico Artaud-Brecht-Grotowski), da cui risulterebbe la loro attitudine negativa verso il teatro. Per dirlo in modo ancora più semplice: o Fried non ha capito proprio nulla del teatro e non sa di che cosa stia parlando quando dice *teatro*, oppure sono i *performance artists* che non hanno capito niente del teatro e non sanno quello che fanno quando pensano di non fare teatro. Ovviamente le cose sono più complesse, quello che si manifesta nell’apparente paradosso: ‘teatrale’ di Fried = ‘antiteatrale’ della performance art, non è che un singolare sdoppiamento (o forse meglio rovesciamento) della prospettiva che fa sì che uno stesso fenomeno (teatro) possa essere *simultaneamente* percepito e formulato in due modi diametralmente opposti.

Quando scrive ‘teatro’, Fried in realtà sembra abbia in mente *solo alcuni aspetti* del teatro – quelli che riguardano la dimensione *letterale, reale e effettiva*, cioè la dimensione *performativa*. Quando invece sono gli artisti della performance a parlare di ‘antiteatralità’, essi si riferiscono ad *altri* – ben diversi – *aspetti* del teatro, quelli che riguardano la dimensione *rappresentativa, mimetica e illusionistica*, ovvero strettamente *teatrale*, rappresentata dal teatro drammatico classico. Quando dunque Fried scrive ‘teatralità’, intende *performatività*, mentre quando Abramović, Burden e altri performer professano l’antiteatralità, si rivolgono contro *la rappresentazione*. Quindi quello che effettivamente Fried imputa al minimalismo (e ad altre correnti menzionate) è di essersi avvicinato alla *condizione performativa* del teatro e non alla condizione di teatro *tout court*, laddove questi, *e.g.*, performance art, rigettano *la condizione rappresentativa* del teatro e non la condizione di teatro in sé. La confusione è dovuta al fatto che né Fried né gli artisti distinguono chiaramente (o semplicemente per motivi diversi non fanno affatto distinzione) fra gli aspetti performativi del teatro – messi in risalto appunto dal teatro post-drammatico – e gli aspetti rappresentativi del teatro,

³⁸ In una nota al testo Fried si riferisce anche ad altre forme “intermediali” degli anni Sessanta, che tendono ad “abbattere le barriere fra le arti” e ad offuscare i limiti fra arte e vita, dicendo che è proprio la *teatralità* a legare i minimalisti ai diversi artisti che le praticano: “*It is theatricality, too, that links all these artists [i.e. minimalists] to other figures as disparate as Kaprow, Cornell, Rauschenberg, Odenburg, Flavin, Smithson, Kienholz, Segal, Samaras, Christo, Kusama... the list could go on indefinitely*”, (cfr. M. Fried, cit., nota 8). In un altro punto del testo viene associato a questi anche John Cage, generalmente considerato come uno dei progenitori degli happenings e della performance art, considerato da Fried un compositore di scarsa qualità che produce opere teatrali e non musicali. Cfr. M. Fried, *Art and Objecthood*, cit., pp.179-180.

predominanti nel teatro drammatico, contro cui si sono in realtà scagliati gli artisti della performance.

3.2. *Una scomoda interrogazione*

Che una stessa forma artistica, quale per esempio l'Happening, possa essere considerata da alcuni come teatro e da altri come non-teatro, è dimostrato anche dalla seguente osservazione di un altro autorevole teorico di quel periodo, Michael Kirby:

Although some of their advocates claim they are not, Happenings, like musicals plays, are a form of theatre. Happenings are a new form of theater, just as collage is a new form of visual art, and they can be created in various styles just as collages (and plays) are³⁹.

Il fatto che nella percezione dei performance artist la condizione rappresentativa del teatro equivalga alla condizione di teatro *tout court*, e che parimenti per Fried la condizione performativa del teatro equivalga alla condizione di teatro *tout court*, mette in risalto un problema che si aggira come uno spettro attraverso il teatro e la performance (art), e di conseguenza attraverso le rispettive discipline accademiche. Questo problema indica il fatto perturbante – e per questo nessuna delle due parti sbaglia sostanzialmente – che teatro/teatralità e performance/performatività siano fenomeni/concetti talmente complessi, vaghi ed elastici che possano *contemporaneamente* stare sia per le stesse che per cose diametralmente opposte. Ne consegue che certi aspetti del teatro - nel caso specifico quelli performativi, secondo Fried tipicamente 'teatrali' – quando applicati alla scultura minimalista hanno l'effetto di ravvicinarla, appunto, alla condizione di 'teatro'; mentre quegli stessi protocolli impiegati nel campo della performance art appaiono come 'anti-teatrali'!

Il nodo teorico (e storiografico) messo in luce apre anche alla scomoda interrogazione riguardo allo statuto epistemologico delle discipline degli studi teatrali e della performance – ovvero: su che cosa si fonderebbe l'autorità e la credibilità scientifica di una disciplina che si pone come oggetto di studio un fenomeno che contemporaneamente può essere/significare una cosa e il suo contrario?⁴⁰

Quello che risulta chiaro è che sia l'anti-teatralità che caratterizza una parte di critica modernista del dopoguerra (Greenberg, Fried), sia quella che caratterizza la performance storica rivolta contro l'estetica modernista dominante di quell'epoca – mentre continuava a veicolare il pregiudizio antiteatrale ereditato dalla stessa – (Abramović, Burden), sono segnate, forse volutamente, da una certa controversia e confusione. Alla luce della critica friediana – e daltronde della stessa tradizione 'antiteatrale' modernista e della performance art – ad apparire equivoco e essenzialmente problematico non è solo il concetto di *teatralità* ma anche quello di *performatività*.

³⁹ M. Kirby, (a cura di), *Introduction*, in *Happenings, An illustrated anthology*, New York, Dutton, 1965, p. 11.

⁴⁰ Questa domanda ovviamente vale a maggiore ragione per la disciplina dei *performances studies*, considerando che in essa il concetto di performance/performatività viene esteso praticamente a tutti i fenomeni dell'attività umana compresi i diversi sistemi operativi, gestionali, tecnologici, etc.

4. La doppia svolta

4.1. La teatralizzazione della performance

Oh yes. In the beginning you had to hate theater. That was main thing, because you have to reject all the *artificiality of the theater*, the rehearsal situation, in which everything is predictable, the time structure and the predetermined ending. Performance should never be done on stage, never done with theatrical light. Instead, it should always be in neutral situation, most simple possible⁴¹.

Over time, though, my performance work has evolved into real stage performances which are now taking place in the context of theaters, too. Apart from this, I still do performances in “classical” sense. In the seventies, the theater was the enemy of performance artists. It was considered a fake, a staged experience. In the nineties now, my attitude has changed completely. [...] The audience who now comes to the theater to see my work sees *both a stage-play and a performance*⁴².

La seconda dichiarazione di Marina Abramović dimostra bene come, a un certo punto, nel campo della performance art si verifichi uno slittamento riguardo al rapporto con il teatro, un cambiamento che sfocia poi in una contaminazione reciproca, portando a una percezione più inclusiva e riconciliante delle due discipline e all'apparizione di nuove forme ibride.

A questa svolta performativa alla rovescia, cioè alla *svolta teatrale* nella performance art, fa riferimento anche Lehmann quando, in *Postdramatic Theater*, parla della “controtendenza verso la teatralizzazione” in relazione ai mutamenti della pratica della performance negli anni '80⁴³. Gli esempi forse più emblematici della crescente teatralizzazione della performance, che ne segnano anche l'arco temporale, sono lo spettacolo *United States* di Laurie Anderson del 1980 e lo spettacolo *The Biography* di Marina Abramović del 1992. La sempre maggiore sovrapposizione verificatasi in quegli anni fra la performance art e il teatro viene trattata anche dalla studiosa americana RoseLee Goldberg, che nella seconda edizione (1988) della sua pionieristica storia della performance dedica al fenomeno un sottocapitolo, *Towards theater*, in cui parla della “nuova teatralità della performance”:

By the mid-eighties, the overwhelming acceptance of performance as fashionable and fun “avant-garde entertainment” [...] was largely due to the turn of performance towards the media and towards spectacle from about 1979 onwards. More accessible, the new work showed attention to décor – costumes, sets and lighting – and to more traditional and familiar vehicles such as cabaret, vaudeville, theater and opera. [...] It is interesting that performance came to fill the gap between entertainment and theater and in certain instances actually revitalized theater and opera. Indeed, the return to traditional fine arts on the one hand, and the exploitation of traditional theater craft on the other allowed performance artist to borrow from both to create a new hybrid. The ‘new theater’ gained license to include al media, to use dance or sound to round out an idea, or splice a film in the middle of a text, [...].

⁴¹ In N. Spector, “Marina Abramović Interviewed”, in M. Abramović et. al., *7 easy pieces*, Edizioni Charta, Milan, 2007, p. 18 (corsivo mio).

⁴² M. Abramović in H.-P. von Daniken – B. Ruf, *Marina Abramović in Conversation*, New Moment (Special Issue Biennale di Venezia), n. 7, spring 1997, senza num. p. (corsivo mio).

⁴³ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theater*, cit., p. 134.

Conversely, 'new performance' was given the license to acquire polish, structure and narrative [...] ⁴⁴.

4.2. La performatività dentro al teatro

Nello stesso periodo in cui avviene questo slittamento della performance art verso il teatro si verifica anche una maggiore penetrazione nel teatro e nella danza degli elementi performativi tipici della performance art – che comunque non si limita solo all'uso dei diversi media, come suggerisce sopra la Goldberg. Fra questi elementi tipicamente performativi che appaiano nel "nuovo teatro" degli anni '80 acquisiscono una particolare rilevanza: la figura del *performer* (l'artista che non interpreta altri ma è se stesso in scena), la *letteralità* dell'azione (l'agire su scena, il rischio che a volte comporta, sono reali e non simulati, mostrati), la *diffidenza verso la tecnica* attoriale e coreutica (il prediligere l'inabilità, l'imperfezione, l'improvvisazione) e una certa *rozzezza* di stile (legata all'irruzione della vita, del quotidiano, del casuale, persino del banale, sulla scena).

Questa svolta verso la performance nel teatro e nella danza è in realtà una *seconda svolta performativa*, la svolta iniziale (volendo si potrebbe andare ancor più indietro nel tempo), raramente percepita in termini di "svolta performativa", si era già verificata negli anni '70 e riguardava piuttosto la rottura con il testo-narrazione drammatica e con lo spazio scenico tradizionale. Per rendere l'idea di questa ulteriore *svolta performativa* basti rivolgersi alle produzioni di artisti e compagnie quali: The Wooster Group, Jan Fabre, Societas Raffaello Sanzio, Forced Entertainment, La Fura dels Baus, Goat Island, riguardo alla prima ondata, negli anni '80, delineatasi più palesemente in campo teatrale; mentre per la seconda ondata, negli anni '90, che investe maggiormente la danza ci basti evocare alcuni coreografidanzatori come Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy, Meg Stuart e Vera Mantero.

Da questo periodo in poi diventa davvero difficile distinguere chiaramente dove stia la differenza fra il "nuovo" teatro e la danza e la "nuova" performance – cosa che apparentemente diventa più un problema dei critici e degli studiosi (oltre che dei produttori/distributori dello spettacolo) che degli artisti stessi, i quali continueranno a sconfinare fra i due campi senza preoccuparsi più di tanto delle questioni di purezza e di proprietà intrinseca delle rispettive discipline – preoccupazioni che invece avevano segnato gli esordi della performance art e delle nuove tendenze del teatro e della danza degli anni '70.

Dal momento in cui le pratiche del teatro e della performance art, compresi i relativi concetti di *teatralità* e *performatività*, si abbandonano alla forza d'attrazione reciproca invece che a quella di repulsione, trovandosi così di fatto uno accanto all'altro; quando questi stabiliscono tra di loro una relazione talmente intrecciata, complessa, delicata, giocosa e gioiosamente paradossale, non è che allora ci si trovi ad entrare "in the territory of something third" – per richiamarsi al titolo di un'intervista di Thomas Richards a proposito della ricerca condotta al Workcenter di Pontedera ⁴⁵ – ovvero in un territorio che non sia

⁴⁴ R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, Thames and Hudson, 1988, pp. 195-196 (I ed. *Performance: Live Art 1909 to the Present*, 1979).

⁴⁵ T. Richards, *Heart of Practice: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, London/New York, Routledge, 2008, p. 123. In un'altra intervista dello stesso libro Richards parla del "punto-limite della performance" (*the edge-point of performance*) riferendosi all'opus performativo *Action* sviluppato in seno al Workcenter.

né teatro né performance, ma qualcosa d'altro? Oppure potrebbe trattarsi solo di un gioco dialettico molto serrato fra concetti/pratiche opposte e sovrapposte, il quale induce i suoi protagonisti ad avvicinarsi il più possibile al "punto-limite" delle rispettive discipline, non permettendogli tuttavia di varcare definitivamente le frontiere dell'*ultima Thule* per avventurarsi definitivamente nelle terre "aldilà del mondo conosciuto".

5. Performance di Noël Carroll

Even though an essential definition may never be found for Performance, there are other ways in which it may be portrayed as an interrelated body of activity. Its unity may be characterized historically or genetically or narratively. The cohesion of recent Performance activity is primarily a matter of inheritance: it is an evolving conversation whose narrative unity is attributable in large measure to the structure and presuppositions of the opening moves of the discourse⁴⁶.

Considerando il fatto che le classificazioni e definizioni della performance artistica date da critici e artisti durante gli anni '60 e '70 risultavano sostanzialmente parziali e visto che il fenomeno eterogeneo della performance è difficilmente inquadrabile dentro definizioni essenzialistiche, il filosofo d'arte americano Noël Carroll sostiene, nel suo importante saggio "Performance" del 1986, che in realtà ogni forma artistica comprende "a plurality of developing interests whose intelligibility is best conveyed by a narrative"⁴⁷. Così al fine di tracciare la mappatura genealogica di una nuova forma-categoria performativa che lui chiama *Performance* con la P maiuscola (e scritta senza l'articolo), Carroll costruisce una "narrazione" secondo cui essa sarebbe emersa come conseguenza della "confluenza" fra le due correnti performative, una proveniente dalle arti visive e l'altra dal teatro (e dalla danza), entrambe apparse negli anni '70.

5.1. Art performance e performance art

La prima corrente viene designata da Carroll come *art performance* – performance artistica – consistente cioè nelle opere performative/eventi creati dagli artisti visivi che reagivano contro l'estetica formalista dominante del tardo modernismo; la seconda sarebbe invece la *performance art*⁴⁸ – arte della performance – che riguarda gli spettacoli/eventi degli artisti di teatro che si ribellavano alle convenzioni del teatro drammatico. Secondo il filosofo la

⁴⁶ N. Carroll in D. Kennedy, (a cura di), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2003, II vol, p. 1019.

⁴⁷ N. Carroll, *Performance*, in "Formations", n. 3, 1986, p. 79.

⁴⁸ Attenzione: la designazione "*performance art*" che Carroll usa per riferirsi al teatro della neo-avanguardia del dopoguerra non deve essere confusa con la Performance Art – termine generico che critici e curatori hanno applicato, all'inizio degli anni '70, alle diverse manifestazioni della performance sviluppate prevalentemente dagli artisti visivi (Happenings, Events, Actions, Body-Art, etc). In effetti ai tanti cosiddetti "performance artist" dell'epoca non piacque quella designazione – Performance Art – perché secondo loro la parola *performance* rimandava troppo all'arte del teatro! (per questa ragione in Inghilterra, per esempio, è sempre stato preferito il termine *Live Art*). Bisogna ricordare che il significato più comune della parola *performance* in lingua inglese è: spettacolo in senso generico. Ovviamente a partire dagli anni Settanta e con l'affermarsi del termine Performance Art e l'applicazione della parola *performance* anche agli eventi performativi degli artisti visivi le cose, dal punto di vista teorico e terminologico, cominciano a complicarsi.

Performance corrisponderebbe al punto d'incontro e di scambio fra le due correnti, rappresentando "una tradizione connessa e viva" fondata su "preoccupazioni e interessi condivisi" dei due modi di concepire e fare la performance⁴⁹. Per questo egli suggerisce d'utilizzare per convenzione il termine Performance con la maiuscola, per indicare quel nuovo terreno comune in cui s'incontrano e si (con)fondono la performance teatrale e la performance artistica.

Quello che Carroll chiama "performance art" appare in seno alle avanguardie teatrali degli anni '60 in reazione alle convenzioni del teatro drammatico dominante basato in gran parte sul testo, alla sua verbosità e spettacolarità. Questa nuova corrente si distingue per la spiccata auto-riflessività, per il rifiuto della *rappresentazione* in favore della *presentazione*, per la volontà di rendere lo spettatore partecipe (o almeno di mettere in questione la divisione tra spettatore e attore) e più generalmente per l'interesse per la dimensione performativa dell'evento teatrale. È con essa che la performatività (ri)entra nel teatro. Una delle strategie impiegate in questo senso è stata l'introduzione sulla scena di accadimenti e azioni reali piuttosto che fittizi e recitati – è con essa che l'attore diventa *performer* (attuante) piuttosto che personaggio.

Come influenza teorica determinante su quella corrente, Carroll menziona Artaud ed il suo scritto *Il teatro e il suo doppio*⁵⁰, mentre le pratiche del Living Theatre, dell'Open Theatre e del Teatro Laboratorio di Grotowski vengono assunte come esempi tipici. La cosiddetta "art performance" invece nasce sotto il segno della radicale rottura con il formalismo della pittura (e scultura) modernista, che si consuma nello stesso periodo in seno alle arti visive.

Carroll suggerisce che il fenomeno della "art performance" potrebbe essere letto anche in chiave di *continuità con* e come *estensione di* alcuni discorsi e pratiche del tardo modernismo che dominavano le arti visive dopo la seconda guerra mondiale – in specifico quelle riguardanti l'espressionismo astratto. Qui si fa ovviamente riferimento al critico d'arte Harold Rosenberg e al pittore dell'espressionismo astratto Jackson Pollock, entrambi associati alla corrente della cosiddetta *action painting*. Rosenberg era il primo a riconoscere nella pratica pittorica di Jackson Pollock l'impulso verso il superamento della bidimensionalità e materialità della tela in favore del processo e del gesto di dipingere, cioè dell'"enactment"⁵¹, lodando quest'ultimo per aver "fatto a pezzi ogni distinzione fra arte e vita".

Nel suo famoso testo *The American Action Painters* del 1952, Rosenberg scriveva: "At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or 'express' an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event"⁵². Pollock con la sua pittura in azione e Rosenberg con la sua teorizzazione della *action painting* (è stato lui a proporre il termine) hanno segnato l'ingresso della performatività in seno alle arti visive, anticipando di anni la nascita dei primi Happenings e

⁴⁹ N. Carroll, *Performance*, cit., p. 65.

⁵⁰ In effetti il *doppio del teatro* che Artaud evoca nei suoi scritti visionari potrebbe benissimo essere identificato nella *performance*.

⁵¹ In inglese *enactment* – letteralmente *attuazione* – ha anche significato di *acting, performing*, in senso teatrale.

⁵² H. Rosenberg, *The American Action Painters*, in "Art News", 51/8, 1952, p. 25.

d'altri 'atti' che negli anni '60 e '70 andranno a formare quello che Carroll disegna come "art performance"⁵³.

5.2. Verso la Performance

Dopo averne tracciato le rispettive origini, Carroll individua le seguenti confluenze fra "performance art" e "art performance": entrambe cercano di ridurre la distanza tra lo spettatore e lo spettacolo/performance ed entrambe condividono il "desiderio utopico di abbattere le barriere" tipico degli anni '70. In più, l'enfasi artaudiana sulla spettacolarità della visione (a discapito del testo) porta sempre più la "performance art" verso il dominio delle arti visive (basti pensare al cosiddetto teatro d'immagine (*theatre of images*) degli anni Settanta).

I due tipi di performance divergono però in un punto cruciale: "art performance" è radicata in una resistenza anti-essenzialistica al dominante formalismo modernista secondo cui ogni forma artistica avrebbe una sua essenza specifica ben delimitata dal proprio mezzo espressivo; mentre la "performance art" trova le sue radici nella resistenza essenzialistica ai codici rappresentazionali della pratica dominante del teatro drammatico, da cui tenta di discostarsi ricercando gli elementi essenziali del teatro e della teatralità, sforzandosi di purificarlo e di spogliarlo appunto fino alla sua vera essenza, non vincolata o condizionata dal testo e dalla mimesi. Nonostante questa iniziale dissonanza, le due pratiche performative s'incontrano sul terreno comune della performance/spettacolo inteso come "evento reale" e cominciano sempre di più ad essere "percepite come connesse".

In seguito a questa iniziale fase di confluenza, le due correnti continuano a svilupparsi semi-autonomamente, dialogando occasionalmente nei punti di maggiore coincidenza, con la conseguenza che nel tempo "si sia profilato un *nuovo campo pratico* [...] nei punti di contatto"⁵⁴. Con il termine Performance, Carroll – come si è detto – viene a indicare quel nuovo terreno della pratica in cui le preoccupazioni e gli interessi della "performance art" e della "art performance" si trovano sovrapposti ed intrecciati. Se negli anni '60 e '70 le preoccupazioni comuni riguardavano i concetti di *reale* e *autenticità*, negli anni '80 invece l'interesse condiviso si sposta sulle questioni legate alla rappresentazione, soprattutto in relazione ai mass-media (quello che altri hanno chiamato *teatralizzazione*).

Carroll mette in rilievo quello che definisce "la risonanza simbolica" della Performance in quanto fenomeno che suggerisce *contemporaneamente* sia l'immediatezza dell'evento performativo – come qualcosa d'autentico, sia la rappresentazione teatrale – come fatto non-autentico. Mentre sarebbe possibile tracciare una mappa dello slittamento dai discorsi sull'autenticità – che caratterizzano gli anni '60/'70 – a quelli legati alla simulazione e disgiunzione – che si riscontrano negli anni '80, secondo Carroll sarebbe più opportuno riconoscere che a informare "la metafisica popolare della nostra cultura" sia invece una persistente dialettica fra

⁵³ Al tempo della sua pubblicazione il testo di Rosenberg non ha soltanto polarizzato la scena newyorchese dell'espressionismo astratto, ma ha anche esercitato un'influenza significativa sulle generazioni più giovani dei futuri "happeners" e "event artists", sia negli Stati Uniti che in Europa. Allan Kaprow che ha creato, nel 1959 alla Reuben Gallery di New York, il primo evento a portare quel nome, *18 Happenings in 6 Parts*, ha riconosciuto che la lettura di "The American Action Painters" aveva segnato il punto di svolta nella sua carriera, in quanto lo aveva sollecitato ad allontanarsi dalla pittura e ad avvicinarsi all'assemblage, agli environments e infine agli happenings.

⁵⁴ N. Carroll, *Performance*, cit., pp. 72-73 (corsivo mio).

questi due poli⁵⁵. La Performance – che secondo Carroll sarebbe un “nome auto-conferitosi” (*self appointed title*) – è la sola in grado di afferrare quel paradossale spirito del tempo⁵⁶.

6. Il collasso dei binari. La nuova estetica del performativo

Rivolgendosi all'argomento centrale del libro *Ästhetik des Performativen*⁵⁷ di Erika Fischer-Lichte del 2004, riguardante una nuova e unificante estetica del performativo, si tocca un altro punto delicato della teoria della performance, riflesso nella domanda retorica e provocatoria che Elinor Fuchs rivolge a Hans-Thies Lehmann sul senso che potrebbe mai avere oggi il “rinascere (*revival*) di una critica esclusivamente estetica” in seno agli studi teatrali e/o della performance, seguita dalla laconica risposta di quest'ultimo che afferma che “le questioni di forma estetica *sono* questioni politiche”⁵⁸. Secondo Fischer-Lichte le considerazioni legate a “un'estetica del performativo” (*aesthetics of the performative*) e alla funzione e al senso della performance come forma artistica sarebbero diventate centrali e pressanti dopo che la “svolta performativa” degli anni '70 aveva iniziato a investire praticamente tutti gli aspetti della società e della cultura occidentale. Si vedono allora svilupparsi numerose nuove pratiche performative, le quali si evolvono di pari passo con la crescente consapevolezza del fenomeno della “svolta” da parte dei critici e degli studiosi. L'intenzione della Fischer-Lichte è di porre le fondamenta di una tale estetica, attingendo *ugualmente* alle pratiche e alle operazioni sia del teatro contemporaneo che della performance art.

Nell'introduzione ad *Ästhetik des Performativen*, Marvin Carlson fa notare come sia proprio questo orientamento estetico della studiosa tedesca a segnare la differenza degli approcci alla questione della funzione della performance all'interno della tradizione continentale della *Theaterwissenschaft* e in seno ai *performance studies* americani:

Fischer-Lichte's approach, based as it is on what might be called the aesthetic side of theater and performance, seeks the “meaning” or “purpose” of performance in what she calls its “specific aestheticity,” a concern one would be most unlikely to encounter in an American performance theorist. American performance theory, with its close historical ties with the social sciences, to Deweyesque pragmatism, and to the tradition of rhetoric and communication, has in general looked for the utility of performance in its ability to alter or at least alter spectator's thinking about general and specific social situations. Phillip Zarilli, for example, speaking of performance as “a mode of cultural action”, describes it as “not a simple reflection of some essentialized, fixed attributes of a static, monolithic culture but an arena for the constant process of negotiating experiences and meanings that constitute culture. [...] Zarilli's emphasis upon “negotiating” marks a distinctly different orientation. Fischer-Lichte's concept of performance as involved with the “enchantment” of the world

⁵⁵ *Ivi*, pp. 63-71.

⁵⁶ Nel suo più recente contributo alla *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, sotto la voce “performance art/art performance”, Carroll propone una sintesi altrettanto suggestiva secondo la quale nell'Occidente sarebbe gradualmente emersa una conoscenza, ugualmente critica e incorporata (*embodied*), della dialettica fra il Reale e la rappresentazione – secondo il filosofo sarebbe proprio essa a sorreggere e permeare oggi la pratica radicale della Performance. Cfr. la voce in questione in D. Kennedy, (a cura di), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, cit., pp. 1019-1023.

⁵⁷ Nella traduzione inglese *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*.

⁵⁸ Per entrambe le citazioni vedi sopra alle pp. 4 e 7.

may possibly be read as having some specific social or cultural implications, but it is not really concerned with cultural "negotiation", which suggest the sort of directly pragmatic interests found in much American performance theory. It looks rather to a deeper experience of being in the world and of becoming newly conscious of that being that is much closer to traditional aesthetic theory⁵⁹.

Secondo Carlson il concetto che maggiormente avvicina Fischer-Lichte alla tradizionale teoria estetica formalista è quello di "enchantment" (incantesimo), che rimanda fortemente al processo di "straniamento" (*ostranenie*) formulato nel 1917 dal noto rappresentante della scuola del formalismo russo Viktor Šklovskij: "The technique of art is to make objects "unfamiliar", to make them difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object; object is not important*"⁶⁰.

Ovviamente esiste una differenza cruciale fra il concetto di "enchantment" applicato alla performance da Fischer-Lichte e lo "straniamento" di Šklovskij; tale divergenza riguarda lo slittamento dall'*oggetto d'arte* verso *l'evento*, provocato dalla "svolta performativa". Mentre il focus nell'estetica modernista e formalista è posto "sull'oggetto", cioè sul modo in cui la nostra percezione e la comprensione di un oggetto vengono trasformate (e manipolate) attraverso le operazioni d'arte, la studiosa tedesca si concentra invece sulla "performance come *evento* fra attori e spettatori", ovvero sulla situazione in cui si produce un'esperienza che coinvolge e trasforma la persona (attore e spettatore) nella sua interezza, corpo, anima e mente (quello che lei chiama "embodied mind")⁶¹, conducendola ad una rinnovata e più completa comprensione del suo essere nel mondo.

By transforming its participants, performance achieves the reenchantment of the world. The nature of performance as event – articulated and brought forth in the bodily co-presence of actors and spectators, the performative generation of materiality, and the emergence of meaning – enables such transformation. Theatre and Performance art since the 1960s have repeatedly demonstrated a particular interest in playing with and reflecting on these constitutive conditions of performance and its inter-related processes of transformation. [...] The aesthetics of the performative [...] bases itself on these conditions⁶².

⁵⁹ M. Carlson, *Introduction. Perspectives on performance: Germany and America*, in E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, cit., p. 6.

⁶⁰ V. Šklovskij in *ivi*, p. 7 (corsivo di Šklovskij).

⁶¹ E. Fischer-Lichte riformula il concetto non-dualistico di *embodiment* (incorporazione), cruciale nella sua estetica performativa, richiamandosi in primo luogo alla pratica di Grotowski e alla filosofia di Merleau-Ponty: "[...] the performance of the *Constant Prince* transcended the two-world theory by presenting the actor's body as embodied mind. The parallels between Grotowski's theater practice and Merleau-Ponty's late philosophy are striking. The latter's philosophy of the lived-body (*chair*, 'flesh') represents ambitious attempt to mediate between body and soul, sense and non-sense, by using non-dualistic and non-transcendental approach. [...] Merleau-Ponty thus cleared the path for a new application of the term "embodiment" as it is used today in cultural anthropology, cognitives sciences and theatre studies. Merleau-Ponty's contribution to philosophy is comparable to Grotowski's to theater. In the person of Ryszard Cieslak, an actor appeared on stage who eliminated the dualism of body and mind, his body appearing as 'illuminated' and his mind appeared embodied", E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, cit., p. 83.

⁶² *Ivi*, p. 181.

6.1. *Autopoietica della performance*

Un'altra formula chiave che Fischer-Lichte introduce, cercando di andare oltre le teorie tradizionali, nel corso del suo *tour de force* attraverso l'opera di fondazione di una nuova estetica performativa, è quella di "autopoietic feedback loop". Il termine "autopoiesis" è stato coniato dai biologi cognitivi cileni Humberto Maturana e Francisco Varela per indicare che caratteristica fondamentale ed esclusiva dei sistemi viventi è una particolare struttura auto-organizzata allo scopo di mantenere e rigenerare nel tempo la propria unità e la propria autonomia rispetto alle variazioni dell'ambiente, tramite processi ricostituenti che contribuiscono alla rivitalizzazione e alla conservazione del sistema stesso⁶³.

Secondo Fischer-Lichte ogni evento teatrale/performativo, senza distinzioni riguardo al genere e al contesto storico, è generato e determinato grazie alla co-presenza fisica e all'interazione fra gli attori e gli spettatori, in un continuo "autopoietic feedback loop", che viene costantemente alimentato e alterato da fattori (im)prevedibili, casuali e variabili, provenienti da entrambi i termini di questo *loop* (attori da una parte – spettatori dall'altra). Questo processo dinamico e dialettico lega la performance ai processi fondamentali della vita stessa, posizionandola così – in quanto sistema *autopoietico* che è simultaneamente sia *prodotto* che *produttore* – in forte contrasto con il concetto tradizionale d'opera d'arte come *prodotto-oggetto*, che esiste indipendentemente da uno sguardo esterno, stabilito e definito una volta per sempre nel suo aspetto materiale e visuale.

Contingency became a central aspect of performance with the performative turn of the 1960s. The pivotal role of the audience was not only acknowledged as a precondition for performance but explicitly evoked as such. The feedback loop as a self-referential, autopoietic system enabling a fundamentally open, unpredictable process emerged as the defining principle of theatrical work. A shift in focus occurred from potentially controlling the system to inducing the specific modes of autopoiesis. Given this shift, it needs to be investigated how actors and spectators influence each other in performance; what the underlying conditions of this interaction might be; what factors determine the feedback loop's course and outcome, and whether this process is primarily social rather than aesthetic in nature⁶⁴.

L'autrice, nel corso del libro, cerca di dimostrare come "l'esteticità specifica" della performance stia principalmente nella sua stessa natura d'evento *autopoietico*, discostandosi quindi – almeno apparentemente – dalla teoria della performance americana, focalizzata quasi esclusivamente sulle implicazioni sociali e culturali di un evento teatrale/performativo. La speciale attenzione prestata da Fischer-Lichte alla specificità estetica della performance non rappresenta però un gesto reazionario (come teme Fuchs nel caso di Lehmann), ma al contrario rivela una sensibilità particolarmente acuta verso alcuni tratti fondamentali della contemporaneità. Una delle conseguenze maggiori della svolta performativa nell'arte,

⁶³ Francisco Varela (1946-2001) era uno dei promotori della *Embodied Philosophy*, la quale stabilisce che la cognizione e la coscienza umana possono essere capite unicamente nei termini delle "strutture enattive" (*enactive structures*) da cui provengono, vale a dire il corpo e il mondo fisico con il quale il corpo interagisce. Il suo concetto di *neurofenomenologia* si basa sugli scritti fenomenologici di Husserl e di Merleau-Ponty. Cfr. F. Varela - E. Thompson - E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (MA), MIT Press, 1991 (tr. it. *La via di mezzo della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 1992).

⁶⁴ E. Fischer-Lichte, cit., pp. 39-40.

cioè della transizione dall'*oggetto d'arte* verso *l'evento artistico* – fatto alquanto determinante per l'estetica del performativo – è l'inevitabile collasso delle dicotomie tradizionali, a cominciare da quella fondamentale fra arte e vita, e della tendenza a percepire alcune istanze prevalentemente in termini d'opposizione: oggetto *vs.* soggetto, corpo *vs.* mente, segno *vs.* significato, finzione *vs.* realtà, presenza *vs.* rappresentazione, attore *vs.* spettatore, etc.

Per la performance contemporanea⁶⁵ non si tratta dunque semplicemente, come sembrava in un primo tempo, di privilegiare una componente del binomio rispetto all'altra (che presumibilmente la escludeva), nondimeno di abbandonarla *in toto* (operazione rivelatasi un progetto impossibile), ma piuttosto d'attuare un processo di radicale riscoperta e messa in questione, o meglio di messa in gioco, della loro inter-relazione e interdipendenza. La performance contemporanea, mettendo in forte crisi l'opposizione binaria fra arte e vita, presuppone un'estetica che si (con)fonde con l'etica, la politica e il sociale. L'estetica performativa cerca di far crollare l'opposizione tradizionale fra la sfera estetica e quella non-estetica. La performance appartiene a entrambe le realtà ed è esattamente in questo che risiede la peculiare esperienza estetica che essa offre. Quindi, per ribadire l'osservazione acuta di Lehmann: "le questioni della forma estetica *sono* questioni politiche".

Performances that undermine and undo such dichotomies constitute a new reality in which one thing can *simultaneously* appear as another; this reality is unstable, blurred, ambiguous, transitory and dissolves boundaries. The reality of performance cannot be grasped in binary oppositions. These performances direct attention and transfigure ordinary experiences of the everyday while rejecting binaries as inadequately suited to describing these experiences. [...] As performances destabilize the structure of binary opposites with the help of which we are used to grasping and describing reality, they rise the question whether such binaries construct a reality that contradicts our daily experience. They [i.e. binary opposites] seem to postulate a reality based on an "either-or" rather than an "as well as" approach which would be much more accurate. [...] If performance approximates life in its unpredictability and imponderability, it seems likely that parameters which fail [to describe] performance are equally ill equipped to illuminate and describe life altogether⁶⁶.

6.2. Performance come rituale estetico di trasformazione

Quando tocca le questioni relative al suddetto slittamento dall'oggetto d'arte verso l'evento e del collasso delle polarità fra arte e vita, Fischer-Lichte investe un terreno familiare ai teorici della performance americani, per i quali concetti di liminalità, di sconfinamento, di continuo cambio di prospettiva, di contingenza, di transitorietà e "in betweenness", sono stati da sempre centrali. Un altro concetto cruciale sviluppato da Fischer-Lichte in *Ästhetik des Performativen*, che riscontra un grande interesse anche presso gli studiosi statunitensi – sebbene con implicazioni diverse – è quello della performance come *trasformazione*⁶⁷.

Nella sua discussione sul potenziale trasformativo della performance, Fischer-Lichte si rivolge verso il campo degli studi sul rituale (*ritual studies*) e alla cruciale nozione di *limi-*

⁶⁵ Con *performance contemporanea* Fischer-Lichte intende sia la performance art che il teatro contemporanei, ma a questo punto della sua analisi diventa difficile distinguere chiaramente fra i due.

⁶⁶ *Ivi*, p. 174 (corsivo mio)

⁶⁷ Non a caso il titolo dell'edizione inglese del libro è cambiato in *The Transformative Power of Performance*.

nalità (liminality) coniata dall'antropologo americano Victor Turner, uno stretto collaboratore di Schechner, che ha esercitato un'influenza determinante nella creazione e nello sviluppo dei *performance studies*. Turner utilizza il termine liminale (derivato dal latino *limen*, soglia) in relazione al libro seminale *Les rites de passage* (1909) del famoso etnologo francese Arnold van Gennep, in cui quest'ultimo individua nei riti di passaggio e d'iniziazione tradizionali tre fasi distinte: "separazione" (dove il soggetto partecipa del rituale viene isolato dal suo ambito quotidiano e/o sociale); "marginè" (dove il soggetto è condotto verso uno stato straordinario che provoca un'esperienza nuova e trasformante); "aggregazione" (dove il soggetto, trasformato, viene reinserito nella quotidianità e nella comunità, la quale ne accetta la nuova identità alterata e il nuovo stato sociale). Turner rinomina le tre fasi di Van Gennep in: *preliminale* (separazione), *liminale* (transizione) e *post-liminale* (reintegrazione), designando lo stato d'esistenza "labile" indotto dalla seconda fase come stato di *liminalità*: "betwixt end between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial"⁶⁸. Per Turner la fase liminale rappresenta la sfera innovativa di una cultura, in cui vengono sperimentati nuovi modi d'agire, di combinare e interpretare i simboli; tale esperienza provoca non solo un cambiamento dello status sociale dei partecipanti, ma influenza e cambia la società intera, che attraverso i propri rituali si rinnova, rafforzando il senso di comunità (il rituale crea i *communitas*).

Quando Fischer-Lichte descrive l'esperienza estetica, provocata da un evento teatrale o da un evento di performance art, come un'esperienza *liminale*, ella non identifica comunque la performance con il rituale – anche se ammette che sia difficile determinare un criterio chiaro che li separi – ma sposta il focus, indirizzandolo dalla trasformazione dello status sociale dei partecipanti, provocato dalla fase liminale del rituale, verso la trasformazione del loro modo di percepire la realtà circostante.

Per quanto alcune performance/spettacoli come quelle degli Azionisti viennesi, Beuys, Schechner, Grotowski, Abramović o Burden, mettano in questione una distinzione netta fra performance e rituale, permane pur sempre una differenza: mentre l'esperienza liminale del rituale trasforma permanentemente e irrevocabilmente lo status sociale del partecipante, cioè il modo in cui la sua identità alterata viene socialmente riconosciuta, un effetto comparabile non si verifica nell'esperienza estetica della performance. Mentre genera la performance, l'*autopoietic feedback loop* crea contemporaneamente anche gli stati di liminalità. I due termini sono strettamente collegati dal momento che la liminalità viene determinata proprio dal carattere eventuale e contingente inerente al processo di *autopoiesis*. L'*autopoietic feedback loop* induce attori e spettatori nello stato liminale in cui entrambi vengono alienati dalle loro condizioni e ambienti abituali e ordinari e dalle leggi e norme che generalmente li governano.

Le trasformazioni in questione riguardano i cambiamenti degli stati psicologici, affettivi, energetici e fisiologici dei presenti e possono persino attuare, come nel caso del teatro partecipativo e degli happenings, cambiamenti di status dallo spettatore all'attore, come possono anche creare delle comunità (*communitas*). Però simili trasformazioni, provocate dalla liminalità della performance, sono temporanee, limitate perlopiù alla sua durata o

⁶⁸ V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London, Routledge, 1969, p. 95 (tr. it. *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia, Morcelliana, 1972).

addirittura solo ad alcuni momenti isolati. Un permanente ri-orientamento e mutamento delle persone partecipi, attori e spettatori, non è garantito e dipende solo da casi e fattori individuali; anche qualora avvenisse non è comunque socialmente riconosciuto né integrato, rimanendo un fatto strettamente personale. Ciò significa che la differenza principale fra la performance artistica e il rituale sta nella terza fase, quella *post-liminare*, che riguarda la reintegrazione e l'aggregazione sociale e prevede il riconoscimento *post factum*, da parte della comunità, delle esperienze e delle trasformazioni avvenute durante la fase liminale.

When oppositions dissolve into one another our attention focuses on the transition from one state to next. The space between opposites opens up; the in-between thus becomes a preferred category. Again and again we have seen that the aesthetic experience enabled by performances can primarily be described as a liminal experiences, capable of transforming the experiencing subject. Evidently, this type of aesthetic experience is of pivotal importance to the aesthetics of the performative as it captures the nature of performance as event. [...] Performance allows entirely ordinary bodies, actions, movements, things, sounds, or odors to be perceived and has them appear as extra-ordinary and transfigured. Performance makes the ordinary conspicuous. Cage's *silent pieces* that make so-called silence audible may serve as example here. When the ordinary becomes conspicuous, when dichotomies collapse and things turn into their opposites, the spectators perceive the world as "enchanted". Through this enchantment the spectators are transformed⁶⁹.

6.3. Coda

A questo punto risulta abbastanza chiaramente come la nozione di performance presso gli studiosi europei, radicati nella tradizione della *Theaterwissenschaft*, venga intesa e sviluppata primariamente nel senso di *evento artistico*, cioè venga messa in relazione principalmente al teatro contemporaneo e alla performance art⁷⁰ – privilegiando quindi un approccio estetico e dunque anche filosofico. Al contrario, presso gli studiosi americani, appartenenti al campo dei *performance studies* (ma anche ad altre discipline umanistiche), la performance ha una valenza molto più ampia e inclusiva: viene intesa e studiata soprattutto nel senso di *evento culturale e sociale* (rituali, giochi, eventi sportivi, cerimonie religiose e secolari, teatro, circo, comportamento nella vita quotidiana, etc – il cosiddetto "broad spectrum approach")⁷¹, ovvero non solo come un'arte ma piuttosto come uno strumento d'analisi che può essere applicato alle più disparate attività umane – privilegiando gli aspetti sociali e politici, quindi nel segno della teoria critica.

⁶⁹ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, cit., pp. 174 e 179.

⁷⁰ Una delle ragioni indubbiamente sta nel fatto che in quasi tutte le lingue diverse dall'inglese – lingua nella quale ha origine il termine *performance* – questo è impiegato, senza essere tradotto, per designare la *performance art* e dunque un evento artistico.

⁷¹ Cfr. R. Schechner, *Performance studies: the broad spectrum approach*, cit., pp. 7-9.

Enrico Pitozzi

DELLA CORPOREITÀ. STUDIO SULLA SCENA CONTEMPORANEA¹

Cosa significa percepire qualcosa? Sentire la consistenza delle cose. Avvertire la qualità dello spazio. Captare suoni vicini e suoni lontani.

Affinando l'attenzione, prende forma tutta una gamma di particolari inespresi: appaiono gli enti che stanno al margine, sul bordo degli occhi. Si avverte, per esempio, la pressione dell'aria e la luce che riverbera in una sala; il suono del sistema nervoso. Si compiono così operazioni complesse in modo pressoché inconsapevole²: è in questo modo che il cervello prepara l'azione a venire. Ciò significa che, al di sotto della soglia di consapevolezza, viviamo in un modo parallelo, e questo mondo è determinante per colorare qualitativamente l'azione.

In questo schema, la percezione – l'insieme delle funzioni cognitive di un corpo – gioca un ruolo fondamentale: *la percezione è già un'azione*³. Percepire è dunque classificare secondo un repertorio di azioni possibili; da questa operazione deriva, dunque, la qualità della presenza di un corpo.

Per tracciare uno studio attorno alle logiche che sottendono – da un punto di vista fisiologico – la composizione del gesto in scena e il grado di presenza dell'attore o del danzatore, è prima necessario definire che cosa è il corpo di cui stiamo parlando e quali sono le potenzialità che lo contraddistinguono. Tale necessità non può che prendere in considerazione, a un primo livello, l'analisi della percezione e, dunque, soffermarsi sul funzionamento del cervello.

Da un punto di vista metodologico, sono due le principali interpretazioni delle funzioni del cervello che si sono delineate, rimarcando l'assetto di due correnti filosofiche del secolo scorso. Da un lato la concezione di un "cervello calcolatore", sistema centralizzato che immagazzina ed elabora le informazioni che a esso provengono dai diversi captori sensoriali⁴, sulla base di un programma innato o acquisito. Il modello è, dunque, il linguaggio. Tale concezione ripone le sue basi nella cornice della filosofia analitica.

¹ Questo testo riassume alcuni nodi tematici discussi nel volume di prossima pubblicazione E. Pitozzi, *Sismografie della presenza. Corpo, percezione, dispositivi tecnologici*, Lucca, La Casa Usher.

² L.D. Roseblum, *Lo straordinario potere dei nostri sensi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

³ A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

⁴ Diversi recettori situati nelle fibre muscolari (fuso neuromuscolari), misurano lo spostamento e la velocità d'allungamento dei muscoli; un altro recettore ne misura la forza d'estensione. Infine, i recettori articolari misurano l'angolo delle articolazioni le une in rapporto alle altre, oltre alla velocità di cambiamento di angolazione. Questo insieme complesso di operazioni viene chiamato *propriocezione*, in ragione del fatto che i captori offrono una serie di misure inerenti lo spostamento relativo di segmenti corporei e delle loro relazioni. Cfr. A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, cit., p. 22 e M. Jeannerod, *Le Cerveau volontaire*, Paris, Odile Jacob, 2009.

L'altra interpretazione, fa invece del cervello un simulatore del mondo esterno programmato in vista del compimento dell'azione da modelli interni⁵. Funziona, dunque, all'inverso: formula delle ipotesi, sceglie e classifica dentro un repertorio di decisioni possibili e cerca nel mondo esterno gli elementi che possono confermare o smentire le previsioni alle quali conducono quelle ipotesi: "è lo stato del corpo che precede l'atto, non l'inverso"⁶. In questa cornice, il cervello proietta sul mondo le sue ipotesi d'azione – *feedforward* – e si serve delle informazioni che provengono dai captori sensoriali per verificarle (*feedback*). In altri termini, il mondo esterno serve al cervello per verificare le sue previsioni. Tale concezione si iscrive, invece, in una cornice di ordine fenomenologico.

A partire da questo presupposto, nel primo paragrafo, andremo a delineare le relazioni tra la percezione e la composizione del movimento, partendo dall'analisi del concetto di *fiction* così come elaborato da Michel Bernard⁷. Esso riguarda la proiezione dell'anatomia nello spazio prima di disporre materialmente gli arti nell'ambiente esterno. Tale processo rende manifesta una prima, interna e dunque nascosta, dimensione *virtuale* della corporeità, là dove il termine "virtuale" non si oppone al reale (indicando irrimediabilmente una forma di derealizzazione del corpo) ma all'attuale, vale a dire alla sua forma *in atto*. In questo senso la percezione non è altro che una simulazione interna dell'azione, che si fonda su una *categorizzazione percettiva* dello spazio esterno. Questa operazione prende il nome di *pre-movimento* e permette di scaricare l'anatomia immaginata nel sistema dei muscoli gravitari⁸. In questo schema, il pre-movimento non è altro che lo sfondo (invisibile e per lo più involontario) sul quale si disegna il movimento (visibile e volontario) come risultato della simulazione⁹. La simulazione di un'azione comporta dunque una parte consapevole e una parte non consapevole che deve essere qui discussa, nella convinzione che sia il punto di partenza della composizione del movimento coreografico. La parte non consapevole determina, in altri termini, le caratteristiche propriamente motorie dell'azione. Questo perché la simulazione è in realtà un'azione nascosta, che chiama in causa il sistema motore sia nella sua esecuzione mentale che in quella fisica, e dunque precede l'apparizione dell'azione e può esistere indipendentemente dalla sua esecuzione.

Questo aspetto è determinante per la nostra prospettiva, perché mette in gioco da un lato un immaginario percettivo e anatomico rinnovabile, dall'altro ci permette di esplorare le pratiche compositive di figure della scena contemporanea – senza qui dimenticare le profonde

⁵ Sul *modello interno* si veda la posizione di E. Von Holst, H. Mittelstaedt, *Das Reafferenzprinzip Wechselwirkungen zwischen Zentralnervensystem und Peripherie*, in "Naturwissenschaften", 37, 1950.

⁶ M. Jeannerod, *La Fabrique des Idées*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 18. Cfr. N.A. Bernstein, *The coordination and regulation of movement*, New York, Pergamon Press, 1967 e A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, cit., oltre a A. Berthoz, J-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006. Sappiamo, da quanto rilevato, che orientare l'attenzione verso qualcosa o qualcuno è già adottare un meccanismo di anticipazione che prepara ad agire, un meccanismo che configura il mondo per le nostre azioni e le nostre intenzioni.

⁷ M. Bernard, "Sens et fiction", in Id., *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

⁸ Essi controllano l'assetto del corpo. La *postura* designa dunque un potenziale d'azione. Prepara ad agire: è la geometria del concatenamento. Se la percezione cambia la postura, la postura – a sua volta e in quanto dato dell'esperienza – modifica la percezione in un circuito *feedback*.

⁹ A. Goldman, *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

connessioni con i padri fondatori della scena novecentesca – che in questa direzione sembrano operare. È qui che la percezione si ridefinisce per avere accesso a nuove partiture gestuali e, di conseguenza, delineare – sulla base di processi fisiologici – inedite forme di presenza¹⁰.

E proprio la percezione, in questo senso, è il terreno sul quale si gioca la ricerca di forme inedite di movimento: un vero e proprio processo di *rifacimento del corpo* che convoca – in questa ridefinizione – sia la fisiologia che la scena teatrale e coreografica¹¹. Quello che conta, oltre le ovvie differenze, è che il processo d'indagine non cambia sulle due sponde disciplinari: si fraziona il movimento nel corpo per studiarne ogni sua articolazione. Ciò che invece cambia è la finalità. La fisiologia studia il movimento nel corpo per capirne il funzionamento; i riformatori della scena teatrale e coreografica – con diversi gradi di interesse da Dalcroze a Laban fino ad Artaud, da Mejerchol'd a Decroux o Grotowski, passando anche per la visione di Kantor – indagano il movimento nel corpo per *rifare* (letteralmente) *il corpo* (la forma), esplorarne le potenzialità al di là dell'automatismo che, in altri termini, diviene ripetizione. Chiaramente, questa vera e propria scomposizione del corpo necessita di un nuovo livello di *riasmblamento* che passa – evidentemente – per una nuova consapevolezza del corpo (e della sua forma). Cambiare la modalità di percepire significa – in tutte queste prospettive – cambiare i *referenziali* della costruzione immaginativa del movimento (alimentando così la *fiction*): cambiare il modo di *sentire* il corpo per variarne la *forma* e accedere a gradi di presenza sempre più articolati.

Tuttavia, laddove esiste una presenza del corpo in movimento, esistono anche gli effetti che questa presenza produce. L'effetto di presenza testimonia allora del passaggio di un corpo che si iscrive e trova posto nella ricezione dello spettatore: la traccia di un movi-

¹⁰ Cfr. E. Pitozzi, (a cura di), *On Presence*, in “Culture Teatrali”, n. 21, 2012.

¹¹ C'è un aspetto importante che si delinea in questo passaggio: la relazione tra fisiologia e teatro percorre tutto il Novecento. Tuttavia – e si traccia qui consapevolmente una pista ancora da esplorare per intero – è possibile ipotizzare una continuità tra l'analisi del movimento in ambito fisiologico e la riscoperta del corpo sulla scena teatrale. Questo significa che l'interesse verso il *movimento* è – all'altezza cronologica della fine dell'800 e per buona parte del Novecento, fino ai giorni nostri – oggetto di una trasversalità disciplinare che tocca anche il teatro. Un esempio eclatante di questa trasversalità è dato dalle influenze che si possono tracciare – nel campo degli studi fisiologici – tra gli esperimenti di Marey in Francia, legati alla cronofotografia, e quelli adottati in Germania da Wilhelm Braume e Otto Fischer (1885), ripresi poi in Unione Sovietica intorno al 1920 presso l'Istituto Gastjeff di Mosca. Cfr. É.J. Marey, *Le mouvement*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002 e L. Mannoni, *Méthode graphique et chronophotographie tridimensionnelles*, in A. Berthoz, (dir.), *Images, science mouvement autour de Marey*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 49-78 e K. Bailes, *Alexander Gastev and the soviet controversy over taylorism 1918-24*, in “Soviet Studies”, vol. 29, n. 3, luglio 1977. È proprio nel contesto moscovita che Nikolai Aleksandrovich Bernstein, negli anni Venti, utilizza il termine “Biomeccanica” per descrivere i suoi studi intorno al movimento e, successivamente, sviluppare le sue ipotesi sul funzionamento *predittivo* del cervello, così come oggi ci vengono illustrate dalle neuroscienze (da Alain Berthoz, in particolare). È evidente qui la vicinanza, a tratti sorprendente, con la visione di Mejerchol'd. Cfr. B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, Perugia, MTT Medizione, 2006. Entrambe le prospettive – scenica e fisiologica –, per dirla sinteticamente, hanno come obiettivo l'analisi del *movimento nel corpo* e non del *corpo in movimento*. Per Mejerchol'd, in particolare, la ricomposizione dei segmenti di movimento all'interno di una visione generale del corpo è un passo successivo dettato – in prima istanza – dall'esigenza di restituire al corpo una forma scenica, dunque una *seconda natura* fondata, però, sulla conoscenza “esatta” della dimensione fisiologica, quindi interna. È su questo presupposto che poggia la relazione, che attraverso il Novecento, di corpo-macchina: questa relazione deve essere considerata dal punto di vista della *meccanica* del corpo. Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000 e il recente *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.

mento che non è più là, ma che lo è stato. Questo effetto dettato dal corpo del performer in movimento non è altro che una forma di *sopravvivenza*, qualcosa che persiste sottoforma d'*impressione* ricadendo, in modo empatico, nell'immaginario e dunque nell'anatomia di colui che osserva.

I. Della percezione

[...] Pur non sapendo cos'è, hanno in sé qualcosa più grande di loro.

Plotino¹²

Per poter correttamente sviluppare il quadro della nostra riflessione è necessario cominciare da un'analisi del corpo fisico, discutendo il ruolo della percezione nella composizione del movimento. Partiremo dalla nozione di *fiction*, così come introdotta da Michel Bernard. Essa designa la proiezione della corporeità nel mondo esterno: il performer immagina e proietta la sua anatomia nello spazio prima di agire materialmente; simula, cioè, un progetto d'azione¹³.

In questa cornice, dunque, il termine *fiction* è da intendersi nella sua valenza etimologica di *creazione immaginaria*. Nel linguaggio fenomenologico di Husserl e, in seguito, di Merleau-Ponty¹⁴, esso designa una proiezione dell'azione in cui il movimento si dà con le caratteristiche di un *come se*, che non è l'apparizione in senso proprio, ma la configurazione che lo precede, che lo rende possibile¹⁵. Come afferma Michel Bernard:

Questa proiezione ha a che vedere con una *simulazione*, un gioco speculare di raddoppiamento, che opera a tutti i livelli e in tutte le regioni del sistema sensoriale. [...] Se la corporeità danzante è una dinamica di metamorfosi incessante, determinata al contempo da un gioco autoriflessivo permanente di tessitura della temporalità e degli aspetti gravitari, essa non può che essere prodotta dalla meccanica segreta e fittizia della sensazione. La diversità e l'intensità delle sensazioni prodotte dalla mobilità del danzatore, le molteplici forme posturali e gestuali della sua lotta con le forze gravitarie, le fluttuazioni delle pulsioni e degli affetti, costituiscono dunque la fonte di una "cinesfera fittizia" che determina la cinesfera visibile [...]¹⁶.

In questa cornice, la nozione di *fiction* mette in gioco l'immaginazione come processo di composizione del movimento. È esattamente in questo passaggio che la nozione di *fiction* si connette con quella di simulazione.

In questo quadro, con l'immaginazione, si tratta di creare un ambiente virtuale in cui il movimento si possa dispiegare; un movimento che, tuttavia, non è ancora qualificabile come atto e non esiste ancora nella sua forma compiuta nell'ordine della realtà effettiva. In

¹² Plotino, *Enneadi*, Malano, Mondadori, 2002, I.6.I.

¹³ M. Bernard, "Sens et fiction", in Id., *De la création chorégraphique*, cit.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 1982.

¹⁵ E sappiamo quali sono le conseguenze, in teatro, di questo *come se* a partire da Stanislavskij. Cfr. *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma, Laterza, 2008.

¹⁶ M. Bernard, "Sens et fiction", in Id., *De la création chorégraphique*, cit., pp. 99-100 (trad. di chi scrive).

altri termini, non è ancora un movimento attuale. La nozione di *fiction* richiama e rilancia la posizione di Merleau-Ponty, per il quale il movimento deve essere compreso come “progetto di movimento o *movimento virtuale*, che è il fondamento dell’unità dei sensi”¹⁷. È per questo motivo che tale nozione si distacca dall’uso corrente per qualificarsi, invece, come forma di *simulazione* dell’azione che si svolge all’interno della sensorialità, prima di manifestarsi all’esterno. In questa direzione la nozione di *fiction*, come intendiamo qui utilizzarla, ci dice che per poter fare un movimento dobbiamo averlo già fatto, simulato nella percezione. La simulazione, pertanto, designa i tratti di un’azione che comporta tutti gli attributi di un’azione eseguita, solo che quest’ultima, per così dire, resta celata, invisibile agli occhi di un osservatore esterno, ma concretamente presente agli occhi del soggetto agente, dato che ne registra i correlati a livello delle funzioni interne.

Utilizzare tale nozione, presenta alcuni vantaggi: permette, in primo luogo, di emanciparsi dalla dimensione consapevole della volontà, proprio perché essa opera a livello delle percezioni non ancora *individuate*¹⁸. Ciò implica uno spostamento radicale dell’analisi intorno ad aspetti di altra natura, per i quali la simulazione rientra nella vasta categoria di operazioni che si delineano all’interno del soggetto agente e che non hanno dunque compimento al suo esterno. C’è, in altri termini, un cambio di paradigma con il quale fare i conti e che sposta a monte, anticipandolo, il processo di attivazione del movimento.

I.1. L’azione vista dall’interno

Per meglio chiarire questo passaggio, possiamo parlare di una doppia operazione che si sviluppa simultaneamente nella composizione di un movimento: da un lato si immagina un progetto d’azione – si definisce virtualmente un ambiente all’interno del quale agire – che investe la proiezione dell’anatomia nello spazio (vale a dire da quale punto del corpo far partire il movimento, quali aree del corpo investire), quale direzione o vettore spaziale adottare; dall’altro, si ha invece l’esecuzione di ciò che si è immaginato, l’istante esatto in cui l’azione si dà a vedere. Questo è il circuito indissociabile in cui la percezione, come afferma Berthoz, si dà come azione simulata. In altri termini, la realtà biologica dell’azione di cui stiamo parlando è composta da forze, spostamenti, comandi meccanici, contrazioni e coordinazioni e la sua rappresentazione deve necessariamente contenere un insieme di regole e di procedure che prefigurano questa realtà¹⁹. Da un punto di vista fisiologico, tali

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 152-211.

¹⁸ M. Jeannerod, *Le cerveau volontaire*, cit., pp. 177-269. Cfr. D.C. Dennet, *Consciousness Explained*, Little, Brown Co., 1991.

^{19A} Berthoz, *Le sens du mouvement*, cit. Per descrivere questo circuito predittivo, possiamo anche utilizzare il concetto di *enaction* formulato da Francisco Varela, secondo il quale esiste una relazione di ordine circolare in virtù della quale i diversi schemi d’interazione tra il corpo e il suo ambiente istituiscono le strutture cognitive e percettive con le quali questo corpo interpreta l’ambiente e vi proietta le sue azioni. Cfr. F. Varela, E. Thompson e E. Rosch, *L’inscription corporelle de l’esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993, pp. 207-248. In questo senso, per meglio articolare tale posizione, potremmo dire che la percezione del fatto eccitato induce modifiche corporee e che il sentimento di questa variazione è l’emozione. L’emozione ha dunque un ruolo fondamentale di precategorizzazione degli stimoli che orientano l’esame cognitivo. L’emozione prepara all’azione; essa dispone l’organismo alla creazione di un mondo interno a partire dal quale si delineano i primi tratti dell’azione che verrà poi compiuta in seguito. L’emozione sta alla decisione di agire come la postura sta al gesto. Essa è preparazione all’azione, stabilisce il contesto in cui essa deve essere vissuta. Di più, l’emozione organizza la realtà prima che questa sia oggetto di un’azione,

processi sono assunti da quello che è stato definito *schema corporeo* o *modello interno*, anche se oggi si preferisce uscire dall'ambiguità in cui queste espressioni tendono a descriverne i processi, adottando l'espressione *rete neuronale*, che ha il pregio di individuare l'assemblaggio e la connessione tra regioni cerebrali che cooperano al fine di immaginare un'azione, simulandola, per portarla poi a pieno compimento²⁰. La *rete neuronale* serve dunque a designare la sintesi generale delle funzioni del corpo, i cui movimenti sono controllati grazie ai modelli interni delle proprietà meccaniche e dinamiche delle membra, secondo le leggi della fisica.

Tuttavia, come nasce un'azione? Che ruolo gioca l'*intenzione* in questo schema?

L'intenzione non può essere ridotta alla decisione di fare un'azione: essa comporta una *rappresentazione* – precedente all'esecuzione – di tutte le operazioni che devono essere compiute. Seguendo questa logica, anche la decisione non può essere ridotta, a sua volta, al solo comando d'azione; è molto di più e riguarda un'operazione di ordine percettivo: il modo in cui un corpo *sente*. Torniamo dunque all'affermazione di Berthoz sopra citata, che ci ricorda come la percezione, in primo luogo, è una forma di decisione.

Percepire non è solo simulare, ma selezionare le informazioni necessarie al fine di orientare l'azione intrapresa. Decidere è inibire²¹. E inibire è la caratteristica prioritaria del sistema nervoso. Attivare una determinata configurazione di movimento e non un'altra. Come a dire, non è possibile (ad ora) evitare il sorgere di un'intenzione dalla quale scaturisce un movimento, ma è possibile tuttavia annullarne gli effetti. È allora possibile inibire totalmente, o modulare, l'intensità del comando motorio di un movimento, fino a renderlo così debole da relegarlo sotto la soglia di attivazione motoria²².

Decidere significa allora sopprimere le configurazioni d'azione non pertinenti; tuttavia questo non significa che le configurazioni non attualizzate siano scartate. Esse rimangono

appoggiandosi sullo *stato* del corpo sensibile. Cfr. A. Damasio, *L'errore di Cartesio*, Milano, Adelphi, 1995 e D. Vincent, *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1999. Ciò apre, di riflesso, ad una discussione determinante intorno alla *decisione* di compiere un'azione: decidere è inibire.

²⁰ E. Von Holst, H. Mittelstaedt, *Das Reafferenzprinzip Wechselwirkungen zwischen Zentralnervensystem und Peripherie*, cit., pp. 464-476. Tr. Eng., *The reafference principle. Interaction between the central nervous system and the periphery*, in C. R. Gallistel, *The Organization of Action. A new synthesis*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1980, pp. 176-209. Il modello interno si organizza su diversi piani, due sono i principali: uno concerne il midollo spinale che conterrebbe dei modelli interni che simulano la dinamica e – probabilmente la geometria – delle membra che sono regolate tra loro da una legge di variazione di fase, secondo la quale è sufficiente controllare un parametro, per poter gestire l'intero movimento. Un secondo livello è invece situato nel cervelletto, in relazione al tronco cerebrale, che contiene un modello interno più composito e che regola la velocità e la forza del gesto. Esso, in altri termini, permette la simulazione della traiettoria di un movimento prima della sua esecuzione. Poi esistono altri due livelli, che corrispondono ai gangli della base e della corteccia, che controllano a loro volta i due modelli interni contenuti nel cervelletto e nel midollo. Da qui, da questo principio, possiamo trarre un modello interno generale, uno *schema* del corpo impegnato in un'azione. Tuttavia non possiamo dire che esista una relazione univoca tra una regione anatomica del sistema nervoso e una sua presunta funzione: dobbiamo piuttosto parlarne – sulla scorta di Jeannerod – nei termini di una "localizzazione funzionale distribuita", capace di restituire la plasticità del sistema nervoso e, dunque, qualificarlo con una certa *duttilità*. Un dato, tuttavia, è innegabile: l'apprendimento e la pratica stimolano e rimodellano la corteccia motoria. Cfr. M. Jeannerod, *Le cerveau volontaire*, cit., pp. 22-23. È in questo senso che, in teatro, parliamo di *tecnica* come strumento di conoscenza del corpo.

²¹ A. Berthoz, *La décision*, cit., p. 134 e sgg.

²² M. Jeannerod, *Le cerveau volontaire*, cit., p. 148 e sgg. oltre a p. 172 e sgg.

– per così dire – in potenza e possono essere riadattate ad un nuovo scenario²³. Ciò – come è comprensibile – chiama in causa una certa *flessibilità* o *plasticità* del cervello, che gli permette di effettuare dei cambiamenti di strategia che sono equiparabili a vere e proprie decisioni, dato che si tratta di scegliere tra diverse possibilità che si equivalgono.

Dunque percepire significa classificare secondo un repertorio di azioni possibili. Ciò postula un principio: esiste una continuità tra lo stadio della simulazione in cui l'azione è ancora nascosta e l'esecuzione che la rende visibile, in tal modo che un'azione visibile sia necessariamente preceduta da uno stato in cui essa è nascosta. Tuttavia, non possiamo affermare la condizione opposta: vale a dire che un'azione nascosta sia necessariamente seguita da uno stato in cui essa diviene visibile. Ciò significa che i due processi sono coestensivi l'uno all'altro e si producono su un ventaglio di gradazioni che portano a dire che quando una simulazione è formata, l'azione è *già* in esecuzione, che sia essa eseguita materialmente oppure inibita. Una simulazione è dunque in continuità diretta con un comportamento e, al contempo, può esistere indipendentemente dalla sua esecuzione fisica²⁴. Ciò conferma, una volta di più, che i comandi biomeccanici di un movimento sono in attività già nella fase di *simulazione* preparatoria all'esecuzione e non soltanto nella fase di esecuzione propriamente detta. Questo implica un aspetto decisivo per il nostro ragionamento: il cervello sviluppa una *cinematica interna* indipendentemente dall'esecuzione e ciò conferma nuovamente il carattere centrale dell'inibizione dell'azione²⁵.

È questo modello che permette al cervello di simulare interiormente un vero e proprio *corpo virtuale*, dotato di tutte le proprietà del corpo fisico e capace di anticipare le conseguenze delle attivazioni motorie prima che queste si producano²⁶.

Scrive Merleau-Ponty:

Questo corpo virtuale sposta il corpo reale a tal punto che il soggetto non si sente più nel mondo a cui appartiene: al posto delle sue gambe e delle sue braccia effettive, egli sente delle gambe e delle braccia che bisognerebbe avere per camminare e per agire nella camera riflessa; abita lo spettacolo²⁷.

L'acuta riflessione di Merleau-Ponty conferma che, fondamentalmente, esistono due dimensioni del corpo che coabitano nella stessa anatomia, e che ogni forma di *sdoppiamento* non solo è possibile, ma è necessaria al corretto funzionamento dell'organismo²⁸. Qui c'è

²³ Ritroviamo qui un'altra analogia con le *azioni fisiche* di cui parlano Stanislavskij e Grotowski. Cfr. T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1998. Cfr. E. Decroux, *Parole sul mimo*, Roma, Dino Audino Editore, 2003.

²⁴ M. Jeanneraud, *Le cerveau volontaire*, cit., pp. 102-103.

²⁵ *Ivi*, pp. 104, 148 e sgg.

²⁶ M.A. Arbib e M.B. Hesse, *The construction of Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Si veda anche S. Gallagher, *Body schema an intentionality*, in J. L. Bermudez, A. Marcel, N. Eilan, (dir.), *The Body and the Self*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995, pp. 319-333.

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 289. La capacità e la duttilità del cervello umano nell'immergersi con il suo corpo sensibile in un mondo virtuale – tecnologicamente mediato – è una delle scoperte più interessanti degli ultimi tempi. Il cervello non è così solo un creatore di mondi, ma può anche installarsi e abitare mondi diversi, come nel sogno. Cfr. A. Berthoz, *La vicariance*, cit., p. 78.

²⁸ M. Feldenkrais, *The Elusive Obvious*, Cupertino, Meta Publications, 1981. Si veda anche M. De Marinis, (a cura di), *Arti della scena, arti della vita*, "Culture Teatrali", n. 5, 2001. Restando in una prospettiva

per noi, per la prospettiva che adottiamo, un punto nevralgico: il movimento è sempre il risultato di una negoziazione tra il *corpo fisico* e il *corpo virtuale*.

L'azione procede da un dialogo tra il corpo e il suo doppio; la decisione esprime questo dialogo fondamentale. Noi abbiamo due corpi, il corpo fisico e il corpo mentale. Il corpo mentale è composto da tutti i modelli interni che costituiscono gli elementi dello schema corporeo e permettono al cervello di simulare, di ripere la realtà. È il corpo che percepiamo quando sogniamo²⁹.

È qui che entra in campo il *ritardo* che connota la presa di consapevolezza di un gesto: essa non è altro che l'attività del secondo corpo che osserva il primo. In realtà, come afferma Jeannerod, il ruolo operativo della consapevolezza nel ciclo dell'azione si situa altrove e consiste non tanto nel controllo e nell'attivazione di quest'azione, quando nell'assicurare il legame e la connessione tra il suo inizio insondabile, non ancora certo da un punto di vista neurofisiologico, e la sua manifestazione visibile³⁰. In altri termini, il corpo prende consapevolezza di ciò che è diventata la sua intenzione. Dice Jeannerod:

La consapevolezza è là per chiarire, grazie alla conoscenza dei risultati, gli effetti dei meccanismi endogeni che sono rimasti sconosciuti, per assicurare la compatibilità con il resto del nostro essere cognitivo e, in definitiva, per mantenere la nostra continuità narrativa³¹.

storica legata alla scena teatrale, questo principio inerente la simulazione trova, inoltre, una risonanza altrettanto interessante nelle posizioni di Louis Jouvet e di Michail Čechov in merito all'elaborazione delle tecniche che portano alla definizione della partitura dell'attore. In entrambi l'immaginazione – o processo di simulazione – è il punto di partenza dell'azione e, dunque, della presenza scenica. In Jouvet, in particolare, è centrale la dialettica, tutta interna al corpo dell'attore, che si instaura – nella definizione del gesto – tra un *dédoublement* (sdoppiamento) e la *dissociation* (dissociazione). In altri termini, per Jouvet il teatro è una possibilità offerta all'attore per dar corpo a esseri *virtuali*, uscire dalla pelle – come lo stesso Jouvet afferma – “per essere multiplo e decuplicato, per non esser più se stesso, un se stesso definito e limitato”, L. Jouvet, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 82. Ad essere particolarmente interessante in questa cornice è la posizione espressa da Michail Čechov in merito alla nozione di *irradiazione*, che egli elabora nei suoi scritti dedicati alla tecnica dell'attore. Tale principio sembra operare su due livelli: da un lato, attraverso di esso, l'attore dà a vedere l'occupazione dello spazio prima di portare fisicamente il gesto; dall'altro, una volta che il gesto si è compiuto, esso continua a risuonare nello spazio al di là dei limiti del corpo fisico. Come a dire: l'immaginazione si rivela e riverbera – una volta manifestatasi attraverso l'azione nello spazio – continuando oltre i limiti del corpo. Questa è la presenza: non possiamo non *irradiare*. Scrive Čechov: “Immaginate che dei raggi invisibili proseguano i vostri movimenti nello spazio, nella direzione dei movimenti stessi. [...] In questo esercizio cercherete di irradiare e proiettare all'esterno l'attività interiore mentre vi muovete”, M. Čechov, *L'arte dell'attore*, Firenze, La Casa Usher, 1984, p. 48 e pp. 11-12.

²⁹ A. Berthoz, *La décision*, cit., p. 189 (trad. di chi scrive). Si veda inoltre il volume dedicato alla ridefinizione di un nuovo approccio alla fenomenologia e alla fisiologia dell'azione: A. Berthoz, J-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006; in particolare il capitolo I, “Représentation versus action” e sull'anticipazione del progetto d'azione il capitolo III, “L'anticipation et la prédiction”.

³⁰ S. Gallagher e M. Jeannerod, *From action to intention*, in “Journal of Consciousness Studies”, 9, 2002, pp. 3-26; in questo senso si veda anche M. Jeannerod, *Le cerveau volontaire*, cit., p. 10 e sgg. Cfr. J. Searle, *Intentionality: An essay in the philosophy of mind*, New York, Cambridge University Press, 1983; D. Bihan (Le), *Le cerveau de cristal*, Paris, Odile Jacob, 2012, pp. 111-114.

³¹ M. Jeannerod, *Le cerveau volontaire*, cit., p. 268 (trad. di chi scrive). E come non traslare questa affermazione in ambito teatrale, pensando alla relazione tra le due dimensioni come al luogo in cui il *come se* prende corpo nella definizione della figura scenica.

La consapevolezza è dunque al centro del processo di valutazione che *segue* l'azione. Ma non ne è il motore. Essa, invece, è più lenta del movimento. E questo processo è, prima di tutto, un ritorno su se stessi: la consapevolezza è il piano visibile del *feedback* propriocettivo in cui il corpo acquisisce preziose informazioni su di sé, sul suo modo di porsi rispetto al mondo, sull'articolazione del suo punto di vista e questo alimenta la sua immaginazione, nuove configurazioni di movimento, nuove forme compositive.

Tuttavia, e lo abbiamo detto in precedenza, questo passaggio apre a un aspetto altrettanto importante della nostra riflessione: la capacità di immaginare un atto senza eseguirlo, utilizzando la simulazione mentale grazie al *corpo virtuale*, proprio perché questo processo contiene già le *regole* e le *istruzioni* – grazie alle operazioni condotte dal modello interno o rete neurale – che anticipano la cinematica dell'azione stessa: si tratta di quello che comunemente viene chiamato *mental training*³². L'apprendimento di un movimento e il controllo della sua precisa applicazione può essere assunto in modo altrettanto efficace da una simulazione mentale di tale compito, dato che i muscoli corrispondenti – vale a dire quelli chiamati in causa dall'atto immaginativo – si attivano anche in fase di simulazione, dunque in assenza d'esecuzione nel mondo oggettivo. Tra una simulazione e un'esecuzione fisica c'è equivalenza anche nei termini di precisione e di velocità d'esecuzione.

Una precisazione chiesta dall'addestramento mentale riguarda il modo in cui sono rappresentati la forza da esercitare per effettuare un movimento ed il suo corollario, lo sforzo da fornire per superare la resistenza opposta a questa forza. Quando il movimento è effettuato e la forza è realmente applicata, la contrazione muscolare che ne risulta, richiede un aumento del metabolismo energetico, cosa che si traduce con un aumento della ventilazione ed un'accelerazione del ritmo cardiaco. Cosa avviene in occasione di uno sforzo simulato? Là ancora, la previsione fondata sull'omologia tra azione simulata ed azione effettuata si trova confermata. La simulazione di un'azione che comporta uno sforzo bilanciato, produce un'attivazione proporzionale delle funzioni normalmente associate allo sforzo muscolare: come per lo sforzo reale, la frequenza respiratoria ed il ritmo cardiaco accelerano proporzionalmente allo sforzo immaginato, in mancanza di ogni attività muscolare e dunque di qualsiasi aumento del metabolismo energetico³³.

La simulazione è dunque *embodied*, incarnata, anche se ancora invisibile.

Per poter operare a questo livello – prevalentemente sotto la soglia di consapevolezza – è necessario estendere la percezione, cambiare il modo di sentire, in linea con la prospettiva tracciata in apertura di questo scritto. Il soggetto agente – nel nostro caso l'attore o il

³² D. Bihan (Le), *Le cerveau de cristal*, cit., pp. 83-84 e 88. Cfr. A. Berthoz, *La vicariance*, cit. Riprendiamo qui il parallelo teatrale. Secondo Čechov, l'azione compiuta dall'attore non è nulla in se stessa, non è che la faccia visibile del movimento. Il movimento di cui lui parla, quello essenziale, consiste invece nell'anticipare il gesto – nel simularlo – proiettandolo mentalmente con l'aiuto del centro immaginario che precede il movimento stesso; e poi soprattutto nel prolungarlo una volta che è stato eseguito fisicamente nello spazio: come a dire, una volta che il *corpo fisico* ha composto un movimento, il *corpo virtuale* non smette di rifarlo, conferendo così alla figura una tensione, un'irradiazione, un livello di presenza. Così facendo, l'attore si sottopone alla legge dell'*atmosfera* – così la chiama – che circonda l'attore quando agisce, che ha il potere di creare mentalmente, dunque di immaginare – e qui torna la questione del *mental training* – quando ripete la parte, così da potersi mettere in condizione di agire. M. Čechov, *L'arte dell'attore*, cit., p. 32.

³³ M. Jeannerod, *Le cerveau volontaire*, cit., p. 108 (trad. di chi scrive).

danzatore – deve dunque attivare tutti i suoi canali propriocettivi: sentire lo spazio, categorizzarlo, stabilire una relazione attiva con l'ambiente esterno prima di disporre il movimento in quello stesso spazio che ha contribuito a definire mediante la sua proiezione. Si tratta di una sorta di *feedforward*, in cui il modello interno, o rete neurale, lancia i comandi appropriati per un fine, lasciando che l'azione segua il suo corso fino al suo compimento. In questo schema, il *feedback* propriocettivo interviene solo alla fine, come complemento e verificatore della correttezza del *feedforward* proiettivo. In altri termini esso è un modo per poter controllare e orientare l'esecuzione del movimento e la sua qualità.

Secondo questa interpretazione, in una operazione che potremmo definire di *categorizzazione percettiva* dello spazio, il cervello non genera solo delle risposte a degli stimoli, non organizza solamente in modo passivo le sensazioni. Esso formula, piuttosto, delle ipotesi di movimento a partire da un repertorio interno di azioni memorizzate, la cui disponibilità fa di lui un simulatore capace di far funzionare *in interno* le interazioni tra l'azione che esso proietta (previsione) e le possibili conseguenze di questa azione³⁴. Tale processo è di rilevante importanza per comprendere, in modo chiaro, la composizione di un movimento perché ci mostra, senza equivoci, che il risultato dell'azione (e il calcolo dei margini d'errore) è già contenuto nel processo percettivo che ne è alla base³⁵.

³⁴ In altri termini, come ha rilevato il fisiologo Alain Berthoz, il cervello è un simulatore d'azioni, un generatore d'ipotesi che preseleziona le informazioni dai sensi (quindi guida e organizza i sensi nella raccolta delle informazioni dall'ambiente, e non registra solo passivamente) in funzione dello scopo dell'azione in corso. Per attivare questo processo, utilizza la memoria per anticipare, per predire il futuro – vale a dire il risultato dell'azione e le sue possibili varianti. Il cervello, in questa prospettiva, non è dunque una macchina *reattiva* bensì *proattiva* che estende sul mondo le sue interrogazioni. Questo processo di “anticipazione motoria” è alla base dell'azione; ciò significa che il cervello prevede, oltre alle conseguenze dell'azione, anche lo stato nel quale un captore sensoriale dovrà trovarsi in un dato momento nell'esecuzione del gesto. Come rileva Jean Decety, “non è necessario realizzare un'azione per conoscerne le conseguenze, poiché è possibile anticiparla e simularla mentalmente. [...] pensare ad un'azione significa prepararsi ad eseguirla” (tr. di chi scrive). Ciò significa che i rapporti – necessari alla definizione di un movimento, quali la relazione tra la velocità e la precisione – si ritrovano nelle azioni mentalmente simulate. Questo avviene perché, grazie al funzionamento dei *modelli interni*, la proiezione mentale che le organizza è messa in gioco esattamente come nel caso della sua effettiva esecuzione. A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, cit., e J.-L. Petit, (dir.), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1997, p. 22, F. Corin, *Le sens du mouvement. Interview d'Alain Berthoz*, in “Nouvelles de danse”, n. 48/49, automne-hiver 2001, p. 80. Si veda anche M. Jeannerod, *The representing brains: Neural correlates of motor intention and imagery*, in “Behavioural Brain Sciences”, vol. 17, pp. 187-202. È proprio a partire da questo presupposto di carattere fisiologico che il gesto può essere decostruito e ricostruito a livello scenico: immaginare il corpo *prima di agire* significa mettere in forma l'azione *prima* di eseguirla, anticipando così le sue possibili soluzioni.

³⁵ Possiamo affermare che il cervello simulatore è capace d'inventare delle soluzioni d'azione sempre nuove, inedite. La *simulazione interna* di cui stiamo parlando, in quanto modello di proiezione dell'azione prevista, permette di correggere l'azione prima del suo compimento o al limite nello stesso istante in cui si compie. Tali correzioni, sono chiamate a intervenire quando si verifica uno scarto troppo grande tra l'effetto di ritorno – *feedback* effettivo – avvertito dai captori sensoriali e l'effetto di ritorno – *feedback* previsto – sulla base del modello interno (situato nel cervello). In questo senso, la maggior parte delle nostre decisioni motorie testimoniano delle nostre decisioni motrici inconsapevoli. Ciò ha a che fare con le *piccole percezioni* di cui ha parlato Leibniz: si tratta qui di percezioni che operano a livello subliminale, al limite del potere di risoluzione degli organi sensoriali, in cui il progressivo aumento d'intensità dà luogo a qualcosa di riconoscibile in modo evidente. “L'esistenza di queste piccole percezioni getta un ponte tra la discontinuità apparente dell'esperienza cosciente e la continuità fondamentale dell'essere, rendendo obsoleta la dicotomia tra conscio e inconscio”, come hanno affermato A. Berthoz e J.L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, cit., p. 123. Si veda, sulla nozione di *piccole percezioni*, G. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*,

Ogni volta che il corpo attiva un'azione che si sviluppa nello spazio, il cervello formula una serie di ipotesi sullo stato in cui si devono trovare certi captori sensoriali nel corso dell'esecuzione dell'azione. Ciò significa che, per poter comporre una partitura di movimenti, non è sufficiente trattare le informazioni che provengono dai canali sensoriali e correggere la traiettoria o le modalità muscolari necessarie per eseguire la partitura, si deve piuttosto attivare la partitura *internamente*, predire le sue tappe e lo stato dei captori sensoriali, intravedere delle soluzioni possibili e inedite per articolare il gesto, immaginandolo nello stesso tempo in cui lo si esegue. Bisogna, in altri termini, preparare il gesto, anticiparlo³⁶. Dunque, in questo senso, il performer proietta sul mondo le sue prepercezioni costituite a partire dal bagaglio genetico proprio a ogni specie e dalle esperienze acquisite. In questo schema gioca un ruolo determinante la memoria. Essa immagazzina una serie di configurazioni anatomiche – schemi posturali – di azioni e le mette a disposizione delle operazioni del cervello: la memoria è la sede in cui esso prende le informazioni per anticipare l'azione.

1.2. Il passaggio al gesto

Per ben comprendere il ruolo della composizione del gesto performativo di cui da qui a poco andremo a discutere, dobbiamo concentrare l'attenzione sulla capacità dell'organismo di proiettarsi senza mai semplicemente aderire a ciò che esso è; vale a dire, senza mai aderire completamente ai suoi limiti motori. In altri termini, è essenziale – questo il corpo ci dice – immaginarsi aldilà di ciò che può la nostra anatomia³⁷. Tale capacità che si configura a partire dal processo di anticipazione, secondo le coordinate qui tratteggiate, è ancorata a quello che – sulla scorta di Edward Reed e di Hubert Godard – definiamo *pre-movimento*: momento in cui la simulazione s'incarna nei muscoli profondi, anticipando così la relazione del corpo con il peso e la gravità necessari al compimento dell'azione proiettata, per preparare il movimento³⁸.

Bari, Laterza, 1988, L. II, cap. X “Della percezione”. È in questo passaggio, come rilevato in precedenza, che la volontà cosciente non fa altro che attivare e attualizzare degli scenari motori – le ipotesi di proiezione – precostituite dal cervello. Le nostre regioni cerebrali sono, di base, in stato di funzionalità permanente, senza che ne si abbia consapevolezza. La loro considerazione in una configurazione particolare, dipende dallo stato in cui si trova il nostro cervello in quel dato istante. Il corpo prende dunque delle decisioni ancora prima che se ne abbia la consapevolezza: ciò significa letteralmente che il corpo vede prima, riconosce delle cose che ancora la consapevolezza non vede ancora. Cfr. D. Bihan (Le), *Le cerveau de cristal*, cit., p. 110. M. Jeannerod, *Le cerveau volontaire*, cit., pp. 223-225. M. Jeannerod, *La Fabrique des Idées*, cit., pp. 76-83.

³⁶ Il cervello proietta sul mondo delle ipotesi *a priori* sondate su un certo numero di regole che sono articolate attorno al tempo, allo spazio, alla gravità, alla dinamica o alla rigidità o simmetria come caratteristiche sottese ad ogni esperienza motoria. Esso utilizza questi parametri come griglia di analisi delle informazioni che provengono dai sensi: anticipare è, allora, simulare le proprietà del mondo fisico e trasmetterle ai muscoli. È per tale ragione che il cervello, nella posizione di Berthoz, comprende le differenze tra le sue ipotesi e il movimento in esecuzione. È qui che il dialogo con il mondo esterno, come già osservato, serve al cervello unicamente a verificare le sue previsioni, comparandole con l'azione in esecuzione. Cfr. A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, cit., e J.-L. Petit, (dir.), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, cit., p. 22, F. Corin, *Le sens du mouvement. Interview d'Alain Berthoz*, cit., p. 80. Si veda inoltre M. Jeannerod, *The representing brains: neural correlates of motor intention and imagery*, “Behavioural Brain Sciences”, vol. 17, pp. 187-202.

³⁷ Cfr. J.-L. Petit, (dir.), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, cit. E qui la questione dell'oltrepasamento dei limiti anatomici del corpo indica un passaggio centrale della nostra analisi, in rapporto alla discussione delle relazioni con la composizione del movimento in sede scenica.

³⁸ E. Reed, *An outline of theory of action system*, in “Journal of motor Behavior”, vol. 14, n. 2, 1982 e H.

Il *pre-movimento* agisce così sull'organizzazione gravitaria, vale a dire sulle modalità attraverso le quali il soggetto agente organizza la sua postura per tenersi in piedi e rispondere, in modo adeguato, alle leggi della gravità che pesano sul corpo. Un sistema di muscoli detti *gravitari* – la cui attivazione sfugge in gran parte al controllo cosciente – è incaricato di assicurarne la postura. Sono questi muscoli a garantire al corpo il suo equilibrio e gli permettono, al contempo, di mantenere la postura retta senza doverci pensare. Per un corpo, dunque, la questione principale non è quella di capire come muoversi, ma piuttosto fare attenzione a non cadere! Il *pre-movimento* mette inoltre in gioco, allo stesso tempo, il piano motorio e il livello affettivo della sua organizzazione³⁹: la percezione formula alcune ipotesi di movimento, colorate affettivamente, che attivano a loro volta – come in un concatenamento – una selezione di pre-movimenti realizzabili al fine di sostenere (attraverso la definizione di una postura appropriata) l'azione immaginata. Solo dopo avverrà il compimento del movimento come *verifica* coerente del progetto d'azione così come formulata dalla percezione.

A partire da qui, dobbiamo allora comprendere che la proiezione di cui parliamo (*feedforward*) è solo un aspetto delle operazioni necessarie per compiere un movimento. La struttura anticipativa dell'azione, che fa sì che il corpo sia regolarmente in anticipo rispetto a se stesso (simulazione o *fiction*), può essere pienamente compresa solo se correlata alla sua dimensione complementare, in cui lo stesso corpo si trova in ritardo rispetto a se stesso nella misura in cui trattiene la sua esperienza (pre-movimento) così da tenerli insieme e – sulla base di questa connessione – dare forma al movimento.

Secondo questo schema il corpo – e dunque la qualità della sua presenza – non coincide né con la proiezione dell'anatomia nello spazio prodotta dal cervello, né con l'incarnazione che l'attualizza nei muscoli. Possiamo allora affermare – seguendo il filo di questo presupposto – che il corpo esiste, e la sua presenza con lui, unicamente in una tensione tra una *proiezione* e una *ritenzione* in uno stesso circuito che lega la dimensione virtuale a quella attuale della corporeità. Da questa interazione tra *corpo virtuale* (simulazione) e *corpo fisico* (incarnazione) si genera il movimento.

Si tratta di una impercettibile sospensione, la dimensione virtuale coesiste con quella attuale del movimento e rivela la simultanea concretezza e astrazione della danza, ogni spostamento doppia se stesso in una dimensione incorporata e potenziale del corpo⁴⁰.

Il momento del passaggio all'atto è un aspetto critico in cui i processi rimasti nascosti fino a quel momento si rendono visibili. L'apparizione del movimento – perché di questo si tratta – non è altro che un *presente* nel corso del quale l'azione che esiste già prima della sua manifestazione si dà a vedere. Questo meccanismo fisiologico soprassiede all'organizzazione spaziale del corpo.

Godard, *Le geste et sa perception*, in I. Ginot et M. Michel, (dir.), *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 236.

³⁹ I muscoli gravitari sono la sede in cui vengono registrati i cambiamenti di stato affettivi ed emozionali. Il variare della postura produce una modifica dello stato emozionale e, reciprocamente, ogni cambiamento che interviene sul piano affettivo ha una ripercussione diretta sulla postura, sulla temperatura e il colore del gesto.

⁴⁰ S. Portanova, *Moving without a body*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2013, p. 9 (trad. di chi scrive).

Infatti, da un punto di vista fisiologico, questo processo poggia su una caratteristica del cervello dalla quale derivano tutte le possibili operazioni di orientamento del corpo nei piani spaziali: esso è capace di operare uno spostamento mentale del corpo nello spazio per immaginare l'ambiente da un altro punto di vista. Si tratta di un'area del cervello – quella parietale – la cui rete neuronale dà origine a quella che viene chiamata la “visione del corpo fuori di sé”⁴¹.

Ciò porta a un altro slittamento interpretativo fondamentale per la nostra indagine: lo spazio non è da considerarsi come entità fisica che esiste autonomamente; esso è piuttosto da considerarsi come una formalizzazione delle relazioni esistenti tra gli enti, corpi e cose. Non possiamo cioè avere un'intuizione delle distanze se non attraverso il posizionamento di un altro punto/ente mediante il quale è possibile verificarne la separazione, così come la direzione senza che ci sia una origine a partire dalla quale possa essere costruito un sistema di assi e coordinate: vale a dire un referenziale. Lo spazio non può esistere indipendentemente dal movimento del corpo che lo determina. Tali operazioni sono affidate da un lato alla vista, che fornisce un quadro di riferimento per la verticale e l'orientamento spaziale nell'ambiente, dall'altro al sistema vestibolare che garantisce e valuta, a partire dalla gravità, l'orientamento della testa nello spazio, oltre al sistema tattile e propriocettivo. Lo spazio non esiste dunque che nell'atto percettivo, motore o cognitivo che lo fonda⁴².

Per attuare questo, il corpo si orienta su alcuni referenziali, tra i quali ricordiamo:

- il primo è quello legato al corpo in azione;
- il secondo è invece legato al corpo dell'altro;
- il terzo, infine, riguarda l'individuazione di un punto nello spazio.

Al di là di questi referenziali, il cervello ha la facoltà di inventare dei mondi – e delle configurazioni di movimento – nei quali può immaginare di situarsi. Se dovessimo seguire le indicazioni di Berthoz, potremmo ulteriormente precisare la nostra analisi e dire che il corpo si orienta adottando strategie diverse, sempre a partire da una messa in gioco della relazione tra la dimensione *fisica* e *virtuale* del corpo. Ne elenchiamo qui alcuni:

1) A livello cinestetico: mediante il ricordo dei movimenti compiuti. Ciò dà luogo a una serie di referenziali di tipo *egocentrico*, che riguardano la simulazione mentale dei movimenti eseguiti nello spazio fisico. L'oggetto al quale tende l'azione è dunque in rapporto al corpo del soggetto considerato.

2) In sorvolo: essa si compone mediante un'evocazione della carta mentale dello spazio e seguendo una traiettoria all'interno di questa carta. Questa modalità è detta *allocentrica* perché si riferisce allo spazio geometrico. L'oggetto dell'azione è situato rispetto a un referenziale esterno al corpo del soggetto e non implica la messa in campo del corpo di quest'ultimo.

⁴¹ Tutte le questioni trattate qui di seguito prendono le mosse da A. Berthoz, *La sémplexité*, Paris, Odile Jacob, 2009.

⁴² In altri termini, il cervello è capace di compiere uno spostamento mentale, una rotazione immaginaria del corpo nello spazio e, per esempio, una ricollocazione di tutti gli elementi in esso al variare del punto di vista, operando così un aggiornamento delle relazioni spaziali tra gli enti.

3) Esiste poi una dimensione *eterocentrata*: essa prevede uno spostamento di referente su un altro soggetto che *deve* fare l'azione e che, dunque, deve adottare e inglobare le informazioni nel suo punto di vista, nel suo sistema immaginativo.

4) Pratico: esso consiste invece nella navigazione endogena attraverso sequenze di movimento programmate internamente (simulazione). Ne è un esempio, la partitura d'azioni di un attore o danzatore;

5) Tridimensionale: questa particolare modalità si attiva quando il soggetto agente cerca di richiamare alla memoria la posizione di una cosa in un dato spazio, un oggetto sul palco per esempio. Si tratta, in altri termini, di fare una mappa mentale di una struttura tridimensionale (come il palcoscenico)⁴³.

Da questi aspetti fisiologici possiamo dedurre due considerazioni che aprono all'analisi delle pratiche compositive che andiamo a discutere: la corporeità è spazio ed *abita* uno spazio.

Esiste dunque uno spazio interno al corpo – lo spazio fisiologico del micro-movimento, la sua geografia sensoriale – così come si dà uno spazio esterno al corpo, disegnato dal corpo mediante la geometria delle sue traiettorie.

In entrambi i casi, *fare spazio con il corpo* significa dunque percepire a 360°, fare del corpo un'architettura grazie alla precisa consapevolezza della posizione di ogni parte del corpo rispetto all'asse centrale e alle possibili ricadute del peso e del suo trasferimento. Si tratta di pensare il movimento in base ai suoi nodi, ai piani orizzontali di rotazione cui ogni articolazione risponde; questo stato del corpo è così pre-disposto e potenzialmente attivo anche nell'immobilità, nell'attesa. Scrive Michel de Certeau a proposito della configurazione dello spazio:

Si ha uno *spazio* dal momento in cui si prendono in considerazione vettori di direzione, quantità di velocità e la variabile del tempo. Lo spazio è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dall'insieme dei movimenti che si verificano al suo interno. È spazio l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano⁴⁴.

Comporre il movimento significa, in altri termini, disegnare lo spazio intorno al corpo: disporre il movimento come una traccia impressa nel volume invisibile dell'aria. È qui, in questo passaggio, che le cose si danno a vedere – la presenza del corpo s'irradia – affiorando come in un negativo fotografico. Allora ciò che resta, ciò che viene consegnato alla scena, è un bagliore fatto di niente, un *quasi-nulla*, una traccia luminosa e leggera tra tutte le cose luminose e leggere: ciò che resta è un' indefinita sensazione, un'impressione che *dura* in chi la sa custodire: lo spettatore.

⁴³ Per tutti questi aspetti legati allo spazio si veda A. Berthoz, *La vicariance*, cit., pp. 95-98.

⁴⁴ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001, p. 34.

II. La cognizione del gesto, le sue forme

A partire da queste considerazioni, possiamo analizzare una serie di esperienze contemporanee che sembrano inscrivere, alimentandolo, nel processo descritto. In particolare, esse intervengono in quella terra incognita tra il *corpo virtuale* (piano della simulazione) e il *corpo fisico* (piano dell'esecuzione materiale), istituendo tra queste un passaggio consapevole: chiameremo *tecnica compositiva* questo transito tra un piano e l'altro, là dove la tecnica non è uno stile ma una strategia per alimentare l'immaginario.

Prima di inoltrarci nell'analisi delle singole pratiche, dobbiamo affermare con forza un principio: gli aspetti fisiologici qui espressi non sono sufficienti a spiegare il processo di composizione. La fisiologia non è, e non lo deve mai essere, il modello di composizione del movimento per la scena. Comprenderne il ruolo, tuttavia, significa identificarla come il punto di partenza dal quale la composizione si distanzia attraverso un processo di costruzione di un linguaggio autonomo configurandosi come scarto, come variazione: al limite, come processo di astrazione. In altri termini, analizzando le diverse pratiche contemporanee, dobbiamo farci carico dello scarto che dalla fisiologia porta alla composizione della partitura, là dove quest'ultima diventa pratica epistemologica.

a) In una logica di analisi del movimento, perfettamente in linea con la prospettiva disegnata nella prima sezione di questo scritto, vale la pena soffermarsi su un materiale altrettanto importante: *Material for the spine. A movement study* realizzato da Steve Paxton, protagonista della post-modern dance americana e fondatore della *contact improvisation*.

Questo documento audiovisivo si presenta come un materiale d'analisi, in cui lo stesso Paxton riversa le conoscenze acquisite e le esperienze percorse dagli anni Settanta fino al 2008 – data di pubblicazione di questo materiale – in merito allo studio dell'anatomia umana e, di conseguenza, alla sua applicazione in ambito coreografico e di composizione del movimento. Paxton si sofferma, in particolare, sulle nozioni di gravità e di peso, discutendone il funzionamento nella camminata; oppure analizzando il posizionamento anatomico della schiena nella composizione del movimento improvvisato; o ancora il ruolo delle scapole per ciò che riguarda l'apertura o la rotazione del braccio. Questo mediante materiali eterogenei, come la registrazione di sezioni di lavoro, estratti di conferenze e materiale di archivio, il tutto accompagnato anche da video interattivi. Ricorda Paxton a proposito di questo materiale:

Con *Material for the Spine* mi interessa cercare un approccio tecnico ai processi d'improvvisazione. Questo è un sistema per esplorare i muscoli interni ed esterni della schiena. Esso mira a portare la consapevolezza verso il lato oscuro del corpo, cioè, l'"altra" parte, o l'interno, parti non molto visibili di sé e sottoporre queste sensazioni alla mente per poterle meglio considerare⁴⁵.

Com'è possibile vedere, anche in questo caso si fa esplicito riferimento alla *parte nascosta* del corpo, individuandola come sede privilegiata di elaborazione del movimento. È là che è necessario intervenire per poter poi modificare – all'esterno – il movimento visibile.

⁴⁵ S. Paxton, *Material for the spine. A movement study*, Bruxelles, Contredanse, 2008, p. 2 (trad. di chi scrive).

Material for the spine è allora un metodo di esplorazione dei muscoli interni e di quelli superficiali della schiena. È uno strumento per orientare la consapevolezza verso gli aspetti legati alla sensazione interna, i momenti in cui l'attività dello scheletro rivela il loro assetto nella preparazione del movimento, le connessioni muscolari che si istituiscono tra il bacino e le estremità delle dita, per esempio. Questa indagine sulle forme dettate dall'articolazione, prendono avvio in Paxton da uno studio delle arti marziali, l'aikido in particolare.

Material for the spine si orienta a partire da un principio: il danzatore ha un'ampia gamma di sensazioni corporee, combinate – tuttavia – in un numero ristretto di forme e soluzioni. Il metodo adottato, tende allora a isolare una serie di eventi naturali appartenenti al movimento e predisporre una serie di esercizi che permettono di poterli isolare e osservare dall'interno. Uno di questi è connesso all'avvertire i segnali che provengono dal *campo tattile* del piede e che si ripercuotono risalendo l'intera struttura anatomica. Un altro esempio è dettato dal processo di separazione di un arto dal centro del corpo. Questo principio lo chiamiamo di *malinconia motrice*. Esso presuppone un movimento di estensione di uno degli arti verso l'esterno. Ciò implica una considerazione: il movimento parte sempre dall'articolazione, come luogo della separazione tra una parte del corpo che resta in posizione e un'altra che si apre verso l'esterno, alla quale attribuiamo un senso, un colore, una particolare qualità. In questa *separazione* tutta l'anatomia si proietta per dar corpo all'azione.

A quale livello si gioca questa separazione?

È qui che entra in gioco l'identificazione del punto fisso come punto di partenza del movimento e della sua irradiazione. Ogni punto è presente alla consapevolezza del corpo come punto fermo, legato alla gravità e al peso; tuttavia è anche fondamentale riconoscere un altro punto, che permette invece a una parte del corpo di separarsi dal punto fisso: ecco l'articolazione. Questa separazione avviene a partire da una *simulazione* che obbliga a reimmaginare il mondo e il posizionamento del corpo in esso. Solo così gli arti possono operare questa separazione e integrarne l'esperienza in un'immagine nuova dell'anatomia.

Per Paxton sono due gli esercizi fondamentali che mettono in gioco quest'attività integrale del corpo: il *rotolarsi* e la forma particolare che chiama *puzzle*. Esse presentano delle sfide rivelatrici per la coordinazione. Si praticano al suolo, così da permettere al soggetto di concentrare l'attenzione su eventi percettivi che avvengono internamente, senza sottoporre il corpo alla perdita d'equilibrio. Ognuna di queste forme richiede una coordinazione interna diversa, un modo di sentire diverso. La loro esecuzione diviene, in questa cornice, un modo per verificare gli effetti della proiezione (*feedforward*) e intervenire su di essa per migliorarla, qualificandola (*feedback*). Vediamone alcuni aspetti:

– *Gravity*: la gravità è un elemento ineludibile del movimento. Descrive la velocità con cui ci spostiamo, la direzione dei nostri movimenti, il loro grado di apertura. Il corpo può assecondarla o contrastarla, esplorandola attraverso la sensazione prodotta dal contatto con una superficie. La pianta dei piedi, per esempio. Essa è – nel DVD – vista da sotto, come guardando in trasparenza il corpo verso l'alto. Abbiamo così la possibilità di vedere ogni punto di aderenza del piede al suolo, ogni variazione impercettibile d'equilibrio della struttura anatomica. La parte *piatta* del piede, riflette la capacità di adattarsi alla superficie,

sentire le sue caratteristiche, le sue qualità: se questa è liscia, ruvida o striata. Essa però accumula anche il peso del corpo e sorreggere – in equilibrio – l'intera anatomia, dalla quale dipendono tutti gli aggiustamenti posturali dell'equilibrio.

– *The pelvis*: il bacino come punto di partenza del movimento. Esso è il centro della gravità. È la parte che deve essere spostata nel portare il peso, nel distribuirlo. Il centro di gravità deve spostarsi per raggiungere le articolazioni che lo possono sostenere, in un allineamento posturale che garantisca al corpo uno stato di equilibrio accettabile, dinamico. In questo schema, da un punto di vista anatomico, il coccige si sposta avanti e indietro e dirige il bacino nei movimenti, facendo così ruotare il centro di gravità attorno a se stesso. Tuttavia, questo processo avviene nell'organismo in modo pressoché inconsapevole.

– *Pointing – relation to scapula*: generalmente, quando indichiamo, lo facciamo con l'indice, ma possiamo farlo anche in altri modi. Per esempio, spingendo il pollice verso un punto preciso dello spazio, e poi compiere la stessa azione con l'indice e con tutte le altre dita. Eseguire questo processo porta a prendere consapevolezza di come la scapola reagisce a seconda del dito impegnato nel puntare. La scapola ha un movimento ascensionale se si punta con il pollice, e discendente se si punta con l'anulare e con il mignolo. Nell'articolazione, questo è possibile perché la parte inferiore del braccio è vincolata al movimento della scapola, scendendo lunga la schiena fino al bacino, dove si trova il centro di gravità del corpo.

– *Spherical space*: riguarda una visione della composizione del movimento a 360°. Non c'è un punto esatto dal quale il corpo può essere osservato. Considerare il corpo nello spazio sferico, porta a esplorarlo in tutte le sue possibilità di composizione e di articolazione. Esplorare l'orientamento del corpo in rapporto all'orizzonte. Nella *contact improvisation*, soprattutto, tra i due corpi che sono in contatto si delinea un centro manipolabile che è dettato dalla negoziazione tra i centri gravitari dei due singoli corpi e ciò si fonda sia sullo scambio di peso tra questi, sia dal loro orientamento. Di due corpi, ne rimane uno: condividono lo stesso centro operativo dal quale irradiarsi. La sfericità dello spazio offre al corpo un vantaggio: quello di indurre il corpo ad avvertire dall'interno la rotazione nello spazio sferico, avvertire la ripercussione dello scorrere dei flussi organici, dello spostamento dell'acqua di cui un corpo è fatto. Nel punto in cui la massa e lo spazio sferico si connettono, si capisce esattamente cos'è un corpo: velocità, lentezza, moto e riposo orientato nelle tre dimensioni. Ciò conferma nuovamente che lo spazio in cui ci posizioniamo è fabbricato dal nostro cervello, mediante la percezione che coordina ogni minimo particolare esterno – che non smette di scorrere velocemente sotto i nostri occhi – con la forma che di lì a poco il corpo assumerà.

La rimodulazione dell'anatomia produce degli effetti a cascata nel circuito concatenante emozione-intenzione/simulazione-azione. Ciò che serve sottolineare, è che attraverso questo concatenamento si aumenta la consapevolezza che il corpo ha di se stesso. Ciò porta a estendere la percezione verso processi fino ad allora inesplorati, accedendo così – di riflesso – a inedite soluzioni di movimento.

b) Un esempio di analoga profondità è dato dall'approccio alla composizione del gesto sviluppata da Virgilio Sieni. Il corpo al quale Sieni guarda è un corpo che *sente* ciò che gli sta attorno, abita lo spazio come una sonda tattile⁴⁶.

Quello di Sieni è un corpo consapevole dei pesi e della gravità che si distribuisce su un'idea di piani, attraversa e dilata l'asse orizzontale presente in ogni articolazione. Il corpo è allora il centro di questo discorso: tanto il corpo in quanto entità unitaria, quanto i diversi *stati* attraverso i quali il corpo si manifesta e si espone sulla scena. Quella di Sieni è una visione del corpo che non si limita alla sua periferia, ma la oltrepassa, smargina il perimetro fisico del corpo per estendersi oltre. La composizione del movimento prende forma a partire dal *tocco*: si tocca lo spazio con lo sguardo, la superficie della scena, il corpo dell'altro.

Questo si traduce, da un punto di vista anatomico, in un vocabolario di movimento in cui ogni segmento corporeo è *pesato* secondo il sistema delle articolazioni. Percepire i pesi dei segmenti – sembra dirci Sieni in assonanza con la visione di Steve Paxton – non significa agire in modo marionettistico, piuttosto far sì che la muscolatura da un lato e le articolazioni dall'altro permettano al corpo di assumere una serie infinita di figure di movimento disarticolate, in sospensione anatomica, in cui ad ogni caduta di peso in un perno del corpo, corrisponde una ripresa che sposta l'articolazione in una nuova traiettoria dello spazio. Ciò che ne deriva è una *interrogazione radicale alle vertebre*: articolazioni, torso e estremità del corpo sembrano muoversi secondo un tempo autonomo rispetto alle altre, come se apparentemente la composizione fosse il risultato di un modo di pensare il corpo come un aggregato di parti sconnesse: esse sono invece – a ben vedere – il frutto di una profonda organicità, che pensa le connessioni tra le parti in modo inedito, come punti di una carta, di un diagramma. Guardarsi come dall'esterno mentre si è in movimento, è così che il *corpo virtuale* controlla il *corpo fisico* in azione.

Questa logica compositiva è ben visibile sia nel *Solo Goldberg Improvisation* (2001), che in lavori come *La natura delle cose* (2008) o *Tristi Tropici* (2010). Ne *La natura delle cose*, in particolare, il corpo della danzatrice è frammentato, l'articolazione passa per l'esplorazione dei piani orizzontali, predisposti lungo il corpo a partire dal piano sopra la testa, passando dal piano dello sguardo a quello della cervicale, fino al piano degli organi: polmoni, sterno, per arrivare poi al bacino e agli arti inferiori. Essi sono piani non geometrici ma dinamici, canali di trasmissione tra un *dentro* al corpo e il suo *fuori*: un dialogo serrato tra il corpo e il suo fantasma. La coreografia è allora il modo in cui questi piani si intersecano tra loro e i segmenti corporei distribuiscono i loro pesi, dando al corpo la possibilità di attivarsi secondo diversi livelli di energia: *vibrare* all'esterno.

Questo aspetto – centrale nella dimensione compositiva di Sieni – è un'articolazione del corpo che permette di dare a vedere il volume dello spazio come elemento manipolabile. Torna qui una sensibilità all'indagine sulla tridimensionalità attraverso la quale si dispone l'anatomia. Questa manipolazione della dimensione spaziale permette al corpo di dilatare il *tempo*: entrare nella durata per estendersi e mostrarsi come entità in *sospensione* prima di ogni forma, prima di ogni possibile direzione, prima che una nuova dinamica

⁴⁶ V. Di Bernardi, (dir.), *Virgilio Sieni*, Palermo, L'Epos, 2011. Cfr. F. Pedroni, (dir.), *Dialogo tra Virgilio Sieni e Emilio Greco*, Firenze, Maschietto Editore, 2009. C'è, in questo, una forma di sospensione: una sospensione dello spazio e una del corpo.

orienti il corpo altrove. Per Sieni, tutto ciò si riassume in una parola, *densità*. Percepire la densità che dà forma al gesto. Ogni azione è legata alla sensazione che essa provoca e dalla quale trae nuove configurazioni.

Si tratta di una particolare forma di *obiquità* del corpo: essere al contempo in un luogo e in un altro, qui e là, incommensurabili.

c) Intorno alla trasformazione del corpo ruota anche il processo di composizione adottato dalla coreografa canadese Crystal Pite. In particolare, il segno della sua ricerca è l'esplorazione dello spazio intorno al corpo, la disarticolazione continua della cinesfera. Il corpo ha un *centro assente* e l'origine degli eventi è decentrata, altrove, spostata nella periferia del corpo, fino al limite della sparizione. Si tratta, in altri termini, di un principio di lavoro che pensa al corpo come una dinamica matematica di articolazione e frammentazione della sua unità, lavorando sull'assemblaggio inedito di forme anatomiche. In questa visione della composizione il corpo è una carta, una cartografia, un diagramma. Non si tratta di andare da un punto A a un punto B dello spazio seguendo una progressione logica, piuttosto di transitare tra questi punti, trasformando il corpo: tracciare linee a velocità variabile, così da connettere tutte le sue estremità, tutte le sue estensioni, tutte le sue fratture e tutti i suoi affetti. Il movimento – come in *Dark Matters*, lavoro del 2009 o nel recente *Tespest. Replica* (2014) – sembra così riorientare la sua relazione con la gravità e l'attenzione è qui focalizzata sullo spostamento del peso, di cui il gesto costituisce la parte *visibile*. Il movimento non si evolve a partire da un punto dato; non c'è un centro del corpo o dello spazio dal quale sviluppare una frase coreografica lineare. L'origine della costruzione del gesto è decentrata. Questa dislocazione della fonte del movimento si trasmette alla struttura stessa grazie ad un gesto che si sviluppa mediante un'attenzione alle *periferie* del corpo: fare dell'anatomia un'irradiazione, in cui il gesto nasca da una delle sue tante estremità, come le anche, le spalle, le caviglie o i polsi. Ciò può dunque avere come centro di rotazione assiale il tallone del piede destro o il gomito sinistro o la parte posteriore del collo, un intero arto: tutta l'estensione di cui è capace un corpo.

Ogni segmento anatomico è coinvolto in un movimento di decostruzione del baricentro, come se ogni minimo impulso emesso trovasse la sua propria localizzazione in una porzione anatomica, destabilizzandone le funzioni. L'articolazione, modalità attraverso la quale il gesto orienta il movimento sulla scena, è quindi il luogo di una separazione che avviene nel corpo stesso dei performer.

Nella seconda sezione di *Dark Matters*, in particolare, il movimento generale procede per frammenti in cui i corpi, a tratti fragili e vulnerabili, affermano una presenza che, al pari di una fiamma sul punto di spegnersi, testimonia di qualcosa che è già passato, una dimensione perduta di integrità e consistenza: un'ombra, un bagliore.

Questo espone l'intera architettura del movimento ad uno stato di sparizione imminente e continua, le cui figure centrali sono la linea curva, la piega e la spirale e l'arco, le uniche in grado di mantenere il corpo in uno stato di *vibrazione* permanente. L'impressione generale è che, in questo lavoro, ci si interroga sulla nozione di unità del movimento, cercando di mandarla in frantumi, offrendo movimenti solo abbozzati, incompleti, come punti di sporgenza verso nuove forme. Mettere in evidenza il dettaglio nel continuum della linea-flusso significa pensare il movimento in una dimensione di tempo plurale nel quale

equilibrio, invisibilità, lentezza e accelerazione, rendono percepibili articolazioni e aree del corpo comunemente sottratte alla vista.

Il gesto è così condotto secondo un ritmo che alterna modalità *molecolari*, impercettibili, come nel passaggio che apre la seconda parte del lavoro, in cui i danzatori in scena compongono una frase coreografica di forte intensità espressiva, lavorando su una partitura di vettori nello spazio in cui i gesti fluidi sono controbilanciati da movimenti spezzati e frammentati. L'attenzione verso il posizionamento e la direzione dei flussi energetici svela, in *Dark Matters* soprattutto, un lavoro sulla dimensione temporale della scena. Il flusso inscritto nel gesto coreografico di Crystal Pite sposta il peso secondo risonanze diverse ed alternate: da un lato il movimento tende ad essere sospeso, instaurando una relazione di continuità lenta con il tempo, in cui la circolazione del peso è trattenuta grazie ad un lavoro di intensificazione del "tono" muscolare, producendo così uno spazio intermittente, irrigidito o liquido; dall'altro il peso entra in un flusso di circolazione senza incontrare resistenze muscolari, in cui l'elemento gravitazionale pulsa senza intervallo delineando uno spazio decentrato. Qui il tempo diventa più rapido, fatto di accelerazioni con una serie di variazioni interne, sospensioni e nuove partenze. Il movimento è quindi decostruito e ricombinato secondo la disposizione delle diverse frasi coreografiche nel tempo. Lo spazio si apre e si richiude, cessa di essere semplicemente un luogo nel quale le cose ed i corpi sono situati.

Intorno a simili presupposti si muovono l'approccio al gesto e alla scena di due attori come Ermanna Montanari del Teatro delle Albe e Danio Manfredini. Per entrambi il corpo è un paesaggio da esplorare, un risuonatore da far vibrare, in cui la tecnica è un percorso di conoscenza e di esplorazione di forme anatomiche consegnato allo sguardo dello spettatore. C'è un punto a loro comune, che qui deve essere messo in evidenza: il modo che essi hanno di uscire dalla dimensione del *personaggio* e aprire la strada verso la figura.

Cos'è questa *figura*? Guardiamola da vicino.

Se da un lato l'attore, matrice e veicolo della presenza, è "soggetto creatore, dotato d'autonomia espressiva e presenza scenica significante" – così come espresso ed evidenziato dalle correnti più significative e interessanti dell'orizzonte teatrologico contemporaneo⁴⁷ – caratteristiche che fanno dell'attore un *corpo-mente*, con il concetto di figura comincia a delinarsi una frattura rispetto a questo orizzonte di senso, andando ad intaccare alcuni punti salienti della definizione precedentemente proposta: in particolare il suo essere *soggetto creatore, autonomia espressiva* che lo caratterizza e, in ultimo, il suo essere *presenza scenica significante*. Tutte caratteristiche queste ultime *unidirezionali*, che fanno dell'attore un soggetto, metafisicamente inteso, che dà senso al mondo. Questa, in sintesi, la cornice concettuale all'interno della quale si iscrive l'attore. Viceversa la figura veicola, come tratto principale, la messa in discussione radicale dello statuto del soggetto. Là dove il soggetto della metafisica è sempre *a priori*, il senso della figura non è il soggetto ma è l'esposizione del corpo; dunque, come sottolinea Lyotard, è ciò che apre il suo interno verso il suo esterno, e così facendo permette che ci sia il

⁴⁷ A questo proposito si vedano le posizioni, su questi temi, di Marco De Marinis in *In cerca dell'attore*, cit., e la riflessione articolata nell'intervento *Dopo l'età dell'oro: L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, sviluppato a partire dalla relazione presentata al convegno "L'attore: identità e funzione", San Marino, 23-24 settembre 2005. Il testo è stato pubblicato in «Culture Teatrali», n. 13, autunno 2005, e recentemente in *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, cit.

reale⁴⁸. Delinea una nuova realtà, parallela. In secondo luogo il concetto di figura è introdotto sulla scena per raccogliere la *funzione* del personaggio: sulla scena contemporanea il performer non *rappresenta* più qualcosa o qualcuno, presenta invece sé stesso nella sua radicale alterità, nella sua capacità di abitare oltre i propri limiti anatomici. È qui che si dà la sua *presenza*.

L'attore, non essendo più riferibile a una precisa cornice psicologica (dunque a un soggetto), è un processo *relazionale*. Nella nozione di figura sono dunque in gioco caratteri che riguardano una serie di passaggi che investono, di volta in volta, la soggettività dell'attore, la costruzione della corporeità performativa e la sua esposizione, oltre ai relativi processi d'espressione.

La figura non dà né riceve senso dalla scena (dal mondo), bensì costruisce il senso nella relazione tra il suo divenire e il divenire della scena (quindi del mondo). La relazione, in termini di divenire, presuppone un continuo lavoro di costruzione dell'atmosfera scenica, un interscambio continuo tra la figura e palco. L'ambiente scenico non è solo lo spazio che circonda un soggetto, ma il complesso di condizioni fisiche e relazionali nel quale il soggetto è interrelato, agisce e si definisce. In altre parole la figura disegna delle traiettorie che s'inscrivono tra il soggetto e l'oggetto (o un altro soggetto). La qualità spaziale determina dunque il modo in cui avviene questo contatto, la forma che la figura assume nell'immagine scenica.

Vediamo quali forme assume, oggi, questa figura.

d) Ermanna Montanari, fondatrice con Marco Martinelli del Teatro delle Albe, dà corpo e voce a questo passaggio alla figura. La figura, per Ermanna Montanari, deriva da un corpo a corpo con lo spazio. La collocazione spaziale del corpo sul palco detta le coordinate a partire dalle quali si enucleano le modalità espressive della figura scenica. In gioco, dunque, non è tanto la riproduzione di una psicologia determinata, di un carattere – la riproduzione della *vita* – quanto una esplorazione nel profondo dell'esistenza indicibile. Un transitare dentro i territori della *zoe*, concepita qui come esistenza incontenibile, allo stato puro: lingua energetica. Eternarsi superandosi, ecco la forma di questa *uscita da sé*. In scena, si smette semplicemente di essere se stessi, ma non per assumere l'identità fittizia di qualcun altro. Si smette cioè di essere semplicemente dell'*ordine della persona*, per stare nel transito e abitare la relazione tra il *corpo virtuale* e il *corpo fisico*.

Ciò si concretizza in una precisa caratteristica: l'immobilità. L'andatura con cui Ermanna Montanari abita lo spazio della scena – *L'isola di Alcina* (2000) e *Ouverture Alcina* (2009) o il recente *Avaro* (2010) ne sono un esempio – costituisce qualcosa paragonabile a un evento, si produce un campo magnetico in cui tutto non può essere come prima.

Ouverture Alcina procede – in linea con questo principio – secondo sottrazione. Ermanna Montanari è sola in scena, intorno a lei una densa porzione di spazio nero. Alcina è in preda ai fantasmi e ingaggia un corpo a corpo con la sola entità che le sta intorno: il suono composto da Luigi Ceccarelli, che contrappunta e segue la voce. E il corpo immobile vibra. È tagliato dalla luce. Una scossa minimale lo attraversa, micromovimenti lo rendono vulnerabile; ogni gesto è scomposto, parcellizzato, anatomizzato per assestarsi in posture iconiche che lasciano filtrare le sensazioni che lo attraversano. L'intero lavoro sembra co-

⁴⁸ J-F. Lyotard, *Discorso, Figura*, Milano, Unicopli, 1988.

struito su assi cartesiane: la verticalità del corpo – solo successivamente adotterà una inclinazione orizzontale, così come la calle bianca – o l’asta del microfono, che spinge la voce verso l’alto, dalle viscere della terra verso le costellazioni che il testo stesso evoca. È lì, in questa verticalità immobile o nell’orizzontalità del congedo, che dimora la figura, il suo dire che il corpo – ogni corpo – contiene più di ciò che è. È dunque irriducibile, imprevedibile⁴⁹. Il corpo per Ermanna Montanari è una forma da disarticolare:

Si ha a che fare con un inizio e una fine che stanno da un’altra parte e non sono il tempo dello spettacolo, un tempo che non si consuma, ma stanno fuori di esso e lo attraversano. Così è per il corpo: i suoi prolungamenti sono da un’altra parte. [...] Il corpo non è mai intero e quindi non è mai al centro [...] Sono le reni e i ginocchi – dove loro mettono l’accento o non lo mettono, il loro scricchiolare – lo scatto al movimento⁵⁰.

È qui che ritorna, in modo perentorio – il principio d’irradiazione così come lo abbiamo disegnato nel primo paragrafo di questo scritto. La presenza, per essere tale, deve oltrepassare il corpo, eccedere i suoi limiti⁵¹: il corpo della Montanari, la sua voce sul palco, è il centro multiplo che si diffonde in tutte le direzioni dello spazio e *tocca* lo spettatore – questo l’*effetto* della sua presenza irradiante, del suo evaporare per gradi. E la voce funziona esattamente in accordo con questo presupposto: la conduce fuori dalla sfera del *biologico*⁵².

Lo spazio è allora il volume d’aria che occupa il corpo sulla scena, il modo in cui la sposta. Scrive la Montanari, sempre a proposito del rapporto con lo spazio:

Lo spazio scenico non può essere distinguibile dalla densità dell’essere attore. Si precipita in un vuoto; e da lì si aprono le condizioni per dare a vedere le cose che ci dovrebbero essere. Il vedere si verifica – sempre – al limite di una tensione. E questo

⁴⁹ Si veda qui la lettura che ne dà Laura Mariani nel suo *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Corazzano, Titivillus, 2012.

⁵⁰ E. Montanari, *Un metro cubo d’eternità*, in “Lo Straniero”, n. 32, febbraio 2003, ora in M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste 1983-2013*, Corazzano, Titivillus, 2014, pp. 173-174.

⁵¹ Il discorso fin qui articolato attorno alla proiezione e, in particolare, sulla relazione tra il *corpo virtuale* e il *corpo fisico*, trova importanti implicazioni nella visione del movimento così come elaborata nella prima parte del Nocevento da Michail Čechov. Egli parla, a proposito della composizione del movimento, di un centro di proiezione dal quale il gesto prende forma. Lasciare che questo centro esca dall’anatomia, e preceda il corpo nello spazio di alcuni centimetri nella direzione del vettore di movimento. Una volta compiuta la traiettoria, il corpo non deve interrompere il flusso e ritornare al proprio centro di partenza; piuttosto si deve lasciare che esso apra nuove direzioni, nuove configurazioni di movimento. È qui che si delinea in modo determinante un principio analogo a quello qui discusso: ciò che conta realmente non è la forma, ma il movimento, un movimento – è bene ricordarlo nuovamente – che non nasce con il corpo ma che *passa* per il corpo. Il corpo è un punto d’aggregazione di vettori di movimento che gli preesistono e che lo seguono. *Il corpo è un tratto di forma nella continuità del movimento*. Dunque l’intensità non anticipa solo il movimento del corpo, ma lo segue disperdendo tracce, producendo un riverbero, mantenendo sempre salda la relazione tra una dimensione *fisica* del corpo (corpo che si attua nella configurazione presente) e la sua dimensione *virtuale* (configurazioni in potenza). Questo significa orientarsi tra le sfumature di presenza, transitare in un’evanescenza di inaudita precisione. Dunque per Čechov, immaginare il gesto è – al contempo – immaginare l’estensione o la contrazione dello spazio e del tempo. Comporre le vibrazioni: “nell’aria attorno a me, lascio forme che appaiono come scolpite dai movimenti del mio corpo”. Cfr. M. Čechov, *L’arte dell’attore*, cit., p. 12.

⁵² E. Montanari, *Dismisura*, in L. Amara e P. Di Matteo, *Teatri di Voce*, in “Culture Teatrali”, n. 20, 2010, p. 163.

precipitare è, allora, la condizione necessaria perché si possa vedere qualcosa. Precipitare come soglia, punto di tensione oltre il quale è impossibile andare: da qui qualcosa accade. C'è l'immagine. Emerge la forma. Molte volte questa forma è un colore. Altre volte è una geometria: è angolosa, tonda⁵³.

È in questo che la figura sospende le regole del mondo conosciuto per dare forma a un'altra dimensione. Attiva atmosfere. L'attore – nella figura – è l'incommensurabile in una geometria ossea. La *figura* che la Montanari delinea in scena è allora irrimediabilmente *postuma*: è protetta da ogni possibile attualizzazione, ha troppe ragioni per potersi affermare in una sola identità, segna la fine del soggetto e la presa in carico dell'esistenza. In questo quadro, a proposito della voce, sottolinea:

Non ho mai pensato che la mia voce avesse un sesso, la mia voce non ha sesso, ogni volta è la voce di una figura. Ogni figura assume una sua propria materia, specifica durante la costruzione, e più abbandona il proprio bios, più questa diviene cristallina e priva di sclerotica forma. La mia voce non è la voce di Ermanna. In scena non è importante Ermanna. La parola mi inginocchia il corpo, ha il potere di farmi percepire l'intero. Così la musica del dialetto romagnolo, la sua miserabile località, sta fuori dalla forma, dal pulito, dalla civile dimestichezza. Illumina prepotentemente ogni parola, anche la più moderna, rendendola somma lingua di morti, materica e dicibile⁵⁴.

Il suo *prendere parola* – sempre alla terza persona – è dunque un modo per marchiare a fuoco la parte indicibile del mondo e restituirne l'irriducibile polifonia. Contro ogni consistenza pesante, rivendica la lucentezza del lampo che squarcia e apre, *dà a vedere le cose*. È qui che la lingua deraglia, mette a distanza il soggetto che *dice*, lo disinnescia: ciò che si determina in questo modo – attraverso questo *portare la parola* – non è il soggetto di un'azione, ma un'azione senza soggetto o coincidente con esso in una logica dell'*evento*. Questa uscita dal soggetto è qui amplificata dal microfono.

La stessa verticalità, della voce e del microfono, la ritroviamo ne *L'avarò*, tratto dal testo di Molière. Sempre l'immobilità – e dunque lo spazio – è il punto di partenza. Un centro vuoto del corpo. È una voce che procede per stridori, adombramenti. È un corpo-microfono Arpagone.

Ho fatto precipitare la mia voce nello spazio della cassetta, in quel cubo chiuso colmo di monete d'oro, seppellita sottoterra nel giardino e che mai si manifesta. Ho immaginato di far risuonare la voce lì, e lei si è ritirata, ha tolto ogni assenso. Nell'emergere come scoria da quel profondo buio, da quel perimetro senza aria e senza acqua che "brilla" per nessuno, si fa cieca. Il suo è un venir fuori nell'afasia, una voce che affronta la propria afasia, una voce alterata che si sdoppia in sfumature metalliche, una voce morente [...]. Il passaggio della voce dalla "cassetta" alla "cassetta" ha imposto un'immobilità corporea e deglutita del corpo di Arpagone, che raramente si abbandona alla fluidità se non in repentini e goffi movimenti di vanitosa debolezza⁵⁵.

⁵³ E. Montanari, in E. Pitozzi, *Il principio della forma. Conversazione con Marco Martinella ed Ermanna Montanari*, in "Art'O", n. 30, estate 2011, p. 52, ora in M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste 1983-2013*, cit., p. 186 e sgg.

⁵⁴ E. Montanari, *Dismisura*, cit., pp. 166-167.

⁵⁵ E. Montanari, in L. Mariani, *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, cit., p. 236.

È qui che Arpagone – così come tutte le altre figure che Ermanna Montanari porta in scena, da Alcina a Rosvita – non è personaggio ma figura: un volume osseo attorno al quale agisce il mondo.

e) In un orizzonte di allontanamento dallo statuto del personaggio, si orienta anche il lavoro di Danio Manfredini. Il teatro, per Manfredini, è un'interrogazione all'esistenza e all'individualità, gioca con le sfasature dell'identità, con il transito. In questa direzione ricordiamo alcuni dei suoi lavori principali: *Tre studi per una crocifissione* (1992), ispirato a Francis Bacon e dedicato all'esplorazione del disagio mentale; *Al presente* (1997), lavoro in cui l'attore dialoga con un manichino, doppio di sé stesso, in un tessuto narrativo fatto di "detriti" di storia personale; *Cinema cielo* (2003), storia ambientata all'interno del "Cinema Cielo", una sala pornografica di Milano ormai in disuso. Protagonista dello spettacolo è una transessuale, che in quel mondo compie un cammino d'iniziazione.

In questi lavori, diversi per contenuto ed espressione formale, sembrano tornare alcuni principi utili per la nostra riflessione. Primo tra tutti, una concezione particolare del ruolo dell'attore.

Il suo essere, per necessità, differito. L'attore è il *differito*. Questo il suo *destino*: il suo essere consegnato a un palcoscenico. Lì risiede il suo mettersi al sicuro da ogni possibile attualità: il suo essere *postumo* è questo continuamente *destinarsi* per essere percepito in differita. Ha troppe ragioni, Manfredini-attore, per poter divenire attuale in qualche *identità*; è, piuttosto, colui che ama transitare tra le identità smembrate – come le figure del *Trittico* o nello sdoppiamento de *Al Presente* – sfocate, ne ha troppe per potersi esaurire in una di esse: è per questo che l'attore non potrà mai diventare "il personaggio". È colui che non può dire "io", delineare il soggetto, perché protetto da ogni possibile "io il soggetto". Tanto è vero che Manfredini *passa* – attore unico in scena nella maggior parte dei suoi lavori – tra la figura che evoca. Dà loro una voce, una consistenza, un bagliore.

L'attore, la figura, parla allora al *neutro* delle distanze (quanta potenza c'è nel neutro!): per parlare dice sempre "egli". *Differisce il parlante*. Si *destina* nuovamente a uno scollamento, a una lontananza che dice, ancora una volta – se fosse necessario rimarcarlo – del suo essere *differito*. La figura è allora un "acceleratore della fine" come direbbe Rosenzweig. E la fine, qui, è quella del soggetto. Probabilmente, quando manca il soggetto, là, in quello spazio-tempo si dà a vedere la figura come propulsore dell'immagine: si dà il teatro dell'attore.

C'è un aspetto, nel lavoro di Manfredini, che è particolarmente importante per capire il suo approccio alla figura e che lui stesso riassume nella nozione di *visione interna* o di *film interiore*⁵⁶; come se per poter arrivare a definire l'esatta collocazione del suo corpo in scena in relazione a una data situazione compositiva, gli fosse necessario lavorare sulla vivificazione – quella che abbiamo chiamato in precedenza *simulazione* – della scena stessa. Immaginare un contesto, un insieme di gesti e di colori che restituiscano la temperatura della scena che il corpo deve portare – materializzandoli – sul palco. È qui che si rivela, in tutta la sua centralità, il gesto, quel pensiero del corpo che Manfredini ha elaborato.

⁵⁶ D. Manfredini, in L. Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2003, p. 114.

Quando parlo di conoscenza, non intendo una cosa grande, dico: sai fare l'esperienza di mettere una mano sul pavimento e di registrare tutte le sensazioni che ti arrivano dal pavimento, da questo tipo di pavimento, la temperatura, la posizione, il peso. [...] Una mano sul pavimento è un'antenna particolare [...] fai delle piccole cose che fanno succedere qualcosa⁵⁷.

Manfredini è un attore il cui lavoro è pervaso da una cromia che gli è propria. Il bianco di *Al presente* per esempio, oppure il nero di *Caino* (2010) prezioso lavoro del Teatro Valdoca a cui Manfredini dà corpo. E torna qui, in questa figura, un principio geometrico – figurativo, iconografico – presente in Manfredini: ogni figura passa per l'articolazione di uno spazio che gli è proprio, ancora prima che dall'identificazione di un carattere psichico.

Ogni figura ha la sua dinamica, la sua andatura. Così *Caino* si dispone su una linea orizzontale, un solco percorso in proscenio che testimonia il suo esilio, l'isolamento, la macchia dell'assassinio del fratello Abele. E anche qui, come in altri lavori – Bacon per il trittico di *Tre studi per una crocifissione* o Giacometti per *Al presente* – torna il riferimento all'iconografia, a Baselitz e alle sue figure scarne, stilizzate e sigillate nel tempo. È qui, in questo orizzonte, che la figura diventa un "concetto", vale a dire qualcosa che è capace di instaurare un taglio inedito nella visione del mondo, caratteristica peculiare del teatro di Manfredini.

Dunque, solo da questa distanza siderale che è la figura in scena è possibile illuminare a fuoco l'indicibile e dargli forma. Al colmo di questa *distanza* che è l'attore, egli coglie l'evento – le cose – nelle sue fibre più remote. Facendo questo le protegge dall'essere nominate una volta per tutte, fissate, immobilizzate, restituendo così l'irriducibile polifonia che spetta loro. Contro ogni consistenza pesante, rivendica la lucentezza del lampo che squarcia e apre, *dà a vedere le cose*, le rivela.

Pensando al teatro di Manfredini, tornano alla mente certe figure letterarie, di Musil o di Walser, figure transitorie che hanno la stessa *consistenza* del soffio, il cui effetto è, però, indelebile. È qui che Manfredini sembra pensare le sue figure sceniche sulla scorta del *Bartleby* di Melville che è, per eccellenza, un modello di congedo, di presa di distanza dal mondo standoci saldamente dentro: figure potenti, con pensieri come saette, semplicemente luminose. Il resto è consegnato al silenzio che le avvolge.

III. Riorientare la percezione

Ci troviamo, con gli esempi citati, di fronte a modalità inedite di comporre il gesto, che derivano dall'elaborazione di una strategia profonda di rinnovo della percezione: rinnovarla, ricordiamolo, significa modificare i modi, i colori, le temperature e le gradazioni di intensità attraverso le quali si struttura la simulazione dell'azione (*fiction*). Questo significa che, per comporre un gesto inedito, è necessario intervenire, in primo luogo, sul processo di *fiction* (simulazione), là dove questo prende avvio con l'immaginazione. Riorganizzare la percezione, per il performer, significa allora trovare strategie adeguate per offrire al cervello degli stimoli per elaborare nuove ipotesi di movimento, nuove configurazioni anatomiche, traiettorie spaziali inedite e, di conseguenza, nuove forme di presenza. Contrariamente a questo, la difficoltà a virtualizzare – dunque ad immaginare lo spazio, a topologizzarlo e dinamizzarlo,

⁵⁷ *Ivi*, p. 132.

proiettando delle ipotesi di movimento inedite – nasce dall'incapacità di sentire in modo completo. Come ha ben sottolineato Hubert Godard, si tratta di una difficoltà a ridiscutere e rinnovare le sensazioni, una anatomia particolare, un gesto inedito o uno spazio fluido⁵⁸. Ciò che rende difficile quest'operazione non è tanto la complessità dei comandi di attivazione muscolare, quanto l'incapacità di rinnovare il modo di organizzare la percezione. Se questa modalità è sempre la stessa, le proiezioni del corpo nello spazio elaborate dal cervello (*fiction*) saranno sempre le stesse. Il corpo entra così in un vortice; ripete sempre le stesse modalità di composizione del gesto, le stesse dinamiche spaziali. Il corpo gira letteralmente a vuoto: perde d'efficacia allo sguardo dello spettatore, è prevedibile, perde di tensione, perde di presenza.

Attuare un cambiamento nella modalità di percepire significa, allora, variare i modi di immaginare il movimento; immaginare lo spazio da un altro punto di vista o operare sul piano orizzontale come in Paxton e Sieni, o ancora, dar forma alla figura mediante un processo di irradiazione come per Montanari e Manfredini, significa formare un concatenamento di gesti inediti a partire da un punto di vista compositivo altrettanto inedito. Abitare in modo diverso lo spazio, *attraversandolo* secondo altre coordinate. Significa, in altri termini, *riattualizzare l'orientamento* del corpo⁵⁹.

In accordo con José Gil, possiamo affermare che ogni gesto è il risultato dell'aggregazione di molti microgesti, e presuppone una serie di connessioni multiple tra piani eterogenei interconnessi, come un movimento impercettibile delle dita, dell'anca o delle caviglie, delle gambe e dei diversi e infinitesimali aspetti di cui si compone un salto, una spirale o il cambio d'asse per una diagonale⁶⁰. La sovrapposizione di tutti gli aspetti micro e macro di un corpo, mostra così la stretta relazione tra la dimensione virtuale e fisica del corpo in movimento, e come questa relazione sia, in realtà, la sede di ogni variazione possibile a livello della composizione.

Ciò implica la capacità di un organismo di saper *cambiare costantemente* il punto di vista dal quale guardare il mondo; spostare l'angolo d'osservazione con il quale ci si osserva sotto molti aspetti diversi e fare del proprio corpo un prisma.

Questa presa di consapevolezza alimenta la *variazione*, la mobilità con cui si compone e ci si rinnova incessantemente davanti agli occhi dell'altro che osserva, dello spettatore che abita l'incanto dei corpi.

Possiamo dunque formulare un'affermazione determinante: l'azione non si risolve nella motricità. È qui che torna ad essere essenziale ciò che prima abbiamo introdotto: lanciare una configurazione d'azione, significa inibirne altre, adottare una postura invece di un'altra. Ancora una volta *variare* è immergersi nella sfumatura: fare della relazione tra il proprio corpo virtuale e quello fisico un *differenziale*, la fabbrica di figure anatomiche a venire. Ciò significa, come per *Improvisation Technologies* di Forsythe o *Material for the spine* di Steve Paxton o per il principio di irradiazione di Montanari e il *film interiore* di Manfredini, alimentare l'immaginario mentale al fine di preparare soluzioni inedite di movimento dal quale scaturisce la figura scenica. Comporre un ambiente mentale all'interno del quale far

⁵⁸ Cfr. A. Menicacci ed E. Quinz, *Conversazione con Hubert Godard*, cit.

⁵⁹ Si veda, per questo, A. Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, Roma, Stampa Alternativa, 2000 e M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁶⁰ J. Gil, *Metamorfoses do corpo*, Barcelona, Relógio D'Água, 1997.

agire il corpo virtuale, e far sì che tale configurazione risuoni all'esterno, nella composizione di un movimento inedito. In questo senso possiamo qui enunciare alcune strategie per orientare in modo diverso la percezione:

1) Un primo aspetto riguarda le forme attraverso le quali esplorare le *facoltà percettive implicite* di un corpo, al fine di alimentare il sistema immaginativo nell'elaborare strategie – dunque diverse configurazioni di movimento – per compiere lo stesso gesto. Per andare in questa direzione, è però necessario non intervenire sul sistema muscolare, ma *riorientare* il corpo virtuale, esplorando le sue possibili connessioni con il corpo fisico, così come appare negli esempi citati ma anche nelle principali teorie estetiche novecentesche, da Mejerchol'd ad Artaud, da Decroux a Grotowski.

2) Questo perché la manipolazione dell'immaginazione motoria può modificare il cervello nello stesso modo in cui lo fa l'esperienza; questo è un punto determinante, perché ci dice che la simulazione dell'azione mediante *mental training* è altrettanto efficace che l'esperienza dell'esecuzione, e che questo ha una ricaduta immediata sul corpo fisico e sulla sua struttura anatomico-muscolare⁶¹; tale considerazione è dunque determinante sia per l'attore che per il danzatore.

3) Portare l'immaginazione a investire le parti invisibili del corpo, facendo sì che queste rientrino in una concezione tridimensionale del movimento proiettato. L'immaginazione del corpo virtuale in azione si aggrega qui intorno a qualcosa di non visibile ma di cinestetico, come la propriocezione. Ciò implica una maggiore flessibilità nel variare il punto di vista: manipolare sia i referenziali attraverso i quali il corpo si proietta nello spazio, ma anche e soprattutto la relazione con l'ambiente e la sua tridimensionalità. Rifare le direzioni di orientamento del corpo, implica una nuova carta mentale/materiale dello spazio in cui ci si orienta.

4) Queste operazioni si appoggiano su una funzione importante del cervello, vale a dire la capacità di concepire una forma astratta (come in Sieni, ma anche nel lavoro sulla figura di Ermanna Montanari) e convertirla in coordinamento articolare, secondo il principio di *equivalenza motoria*; da qui assistiamo al cambiamento della simulazione: il contenuto concettuale dell'azione intrapresa, intrisa d'immaginario spaziale, si arricchisce progressivamente di dati cinetici che permettono la realizzazione dei movimenti necessari alla messa in opera dell'azione⁶².

5) In questo senso possiamo introdurre, come corollario, una nota intorno alla tecnica: quest'ultima, nello schema tracciato e secondo l'analisi degli esempi considerati, non ha nulla a che vedere con uno stile o con il consolidamento degli stessi schemi. Diventa piuttosto un modo per esplorare la percezione, per supportare l'immaginazione, per rinsaldare la connessione tra le reti neuronali che si stabiliscono nelle diverse configurazioni di movimento.

⁶¹ M. Feldenkrais, *The Elusive Obvious*, cit.

⁶² Cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 2004.

6) È in questa direzione che – a *latere* – possiamo delineare anche una integrazione profonda tra corpo e tecnologie, esattamente là dove queste ultime offrono al performer concrete modalità d'indagine cognitiva sull'organizzazione della sua corporeità e permettono, allo stesso tempo, di correggere quella che Huber Godard ha definito la *sclerosi della ripetizione*, riguardante la convocazione costante e invariata dello stesso pre-movimento e, dunque, l'impiego delle stesse strategie di composizione del gesto⁶³. Esse offrono strumenti complementari con un obiettivo analogo: fare del corpo un luogo di conoscenza. Ciò significa che, con l'introduzione delle tecnologie, il performer si trova a integrare nel progetto compositivo informazioni provenienti da canali diversi: a livello *proprioceettivo*, attraverso i dati che provengono dai captori sensoriali, e a livello *esterocettivo*, vale a dire attraverso una serie di informazioni che ritornano al corpo sottoforma di dati informatici, dunque esterni al corpo. È qui che le tecnologie giocano un ruolo essenziale: assecondano la riorganizzazione della percezione e, al contempo, stimolano un potenziale immaginativo (dunque motorio e vocalico) insito nel corpo⁶⁴. Questa compresenza di segnali interviene sull'immaginario del performer, restituendogli una geografia sensoriale complessa ed estesa utile a operare un cambiamento radicale nell'orientamento della percezione; ciò gli permette di accedere a nuove configurazioni di movimento.

Guardando da vicino questi aspetti, emerge un dato: nell'insistere sulla dimensione fisiologica del corpo, non si tratta tanto di rivendicare la corretta relazione *corpo-mente*, piuttosto – e in modo decisamente più radicale – riformularla, adottando l'espressione di *corpo pieno di menti*⁶⁵. Un corpo che non lo si può costringere nella congiunzione di corpo e mente, perché non esiste – a dire il vero – né l'uno né l'altra, bensì una rete interna che connette ogni punto e lo attiva in funzione del compito, della configurazione da compiere. Si chiarisce così il passaggio, introdotto in precedenza, che dalla fisiologia porta alla composizione: comporre è configurare un corpo contro-intuitivo, *non prevedibile*.

IV. La presenza: un bagliore in sospensione attorno alla forma

Da ciò che è fin qui emerso, possiamo dunque affermare che la presenza è qualcosa d'indeterminato. Il suo incanto sembra sprigionare da un inafferrabile *non-so-che*, da qualcosa che circola e si irradia in tutte le sue parti senza localizzarsi in un punto preciso. La presenza è un tremore. Una fragilità radiosa che sfugge la possibilità di stabilizzarsi in una forma precisa e definibile e che si origina attraverso un passaggio di stato che si proietta al di là dei limiti del corpo. È precisamente in questa direzione che preferiamo utilizzare – guardando

⁶³ Cfr. P. Kuypers, *Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard*, cit., p. 74. Si veda inoltre A. Menicacci ed E. Quinz, *étendre la perception?*, "Nouvelles de danse", n. 53, 2006, p. 76 e G. Bollens, *La Logique du Corps Articulaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2000 oltre a A. Noë, *Action in Perception*, The MIT Press, 2004.

⁶⁴ Si pensi, in questo senso, come Ejzenštejn usasse i primi esperimenti cinematografici riprendendo gli attori di Mejerchol'd durante le prove. Questo forniva loro uno strumento (il girato del film) con il quale confrontare e precisare il gesto eseguito. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, Roma, Armando Editore, 2009.

⁶⁵ N. Scheper-Hughes, M. Lock, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, in "Medical Anthropology Quarterly", (1), 1987, pp. 6-41.

agli sviluppi della scena contemporanea – la nozione di *corporeità*, là dove quest'ultima designa un reticolo di stimoli sensoriali che fanno dell'anatomia una rete di sensazioni piuttosto che una *forma* stabile, così come emerge, invece, dalla nozione, peraltro tutta occidentale, di corpo così come giunta fino a noi. La presenza non coincide, dunque, con il corpo: essa è piuttosto *portata* dal corpo, emerge dalla rete di sensazioni che lo attraversano⁶⁶. La presenza è un'eccezione e al contempo un'eccedenza e, dunque, una forma di *irradiazione* che dall'ente (dal corpo) si estende nello spazio circostante. La presenza rende effettivo ciò che le sta intorno, ne permette l'apparizione e lo rende efficace. Dunque essa si dà per gradi, mai unilateralmente. La nozione di *gradazione*, applicata a quella di presenza, non indica una variazione di qualità né di quantità, piuttosto di consistenza e di intensità: non c'è una presenza meglio qualificata di un'altra, ma ci sono infiniti gradi di presenza concepiti secondo scale di intensità diverse. La presenza assume così i tratti di un negativo fotografico: in presenza del corpo, ciò che emerge è una irradiazione che fa vedere il modo in cui il movimento occupa lo spazio e lo offre alla percezione dello spettatore. La presenza, in questo contesto, è un modo per dare un volume allo spazio attraverso un gesto che *irradia* e *tocca*. La condizione di presenza – così come la intendiamo – è dunque *paesaggistica*, non si risolve in un elemento o una forma del corpo, ma si dispiega nella totalità delle informazioni organiche predisponendole ad una relazione complessa e strutturata con il tempo e con lo spazio, che ne sono elementi costituenti. La presenza è questa percezione sempre nuova, questo corpo in divenire.

V. Abitare l'immaginario dell'altro: note sull'empatia

È esattamente in questo contesto che, rovesciando la prospettiva, la manifestazione del corpo attraverso la composizione del movimento produce un effetto sul versante della ricezione dello spettatore. Possiamo allora parlarne nei termini di una *simulazione incarnata*, usando l'espressione di Gallese e Rizzolatti dell'équipe dell'Università di Parma, che hanno scoperto il funzionamento dei *neuroni specchio* secondo i quali c'è una corrispondenza empatica – in termini di attivazione neuronale – tra colui che fa l'azione e colui che l'osserva, una sorta di sincronia tra due cervelli, due immaginari, due corpi⁶⁷. L'empatia è dunque, sul piano dello spettatore, la manipolazione che esso opera sul suo *punto di vista* a partire dall'osservazione del corpo dell'attore o del danzatore in movimento. L'empatia – come ri-

⁶⁶ Si veda anche la posizione di Jean-Luc Nancy in M. E. Garcia Sottile, E. Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean Luc Nancy*, in E. Pitozzi, (dir.), *On Presence*, cit., pp. 9-14.

⁶⁷ G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Mirrors in the Brain. How we share actions and emotions*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2008. In altri termini gli stessi neuroni scaricano sia quando qualcuno fa un movimento, sia quando vediamo un altro soggetto fare lo stesso gesto. Tuttavia questo può avvenire perché siamo di fronte a una inibizione – come direbbe Berthoz – dello *schema corporeo* o *modello interno* del soggetto (spettatore) che sospende temporaneamente il suo *immaginario* per entrare nel progetto d'azione dell'altro (performer). Lo spettatore integra nel flusso del suo vissuto l'esperienza motoria dell'altro. Allora, nel contesto degli studi sulle arti dal vivo (anche mediate tecnologicamente), siamo di fronte a un passaggio importante: le neuroscienze ci offrono delle indicazioni – non dei modelli, evidentemente, così come non lo è stata la fisiologia per la definizione del movimento – sulle modalità di ricezione dello spettatore. Cfr. G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, Roma, Bulzoni, 2013.

cordano Berthoz e Jorland nel volume da loro curato⁶⁸ – si delinea secondo un principio di gradazioni che riguarda principalmente due operazioni strettamente connesse:

– *la simulazione mentale della prospettiva soggettiva dell'altro* che si sta osservando; ciò significa, in altri termini, situarsi temporaneamente all'interno dei referenziali dell'altro. Grazie a questo spostamento, abbiamo accesso alle sue *intenzioni*, al suo immaginario. È attraverso questo meccanismo di anticipazione che possiamo comprendere come l'attivazione di un gesto o la pulsazione di un muscolo del performer va nella direzione di eseguire un movimento di un certo tipo piuttosto che un altro⁶⁹.

– Ciò implica, di conseguenza, una *risonanza motrice*: l'osservazione produce nello spettatore – in modo non intenzionale – degli *aggiustamenti posturali anticipativi* (pre-movimento). Lo spettatore si trova a simulare i movimenti del performer inscrivendo nei suoi muscoli la traiettoria che quest'ultimo imprime ai suoi, in una sorta di *contagio gravitatorio*. Seguendo questo principio, possiamo dire che – sulla base delle recenti scoperte neurofisiologiche – l'empatia si verifica solo ed esclusivamente là dove i movimenti eseguiti sono biomeccanicamente possibili⁷⁰.

In questo schema l'empatia non è allora una fotografia, ma piuttosto un'avventura; un'esplorazione che lo spettatore compie temporaneamente nella cinestesia – e dunque nell'intenzione – del performer osservato. Significa entrare, letteralmente, nella *fiction* dell'altro, nella sua capacità di immaginare e proiettare l'azione: lo spettatore guarda e ciò che vede risuona nella sua corporeità⁷¹: la simulazione dell'azione osservata e l'azione eseguita adottano le stesse regole motorie⁷².

⁶⁸ A. Berthoz, G. Jorland (dir.), *L'empatia*, Paris, Odile Jacob, 2005; si veda anche M. Jeannerod, *La fabbrica delle idee*, cit., pp. 106-109.

⁶⁹ Torna qui quella capacità del corpo di *uscire da se stesso* per assumere un altro punto di vista. Si deve essere in grado di lasciare il proprio corpo per poter viaggiare mentalmente nell'altro corpo. Cfr. la prima sezione di questo testo.

⁷⁰ Questa osservazione è di rilevante importanza perché problematizza – anche se questa non è la sede in cui approfondire questo aspetto – la possibilità di ricezione empatia di fronte a *corpi di sintesi*, la cui risoluzione è data a partire da algoritmi matematici ottenuti dal processo di *motion capture* (mocap) – vale a dire attraverso la captazione del movimento fisico di un performer restituito sottoforma di dati informatici. Questo ci porta a fare una osservazione: di fronte alla visione della sola informazione cinematica di un corpo biologico in movimento (traccia ottenuta attraverso le *motion capture* o, secondo il vocabolario di Martine Époque e Denis Poulin del LARTECH di Montréal – la *signature motrice*), lo spettatore è portato a riconoscerla. <http://www.lartech.uqam.ca/> Si rimanda, per questi aspetti, a M. Époque e D. Poulin, *Nobody Dance, une sacre du printemps 3D en infochorégraphie de particules pour l'écran*, in L. Poissant e P. Tremblay, (dir.), *Ensemble ailleurs / Together / Elsewhere*, Montréal, PUQ, 2010, pp. 181-194 e anche a E. Pitozzi, *De la constitution du corps de synthèse sur la scène performative: perception et technologies*, cit. e E. Pitozzi, *Topologies des corps*, in J.P. Massuet, M. Grosoli, (dir.), *La capture de mouvement, ou le modelage de l'invisible*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2014, pp. 101-125.

⁷¹ Cfr. A. Menicacci ed E. Quinz, *Conversazione con Hubert Godard*, cit.

⁷² Detto questo, però, quasi mantenendo un contegno kantiano – e dunque un'etica del rispetto –, dovremmo dire che l'empatia così come l'abbiamo qui disegnata è un equilibrio sottile, un modo di proteggersi dagli sconfinamenti della propria sensibilità indiscreta, che portano a ridurre l'altro a sé, quanto da una fusione che ci porterebbe, invece, a perdersi il lui.

Siamo consapevoli di muoverci su una linea sottile – ancora tutta da esplorare – che ci porta a riflettere intorno a un fenomeno di messa in coerenza della cinestesia dell'osservatore con la cinestesia del performer attraverso il riconoscimento dei suoi movimenti corporei, delle sue traiettorie: questo passa per una forma di simulazione (riconoscimento) del gesto emesso che attiva, nel corpo dello spettatore, una *sopravvivenza* a livello della sua motricità.

In questa cornice possiamo concludere affermando che l'osservazione è una forma di traduzione mentale del progetto dell'altro (del performer) che si appoggia su una simulazione – la *simulazione incarnata* di cui parla Gallese – dell'azione osservata⁷³. In questo transito, in questo *prendere temporaneamente il posto dell'altro*, la comprensione fondata sull'osservazione diventa, in realtà, un riconoscimento fondato sulla simulazione. È a causa di questo passaggio che il corpo osservato prende posto e sopravvive nel corpo dello spettatore: in una nuova disposizione percettiva, nella sua memoria muscolare.

⁷³ V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in "Culture Teatrali", n. 16, primavera 2007, pp. 13-37.

Dario Tomasello

UNA VIA EVOLUZIONISTA ALLO STUDIO DEL RITO E DELLA PERFORMANCE

Il presente saggio vuole rappresentare un tentativo di esplorazione, nel quadro di una consapevolezza evolucionista, delle dinamiche controverse e sfuggenti del rito e della performance. Un tentativo introduttivo, nella letteratura scientifica italiana, che potrà, e dovrà, trovare ulteriori forme di ribadimento e di approfondimento sia dal punto di vista dell'esibizione di dati di natura sperimentale sia dal punto di vista del chiarimento e dello sviluppo di alcuni nodi concettuali irrisolti.

In tal senso, la messa in rilievo di una strategia epistemologica relativa ai *Performance studies*, al di là della controversia capace di riguardarli intrinsecamente a partire dalla loro stessa etimologia¹, sembra vieppiù pretendere una seria esplorazione della loro radicalità inventiva:

Pensare il pensiero è il processo basilare delle arti creative, ma non ci dice molto sul motivo per cui pensiamo in un certo modo e nulla sull'origine delle arti creative. La coscienza, che si è sviluppata durante milioni di anni di lotta all'ultimo sangue proprio per questo motivo non era attrezzata per l'esame di sé. Era progettata, semmai, per la sopravvivenza e la riproduzione [...] Le storture della mente possono essere trasmesse dalle arti creative nei minimi dettagli, ma sono costruite come se la natura umana non avesse mai avuto un percorso evolutivo. Le loro potenti metafore non ci hanno avvicinato alla risoluzione dell'enigma più di quanto abbiano fatto i drammi e la letteratura dell'antica Grecia².

La necessità di andare a ritroso, al di qua delle sovrastrutture cresciute dentro la logica della civiltà della scrittura³, può riportarci alla possibilità di costruire un repertorio di

¹ Richard Schechner ha, di recente, ripubblicato in un'ennesima, aggiornata, edizione il suo monumentale *Performance Studies. An Introduction*, New York-London, Routledge, 2013. Per una ripresa del dibattito in Italia, cfr. *Performance e performatività. Atti del Convegno Internazionale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della letteratura* (Messina, 18-20 novembre 2010), "Mantichora", n. 1, dicembre 2011 (www.mantichora.it); F. Deriu, *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; Id., *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013; *Archivi affettivi. Un catalogo* (Vercelli-Torino 11-13 novembre 2010), a cura di M. Pustianaz, G. Palladini, A. Sacchi, Vercelli, Mercurio, 2013 (è il primo e, sin qui, unico evento di PSiPerformance Studies International organizzato in Italia).

² E.O. Wilson, *La conquista sociale della terra*, Milano, Cortina, 2013, p. 11; "[...] Per il momento crediamo utile osservare come le contraddizioni e i problemi individuati derivino soprattutto dal fatto che la neuroestetica si sia sinora occupata quasi sempre della fruizione e non della produzione dei manufatti estetici", A. Pennisi, *Performatività e arti visive: modi di conoscenza o processi mentali? Appunti naturalistici sulla bioestetica della fotografia*, in *Performance e performatività*, cit., p. 42.

³ "[...] 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", F. Deriu, *Mediologia della performance*, cit., p. 45.

quell sapere performativo⁴ basato sulla processualità di una pratica che incrocia d'*emblée* gli schemi fondamentali della ritualizzazione comportamentale e quindi il loro carattere filogenetico. Intorno alla contraddittorietà, al contempo antica e mai del tutto risolta, intorno al rito e alla performance, stanno di recente alcuni contributi, ascrivibili a studiosi come Bruce McConachie:

Following continuity theory, we can anticipate that play, performance, and ritual probably emerged out of each other, but how and in what order remain to be discovered. Further, the theory suggests that there are likely to be differences as well as continuities among these categories, but the differences may not be ontological ones⁵.

Si avverte in questo brano il persistere di una diatriba di lungo corso sulla presenza di un *milieu* comune a rito, *play* e performance che già Schechner riepilogava, diversi anni orsono, precisandone il carattere impervio:

Per dirla in breve, occuparsi del rituale significa andare in cerca di guai. Il rituale è stato definito in una tale varietà di modi – come concetto, prassi, processo, ideologia, desiderio, esperienza, funzione – che significa assai poco, perché significa troppo [...] Queste categorie si sovrappongono. È appurato anche che i rituali non sono le camere blindate delle conoscenze e dei valori acquisiti ma, in molti casi, sono sistemi performativi dinamici che generano nuovi materiali e ricombinano in modi nuovi azioni tradizionali⁶.

Il merito principale di Schechner, in questo caso, consiste nel non aver dato per scontato l'impianto stereotipato di un rituale come repertorio comportamentale meramente appreso, ma di aver cercato da subito, sebbene con la cautela di una formazione culturalista, secondo un'intenzione "pontificale"⁷, il collegamento con una campitura più vasta, di chiaro segno etologico:

Qualunque sia il futuro del rituale, il suo passato è di nobile discendenza. Gli etologi, che osservano l'esecuzione di rituali da parte degli animali, usano il termine senza virgolette. Etologicamente parlando il rituale è comportamento ordinario trasformato per mezzo di condensazione, esagerazione, ripetizione e ritmo in sequenze specializzate di comportamento atte a svolgere specifiche funzioni che normalmente hanno a che fare con l'accoppiamento, la gerarchia o la territorialità. Negli animali il

⁴ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-London, Duke U.P., 2003. È proprio dal libro della Taylor che Deriu ha tratto la nozione di performatico: "In ragione della confusione che si genera a causa delle categorie affini di 'performativo' e 'performatività', ma stante l'importanza di non fare a meno della parola e anzi identificarne meglio e così rafforzarne la specificità di carattere teatrale e artistico, propongo di adottare il termine performatico", F. Deriu, *Performatico*, cit., p. 101.

⁵ B. McConachie, *An evolutionary perspective on Play, Performance and Ritual*, "The Drama Review", 55, 4, Winter, 2011, p. 34.

⁶ R. Schechner, *Il futuro del rituale*, in Id., *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 221-222.

⁷ "[...] cosa sono allora in se stessi i rituali? Sono azioni simboliche ambivalenti che chiamano in causa transazioni reali nel momento stesso in cui aiutano le persone ad evitare confronti troppo diretti con questi eventi. Perciò i rituali somigliano anche a ponti-operazioni affidabili che conducono le persone al di là di pericolosi corsi d'acqua", *Ivi*, p. 225.

comportamento ritualizzato è spesso strutturato in ‘schemi d’azione fissi’, cioè movimenti istintivi attivati automaticamente da certi tipi di stimoli⁸.

Il problema principale che si presenta, a chi oggi voglia affrontare seriamente la questione, riguarda in modo essenziale la consapevolezza che, già a partire da Huxley e Lorenz, separa ciò che etologi e studiosi della performance sanno rispettivamente. Nel primo caso, il lavoro svolto appunto da Huxley aveva messo in rilievo come la ritualizzazione testimoniassero un ri-orientamento adattivo del comportamento verso funzioni espressive, prodotto dalla selezione naturale, che può essere accompagnata da processi di apprendimento⁹. Il corto circuito, ancora non del tutto messo a fuoco, tra selezione e apprendimento, e tra diverse forme di eredità (genetica, “epigenetica”, culturale), destinato a rappresentare la scaturigine della ritualizzazione dei comportamenti animali, è un elemento che conferisce al fenomeno la sua fascinazione, rilanciando altresì la necessità di un’indagine calibrata dalle più recenti acquisizioni scientifiche. Non da ultimo, va da sé, quella che riguarda i *mirror neurons* capaci di avere un’importanza fondamentale nel ribadire, a partire proprio dai primati non umani, una, filogeneticamente condivisa, capacità di apprendimento mimetico¹⁰. Prima di questa scoperta, esaminare comportamenti ritualizzati, nel tempo, ha comunque significato evidenziare la funzione che hanno avuto l’eredità genetica, i cosiddetti *Epigenetic and Behavioral Inheritance Systems*, l’apprendimento e le innovazioni individuali, l’apprendimento condiviso, le tradizioni culturali. Su quest’ultimo punto, hanno finito per convergere gli, talora, speciosi atti di distinguo da parte culturalista. I *performance studies* affondano le loro radici in questo ambito, ma sin dai loro numi tutelari qualcosa si era già mossa in una direzione inattesa e sorprendente. Che il rito fosse, infatti, questione ben lungi dal poter essere risolta alla luce del mero retaggio culturale è un dato intuito con grande tempismo e grande coraggio da Victor Turner, nel suo fondamentale saggio concepito *in limine mortis*, *Body, Brain and Culture*. Nell’ultima parte della sua vita (quella che, per intenderci, Schechner ha chiamato con romantica sagacia *L’ultima avventura di Victor Turner*), Turner stava ripartendo, in una sorta di apostasia del suo

⁸ *Ivi*, p. 222. A riguardo, sempre dello stesso Schechner, cfr. *Etologia e teatro*, *Ivi*, pp. 95-150; *Verso una poetica della performance*, in *La teoria della Performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 112-151.

⁹ J. Huxley ha parlato di ritualizzazione sin dal 1914, per descrivere il complesso *pattern* con cui il maschio di svasso maggiore, durante il corteggiamento, “danza” mimando la costruzione del nido. Si occupò di tale tematica fino ai suoi ultimi anni di vita, promuovendo, nel 1966, per conto della “Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, il convegno *A Discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man*, i cui atti furono poi pubblicati nel 1971 (J. Huxley, ed., Princeton: Princeton University Press).

¹⁰ G. Rizzolatti – C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Cortina, 2006; M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008. Nella fattispecie di un contributo agli studi teatrali: *Teatro e Neuroscienze. L’apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, “Culture teatrali”, a cura di F. Bortoletti, n. 16, 2007; G. Sofia, (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Alegre, 2009; V. Gallese – C. Sinigaglia, *How the body in action shapes the self*, “Journal of Consciousness Studies”, 18, 2011, pp. 117-143; V. Gallese – U. Morelli, *Il Teatro come Metafora del Mondo e il Teatro nella Mente*, Castiglioncello (PI), 25 Febbraio 2011; C. Falletti – G. Sofia, (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011; C. Falletti – G. Sofia, (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Roma, Bulzoni, 2012; G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

background culturalista¹¹, dalle scoperte di MacLean¹² e D'Aquili e Laughlin¹³, per formulare una teoria del rito che riuscisse a tenere insieme “culturtipi” e “genotipi”, che chiarisse “quale fosse la natura e la lunghezza della ‘catena’ con cui i geni tengono i modelli culturali, inclusi quelli rituali, al guinzaglio (per usare il gergo della sociobiologia)”:

D'Aquili e Laughlin sostengono che il rito è spesso eseguito in situazioni specifiche per risolvere i problemi posti dal mito alla coscienza analitica verbale. Questo perché come tutti gli altri animali, l'uomo tenta di dominare la situazione ambientale per mezzo del comportamento motorio, in questo caso rituale (un uso che risale al suo passato filogenetico e implica stimoli guida ripetitivi di tipo motorio, visivo e uditivo, ritmi cinetici, preghiere ripetute, mantra e canti che attivano con forza il sistema ergotropico)¹⁴.

Una prospettiva etologica sembra oggi più che mai in grado di creare le coordinate per una disamina di ampio respiro delle *human skills* a confronto con il mondo animale non umano¹⁵. La tentazione e il rischio di intercettare vistosi punti di contatto rilanciano l'opportunità di una lettura filogenetica delle *performing arts*:

Considered as an emergent activity of human evolution, performance is an intentional, emotionally expressive, eventcentered phenomenon involving pattern and attention in social interaction – i.e., a type of play – that entails conceptual integration. As we know, scholars have defined performance in many ways, but none has distinguished it from other modes of play in terms of its evolutionary and cognitive foundations¹⁶.

La centralità originaria del *play*¹⁷ misura, in una costante corrispondenza, con il rito, la sua

¹¹ “Considero il presente saggio uno dei più difficili che abbia mai tentato. Questo perché dovrò mettere in discussione alcuni degli assiomi che gli antropologi della mia generazione – e di numerose generazioni venute dopo – hanno imparato a venerare come sacri. Questi assiomi esprimono la convinzione che tutto il comportamento umano sia il risultato del condizionamento sociale. Chiaramente una grande parte di esso lo è, ma mi sono gradualmente reso conto che esistono resistenze intrinseche al condizionamento”, V. Turner, *Corpo, cervello e cultura*, in Id., *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 265.

¹² P. MacLean, *Sensory and Perceptive Factors in Emotional Functions of the Triune Brain*, in R. G. Garnell – S. Gabay, *Biological Foundations of Psychiatry*, New York, Raden, 1976, vol. I, pp. 177-198.

¹³ E. D'Aquili – C.D. Laughlin – J. McManus, *The Spectrum of Ritual*, New York, Columbia University Press, 1979.

¹⁴ V. Turner, *Corpo, cervello e cultura*, cit., p. 279.

¹⁵ “Quando si parla di arte in un contesto etologico, non dobbiamo intendere l'azione creativa in sé bensì il fenomeno comportamentale che caratterizza tutte le specie e non solo una stretta minoranza di soggetti che comunemente definiamo artisti [...]”, A. Anastasi, *L'ordito del bello. Trame bio-etologiche dell'evoluzione del senso estetico*, «Mantichora», n. 3, dicembre 2013, p. 5.

¹⁶ B. McConachie, *An evolutionary perspective on Play*, cit., p. 11; “Play occurs in only a small minority of the Earth's million or more species. Animal play is easy to recognize. Specific movement qualities and signal patterns characterize the familiar play behavior of cats, dogs, and human children as well as the play of other animals. Mammals and birds, and perhaps a few shes and reptiles, are the only kinds of animals known to play”, R. Fagen, *Animal Play, Games of Angels: Biology and Brain*, in *The Future of Play Theory: a multidisciplinary inquiry into the Contributions of Brian Sutton-Smith*, Albany, State University of New York Press, 1995, pp. 23-24.

¹⁷ “Una teoria coerente del gioco dovrebbe asserire una serie di cose: che gioco e rituale sono complementari, in quanto comportamenti umani fondati su basi etologiche che negli esseri umani persistono integri lungo tutta la vita; che il gioco crea i suoi conflitti e i suoi domini (permeabili): realtà multiple che sono sfuggenti, porose, piene di bugie e di inganni creativi; che il gioco è pericoloso e che, stando così le cose, i giocatori hanno bisogno di sentirsi sicuri per poter iniziare a giocare; che i pericoli del giocare vengono

funzione efficace e la necessità di un ricorso alla gratuità dell'espedito simulativo. Il gioco si è, appunto, evoluto attraverso i vantaggi della adattività. La quantità di gioco in una specie sembra qualificare il suo grado di adattività all'azione. Comportamenti come la fuga, l'inseguimento, attacco e difesa, possono fare, talora, la differenza tra la vita e la morte. Le creature con maggiori motivazioni nel praticare tali comportamenti in situazioni di pericolo non imminente hanno trovato maggiore efficacia nelle situazioni più pericolose. Le specie che giocano ripetutamente e con più esuberanza sono destinate a rendere più sofisticate le loro abilità e a raffinare le proprie prosodie comportamentali. Il ricorso reiterato al gioco ne ha alterato il tono muscolare, i collegamenti neurali, aumentando esponenzialmente la velocità dei traccati sinaptici, migliorando la loro capacità e la loro *performance*. In questo sembra avere un ruolo fondamentale la socialità e, come si vedrà tra poco, l'eusocialità:

Functional significance of animal play, so far as is known, involves three different aspects of social relationships: (1) Play serves to indicate current wellbeing and future reproductive success; (2) play helps animals [rats] learn when to act in self-defense and when not to; (3) play is important in developing and maintaining close, emotionally positive dyadic social relationships in adulthood and between parents and offspring¹⁸.

Nelle società umane, le cerimonie codificano, all'insegna della straordinarietà, un comportamento ordinario. Resta da dimostrare quanto di tutto questo sia parte della nostra natura biologica in quanto necessario alla nostra sopravvivenza e riproduzione¹⁹. Il cerimoniale umano, secondo Ellen Dissananyake, ha riscontri notevoli nella prosodia dei segnali ritualizzati degli altri animali non umani²⁰. Il modo in cui alcune specie tendono a rifunzionalizzare comportamenti come la ricerca del cibo in un rituale di corteggiamento, riecheggia nell'esecuzione di alcune pratiche rituali dell'essere umano. Egli, infatti, sembra fare ricorso a gesti, comportamenti e contesti sociali destinati ad essere ricombinati a adattati ai fini della ritualizzazione²¹. Sebbene i comportamenti rituali negli animali non umani abbiano la funzione di comunicare informazioni sociali mediante l'uso di segnali specie-specifici, essi finiscono comunque per raccontare le condizioni e le intenzioni dei propri conspecifici. Questo produce un incremento delle risorse per gli individui più forti e ridimensiona contestualmente le conflittualità, con il ricorso ad un sistema gerarchico²². I ri-

spesso travestiti o nascosti col dire che il gioco è 'divertente', 'volontario', una 'attività di svago', o 'effimero' – mentre invece il divertimento, quando c'è, sta nel giocare col fuoco, nell'andare oltre il proprio limite, nell'invertire le procedure e le gerarchie accettate", R. Schechner, *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni, 1999, p.198.

¹⁸ B. Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge, Belknap Press, 2009, p. 40.

¹⁹ E. Dissananyake, *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Seattle, University of Washington Press, 2000.

²⁰ E. Dissananyake, *Ritual and Ritualization: musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals*, in S. Brown – U. Voglsten, *Music and manipulation: on the social uses and social control of music*, Oxford and New York, Berghahn Books, 2006.

²¹ J.M. Watanabe – B.B. Smuts, *Explaining ritual without explaining it away: Trust, truth, and the evolution of cooperation*, in R. Rappaport, *The Obvious Aspects of Ritual*, "American Anthropologist", n. 101, 1999, pp. 98-112.

²² R. Sapolsky, *Hormonal Correlates of Personality and Social Contexts: From Non-human to Human Primates*, in C. Panter-Brick – C. Worthman, *Hormones, Health and Behavior*, Cambridge, Cambridge University

tuali di preparazione alla caccia negli scimpanzé finalizzati alla strutturazione di un sistema armonico, costituiscono una riprova plausibile²³.

Anche nell'uomo, la caccia, oltre a favorire naturalmente il reperimento del cibo necessario alla sopravvivenza del singolo e del gruppo, ha alimentato i processi di socializzazione del gruppo, calibrato l'armonizzazione dei movimenti dei suoi vari elementi, esplicitandone la *competence* complessiva:

Comunque, il fatto di andare a caccia e, per questa via, ottenere proteine animali utili per lo sviluppo del cervello, da solo non spiega perché il cervello degli ominidi s'ingrandì a dismisura così platealmente. La vera causa, credo, è nel come le prede vengono cacciate [...] Per essere dei primati i cui corpi in origine erano stati plasmati per una vita arboricola, i bipedi riuscivano a correre veloci, ma non potevano stare alla pari dei quadrupedi che cacciavano come prede. Su distanze brevi le antilopi, le zebre, gli struzzi, e gli altri animali riuscivano a seminarli facilmente. Milioni di anni di inseguimenti da parte dei leoni e degli altri sprinters carnivori avevano trasformato le specie predate in campioni sui cento metri. Tuttavia, se i primi esseri umani non potevano battere questi campioni olimpionici, potevano almeno superarli sulla distanza di una maratona. A un certo punto, gli esseri umani divennero dei corridori sulla lunga distanza. Dovevano limitarsi a iniziare una caccia e inseguire chilometro dopo chilometro finché questa non era esausta e poteva essere raggiunta [...]²⁴.

Nei millenni che precedettero l'evoluzione del linguaggio, i nostri antenati ominidi estesero le loro abilità contestualmente all'ampiezza dei loro lobi frontali e alla capacità di creare relazioni culturali. Come notava Merlin Donald: "The canonical example of this kind of integration is event-perception which can unify a blur of millions of individual sensations of sight, sound, touch, taste, smell and emotions into unitary event-percepts"²⁵. Come si può vedere, condensare numerose attività nel concepimento di un singolo evento richiede ciò che McConachie chiama "a double-scope blending". Quando bande di ominidi seppero riconoscere azioni mimetiche ripetute come eventi di performance, esse riuscirono ad esprimere una maggiore consapevolezza circa la costruzione e la performance dei ruoli insiti in questi eventi. Il salto di qualità verso la creazione di uno spazio concettualmente "blended" potrebbe aver trovato un ragionevole terreno di coltura nell'anelito

Press, 1999, pp. 18-46. D'altra parte, c'è chi ha sapientemente insistito, in tempi recentissimi, su una necessaria cautela circa la valutazione del modello gerarchico: "Per converso abbiamo osservato che è più semplice riscontrare un flusso di continuità tra animali umani e non umani proprio se cerchiamo l'opposto del modello gerarchico portato alle sue estreme conseguenze. Molti primati, ad esempio, utilizzano il sesso con funzioni diverse da quelle riproduttive, intrecciano relazioni speciali fondate sull'amicizia, l'alleanza e, spesso, la cooperazione utilitaristica, mostrano capacità comunicative, anche vocali, piuttosto complesse. Naturalmente l'organizzazione sociale dei primati, compresa quella degli umani, si serve di strutture gerarchiche, di divisioni del lavoro, di differenziazioni di classe e lignaggio. Ma è assai discutibile sostenere che questa strutturazione costituisca il nocciolo naturalistico più importante dell'analisi biopolitica", A. Pennisi, *L'errore di Platone. Biopolitica, linguaggio e diritti civili in tempo di crisi*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 146.

²³ J. Goodall, *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

²⁴ E.O. Wilson, *La conquista sociale della terra*, cit., pp. 32 e 48.

²⁵ M. Donald, *Art and Cognitive Evolution*, in *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 4.

a un progetto autenticamente condiviso, ad una cooperazione sempre più sapientemente strutturata²⁶.

È, d'altronde, facilmente verificabile come una società che non si adoperi per il bene comune, alla lunga, sia destinata all'improduttività²⁷. Le questioni sulla cooperazione nel regno animale chiamano in causa il sentimento dell'eusocialità (nei suoi aspetti di altruismo reciproco)²⁸ così come, per converso, il famigerato sospetto di un *gene egoista*²⁹.

La ritualizzazione dei comportamenti aggressivi, osservabile, in diverse forme, quanto meno dai pesci fino agli scimpanzé, si presenta, forse, come la più riuscita ed estesa forma di risoluzione non violenta dei conflitti riscontrabile nel mondo animale:

I comportamenti pacificatori e quelli che rafforzano i legami fra individui, già presenti tra i pongidi, si differenziarono ancora, subendo fra l'altro una ricca elaborazione culturale. Un esempio lo troviamo nelle forme molteplici dei rituali di donazione. Il trasferimento di oggetti è regolato da una norma di possesso: può donare – e perciò agire in modo amichevole – solo chi possiede [...] L'aggressività interna

²⁶ In riferimento al *blending* come strumentalizzazione funzionale di uno spazio condiviso, i suoi maggiori teorici ne hanno parlato come di “a compression tool par excellence. Selective projection from different related mental spaces and integration in the blend provides an exceptionally strong process of compression”, G. Fauconnier – M. Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002, p. 114.

²⁷ “Perciò la fitness genetica di un essere umano deve essere una conseguenza sia della selezione individuale sia di quella di gruppo. Ma ciò è vero soltanto in riferimento ai bersagli della selezione. Sia che i bersagli siano i tratti dell'individuo che operano nel suo interesse, o i tratti di interazione fra i membri del gruppo nell'interesse del gruppo, l'unità ultima interessata è l'intero codice genetico dell'individuo. Se il vantaggio che deriva dall'appartenenza al gruppo è inferiore a quello di una vita solitaria, l'evoluzione favorirà l'allontanamento o il tradimento da parte di un individuo. Portato agli estremi, la società si disgregherà. Se il vantaggio personale che viene dalle appartenenze di gruppo cresce abbastanza o, viceversa, se leader egoisti riescono a piegare la colonia ai loro personali interessi, i membri del gruppo saranno inclini all'altruismo e al conformismo. Poiché tutti i soggetti normali hanno almeno la capacità di riprodursi, nelle società umane esiste un conflitto intrinseco e irrimediabile fra la selezione naturale a livello individuale e la selezione naturale a livello di gruppo [...] L'egoismo, la codardia e la concorrenza sleale favoriscono l'interesse degli alleli selezionati a livello individuale, diminuendo, invece, la percentuale di alleli altruisti selezionati a livello di gruppo. Queste pulsioni distruttive sono contrastate dagli alleli che orientano gli individui verso un comportamento eroico e altruista a favore di membri dello stesso gruppo. Di regola i tratti selezionati dal gruppo assumono il grado più spietato di risolutezza durante i conflitti fra gruppi rivali. Perciò, è inevitabile che il codice genetico che prescrive il comportamento sociale degli esseri umani attuali sia una chimera. Una parte prescrive tratti che favoriscono il successo degli individui nel gruppo; l'altra, invece, i tratti che favoriscono il successo di un gruppo in competizione con gli altri gruppi. La selezione naturale a livello individuale, con strategie in evoluzione che contribuiscono a dare un numero massimo di prole matura, è prevalsa in tutta la storia della vita. Di regola essa modella la fisiologia e il comportamento degli organismi per assecondare una vita solitaria o, nel migliore dei casi, finalizzata all'appartenenza a gruppi scarsamente organizzati. L'origine dell'eusocialità in cui gli organismi si comportano nel modo esattamente contrario, è stata rara nella storia della vita sulla Terra perché la selezione di gruppo deve essere eccezionalmente potente per allentare la presa della selezione individuale”, E.O. Wilson, *La conquista sociale della terra*, cit., pp. 64-65.

²⁸ R.L. Trivers, *The evolution of reciprocal altruism*, “Quarterly Review of Biology”, n. 46, 1971, pp. 35-57.

²⁹ “Per una macchina da sopravvivenza, un'altra macchina da sopravvivenza (che non sia suo figlio o un parente stretto) fa parte dell'ambiente, come una roccia o un fiume o del cibo. È qualcosa che intralcia o qualcosa che può essere sfruttato. In realtà si differenzia da una roccia o da un fiume per un aspetto importante: tende a restituire i colpi. Questo perché è anch'essa una macchina che conserva i propri geni immortali per consegnarli al futuro e che non si ferma davanti a nulla per preservarli”, R. Dawkins, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Milano, Mondadori, 1992, p. 71.

al gruppo viene largamente ritualizzata e lo sviluppo del linguaggio vi ha una parte preponderante. La verbalizzazione di un contrasto rappresenta uno stadio evoluto di ritualizzazione della lotta [...] Ritengo che siano soprattutto effetti sociali di questa natura a promuovere lo sviluppo del linguaggio [...] Parlare presuppone una certa dose di distacco dalle emozioni e solo così è possibile l'assunzione di un atteggiamento riflessivo negli accadimenti sociali [...] Il linguaggio verbale presuppone inoltre la disponibilità nei confronti della volontà dei relativi meccanismi motori, di cui è condizione preadattativa l'evoluzione di tutta la meccanica motoria volontaria dei primati subumani³⁰.

Le ritualizzazione dell'aggressività trova nel *contest* canoro, tipico del corteggiamento di alcune specie di uccelli e di cetacei, ma anche di alcuni primati non umani³¹, una delle più emblematiche modalità escogitate dalle creature viventi per dirimere pacificamente competizioni ascrivibili all'ambito fondamentale della riproduzione. Se nel duello prevale chi sia capace di infliggere le ferite più pesanti (o di instillare il terrore nel nemico), o semplicemente, nei combattimenti più cruenti, chi riesca a sopravvivere; nel corteggiamento tramite competizione canora prevale chi riesca ad alimentare maggiore desiderio, disponibilità, piacere. Dato il carattere cruciale di queste forme di dissimulazione e sublimazione nella configurazione del rito, la questione più importante sembra riguardare la cosiddetta ri-direzione dell'attacco³² e la memorizzazione dell'azione efficace. Occorre chiedersi se

³⁰ I. Eibl-Eibesfeldt, *I fondamenti dell'etologia*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 774-775. Già Darwin aveva compreso l'ineludibilità di un legame tra linguaggio e sistema motorio: "La possibilità di comunicazione reciproca fra i membri di una stessa comunità mediante il linguaggio ha avuto un'importanza fondamentale nello sviluppo dell'uomo; e il linguaggio può essere molto rafforzato dei movimenti espressivi della faccia e del corpo", pur rimanendo scettico sul carattere adattivo a scopo emozionale: "Tuttavia non c'è alcuna prova per quanto sono riuscito a vedere, che possa farci pensare che un qualsiasi muscolo si sia sviluppato, o anche solo modificato, all'esclusivo scopo di esprimere un'emozione", C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 381.

³¹ T. Geissman, *Duet-Splitting and the evolution of gibbon songs*, "Biology Review", n. 77, 2002, pp. 57-76. C. Giacoma - V. Sorrentino - C. Rabarivola - M. Gamba, *Sex differences in the song of Indri Indri*, "International Journal of Primatology", n. 31, 2010, pp. 539-551.

³² "La ri-direzione dell'attacco è l'espedito più geniale che l'evoluzione abbia inventato per costringere l'aggressività su binari innocui. Ma non certo l'unico, raramente i grandi costruttori dell'evoluzione - mutazione e selezione - si limitano a un unico metodo. È nella natura del loro sperimentare - tentativo e errore, tentativo e successo - che ricadano spesso su più possibilità per risolvere uno stesso problema e che le mettano in pratica tutte per aver così doppia o triplice garanzia di successo. Questo vale in modo particolare per i diversi meccanismi fisiologici del comportamento, la cui funzione è d'evitare che si danneggino o uccidano membri d'una stessa specie [...] Un buon esempio di come un rito abbia origine filogenetica, di come raggiunga il suo significato e lo alteri poi nel corso di sviluppi successivi, ce lo offre lo studio di una determinata cerimonia compiuta dall'anatra femmina, e che è espressa dal termine tedesco *hetzen* che può forse con approssimazione venir reso con le espressioni 'aizzare contro' o più semplicemente 'dare addosso' [...] Quel che confonde l'analisi dell'intero processo è che il nuovo moto istintivo, prodotto dalla 'ritualizzazione' è una copia ereditariamente fissata di quel modo di muoversi che originariamente era causato da altri impulsi. Ovviamente questo può essere di volta in volta molto diverso a causa della potenza variabile dei suoi impulsi fra loro indipendenti, mentre la nascente rigida coordinazione motoria ne rappresenta solo una media frequente. Questa media viene poi 'schematizzata' in modo tale da ricordare molto da vicino la formazione dei simboli nella storia della cultura umana [...] Ciò che ho appena spiegato in base all'esempio del 'dare addosso' [...] è tipico per la maggior parte dei casi di ritualizzazione filogenetica. Questa consiste sempre nel sorgere d'un nuovo moto istintivo la cui forma ricalca quella d'un comportamento variabile e originato da diverse motivazioni indipendenti [...] Discutendo del dare addosso presso le anatre femmine ho cercato di mostrare come l'origine di una nuova coordinazione ereditaria abbia parte molto essenziale

questa tecnica, che è alla base sia dell'apprendimento individuale sia di quelle forme di apprendimento cooperativo che contribuiscono ad un'alta differenziazione dei rituali e delle tradizioni locali animali, possa aver svolto un ruolo anche nella genesi più remota di alcuni schemi o *patterns* dell'agire rituale umano.

Se così fosse, si potrebbe quasi parafrasare la celeberrima formula di Theodosius Dobzhansky: "Nothing in biology makes sense except in the light of evolution"³³, dicendo che nulla nella performance ha senso se non alla luce dell'evoluzione. Resiste, tuttavia, nell'area dei *Performance studies*, una riserva fondamentale. Gli animali non umani agirebbero senza le reticenze e l'*impasse* tipiche dell'animale uomo; sembrerebbero al riparo dai tormenti e dagli imbarazzi umani: "[...] anche se ci fosse un Edipo-gorilla che si domanda angosciato se deve lasciare la sua giungla-Corinto per evitare l'orribile sorte che l'attende, sarebbe tutt'altra cosa dal personaggio sofocleo"³⁴. Il contributo da parte degli etologi dimostra l'irrelevanza di una superiorità umana, individuabile ancora nella volontà di separare, con un atto lessicalmente consolatorio, ritualizzazione e rito, gioco e performance. Nonostante tutto, perciò, rimane il dubbio, umano (forse troppo umano), che l'indagine del comportamento animale *ritualizzato* non sia più così facilmente distinguibile, in una dizione talora capziosa, dal *rituale* dell'*Homo sapiens*. Siamo così sicuri, infatti, che, al di là dei limiti ineffabili del problema di un'autocoscienza negli animali non umani, un Amleto-scimpanzé o bonobo non stia già ponendoci le domande decisive per mettere definitivamente in crisi i risultati di una riflessione antropocentrica sulla performance?

nella formazione del nuovo rito, come in questo modo nasca una sequenza di movimenti autonoma e per lo più fissa, cioè un nuovo modo istintivo [...] Ho sottolineato il fatto che tutti i riti umani hanno avuto origine in modo naturale, largamente analogo all'evoluzione degli istinti sociali negli animali e nell'uomo", K. Lorenz, *Abitudine, cerimonia e magia*, in Id., *L'aggressività*, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 99-126.

³³T. Dobzhansky, *Nothing in biology makes sense except in the light of evolution*, "American biology teacher", 35, 1973, pp. 125-29.

³⁴R. Schechner, *Magnitudini della Performance*, cit., p. 228.

INTERVENTI



Marco De Marinis

**PREFAZIONE A CLAUDIO MELDOLESI E LAURA OLIVI,
*BRECHT REGISTA. MEMORIE DAL BERLINER ENSEMBLE*¹**

1. Questo volume a quattro mani ricostruisce in maniera avvincente, ma in realtà ci fa rivivere, una delle avventure più straordinarie del Novecento teatrale: quella che ebbe per protagonisti Bertolt Brecht, in veste di regista oltre che di autore, e la compagnia del Berliner Ensemble a Berlino Est fra 1949 e 1956, anno della prematura scomparsa del grande uomo di teatro. Sono gli anni difficili del dopoguerra, che videro fra l'altro la crescita progressiva della tensione Est-Ovest (Guerra fredda), la morte di Stalin e l'inizio di una destalinizzazione che favorì un'effimera stagione di timide aperture nei vari regimi europei comunisti, interrotta drammaticamente dalla repressione sanguinosa della rivolta ungherese solo pochi mesi dopo la morte del drammaturgo di Augusta. Per quanto riguarda il teatro, si tratta di un periodo di faticoso intermezzo fra la stagione dei padri fondatori della regia (tutti scomparsi, con la sola eccezione di Gordon Craig, ormai inattivo da molto tempo) e quella ancora di là da venire del Nuovo Teatro, anticipata dagli autori dell'Assurdo.

È sostanzialmente grazie alla *tourné* parigina del 1954 che l'Occidente scopre la eccezionale realtà del Berliner Ensemble e il valore di Brecht come regista oltre che come drammaturgo e teorico, già celebri da decenni. Si trattò per molti – come ricorderà a distanza di tempo Roland Barthes – di una vera e propria “folgorazione”, un’“illuminazione” che cambiò il modo di guardare il teatro e – per alcuni – non soltanto quello. Vale la pena di riportare le considerazioni fatte da Barthes in proposito, rispettivamente nel '65 e nel '71:

Questa illuminazione è stata un incendio: davanti ai miei occhi non è rimasta traccia del teatro francese; tra il Berliner e gli altri teatri ho percepito una differenza non di grado, ma di natura e, quasi, di storia. Da ciò deriva il carattere radicale che quest'esperienza ha avuto per me. Brecht mi ha fatto passare la voglia di ogni teatro imperfetto, e proprio a partire da quel momento, credo, non sono più andato a teatro².

Il Berliner Ensemble è venuto in Francia per la prima volta nel 1954. Alcuni di quelli che l'hanno visto allora hanno avuto la rivelazione di un sistema nuovo, che rendeva drasticamente superato tutto il nostro teatro. Quella novità non aveva nulla di provocatorio e non attingeva al solito repertorio dell'avanguardia. Era invece, in un certo senso, una rivoluzione sottile. [...] quel teatro intelligente, politico e di una sontuosità ascetica era anche, del resto in conformità con un precetto di Brecht, un teatro divertente [...]. Un teatro al tempo stesso rivoluzionario, significante e voluttuoso, chi poteva pretendere di più?³

¹ C. Meldolesi e L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, nuova ed. digitale, Bologna, Cue Press, 2013.

² R. Barthes, *Testimonianza sul teatro* (1965), in Id., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002, p. 34.

³ R. Barthes, *Una folgorazione*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), Torino, Einaudi, 1988, pp. 169-170 (l'articolo era uscito originariamente su “Le Monde” dell'11 marzo 1971).

Che Brecht dovesse essere considerato un grande regista, forse il più grande di quel dopoguerra, fu opinione condivisa precocemente da numerosi testimoni altamente attendibili, andando dal critico Kenneth Tynan al regista Peter Brook, entrambi inglesi, agli americani Harold Clurman e Eric Bentley, al nostro Luigi Squarzina.

Di Peter Brook, allora appena trentenne, si può leggere la significativa lettera inviata a Gordon Craig nel luglio 1955, dopo aver visto a Parigi (nel corso della seconda, trionfale *tournee* della compagnia di Brecht nella capitale francese) *Il cerchio di gesso del Caucaso*⁴. Ma particolarmente importanti risultano i pareri di Clurman e Bentley, per la loro vasta esperienza del teatro europeo all'epoca, pareri puntualmente sottolineati da Meldolesi nel suo contributo:

'Dopo aver visto la *Madre Courage* dell'*Ensemble*, Harold Clurman parlò per il resto della sua vita di una grandezza registica paragonabile solo a quella dell'*Ispettore generale* di Mejerchol'd'. Così si legge in David Richard Jones, *Great Directors at Work. Stanislavskij, Brecht, Kazan, Brook*. Ed Eric Bentley, dopo aver patito il cinismo del clan del Berliner e dopo aver conosciuto un po' tutte le esperienze teatrali degli anni '50, continuò a vedere in Brecht 'il creatore del nuovo teatro' in senso materiale: 'Luce, costumi, scene, musica, recitazione e [...] scrittura drammatica' (p. 26)⁵.

Quanto a Squarzina, che si era recato a Berlino nel '56 con l'intenzione di rifare in Italia la regia brechtiana del *Cerchio di gesso del Caucaso*, ecco come Meldolesi riferisce la sua testimonianza a distanza di molti anni (il colloquio è del 1988): "Il capolavoro registico di Brecht era ineguagliabile ai mezzi e alla mentalità del teatro italiano. Squarzina oggi ricorda una serie di elementi incommensurabili per ricchezza e per precisione rappresentativa" (p. 110).

Tuttavia, queste opinioni informate e competenti per varie ragioni non fecero testo allora, cioè non produssero un'acquisizione critica duratura e diffusa, complice ovviamente anche la già ricordata, improvvisa scomparsa di Brecht. Nel giro di pochi anni, mentre il Berliner, continuando a portare in giro per il mondo le sue magnifiche messe in scena, inevitabilmente diventava, anche suo malgrado, un'istituzione e in parte un museo, la fama mondiale sempre crescente del Brecht drammaturgo e teorico riuscì a mettere progressivamente in ombra la figura del regista, anche sul piano degli studi.

Ci sono state delle eccezioni naturalmente, nelle due Germanie in primo luogo, per merito di quelli che Meldolesi definisce i "fondatori e rifondatori della critica brechtiana" (p. 32): Mayer, Schumacher, Hecht, Mittenzwei, compresi i biografi Völker e Bunge. E poi vanno ricordati gli spunti e le intuizioni di specialisti italiani come Chiarini, Castri, De Angelis e Jesi, che purtroppo "non hanno poi avuto seguito" (*ibid.*). Ma alla fine occorre constatare che, sorprendentemente, almeno a prima vista, "lo studio delle modalità registiche dell'ultimo Brecht è stato affrontato principalmente in Inghilterra e negli Stati Uniti:

⁴ Un frammento della lettera (inedita) è riportato da M. Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 168. Su Brecht si vedano anche alcune riflessioni di Brook degli anni Settanta incluse in *Il punto in movimento. 1946-1987* (1987), Milano, Ubulibri, 1988, pp. 43-45.

⁵ D'ora in poi, le indicazioni di pagina senz'altra specificazione si riferiranno all'edizione di *Brecht regista* presso il Mulino, Bologna, 1989.

aree teatrali poco colonizzate negli anni '50 dall'espansione della fortuna brechtiana" (p. 33). I nomi sono quelli del biografo Willett, di Fuegi, dei già citati Bentley e Jones, di Th. K. Brown, di Weber, che nel 1967 pubblicò su "The Drama Review" uno scritto dal titolo *Brecht as Director*.

Sto evidenziando questi precedenti anche al di là del debito che lo studio di Meldolesi e Olivi ha nei loro confronti, proprio per meglio sottolineare la novità e l'originalità del presente contributo, che mette a fuoco con una profondità e una organicità del tutto inedite il lavoro teatrale del Berliner fra '49 e '56 e, più specificamente, appunto, la figura di Brecht regista. Ed è il caso di sottolineare subito la complementarità dei due scritti che compongono il volume: lo studio storico di Meldolesi, *Brecht alla prova*, e l'inchiesta sul campo *Gli attori e la regia*, di Laura Olivi. Il primo si giova tantissimo, ovviamente, degli apporti documentari delle testimonianze raccolte dalla Olivi e del diario delle prove del *Cerchio di gesso del Caucaso* redatto da H. J. Bunge, un documento di valore eccezionale (riportato parzialmente alle pp. 267-308). Reciprocamente l'inchiesta della Olivi, come spiega la *Premessa*, è costruita e svolta sulla base di domande e ipotesi che debbono molto al sapere e agli interessi del nostro storico del teatro.

Un'altra cosa da sottolineare subito: con *Brecht regista*, siamo di fronte a un contributo che, a distanza di oltre vent'anni dalla sua prima apparizione, non ha perso nulla in novità e originalità, e questo – sia detto *en passant* – anche per demerito di chi non ha creduto di dover riprendere e magari rilanciare con altre indagini l'approccio di Meldolesi e Olivi. Nel profluvio di libri sulla regia novecentesca usciti negli ultimi dieci-quindici anni in Italia, libri buoni e meno buoni, per lo più manualistici e panoramici, quando non piattamente compilativi, comunque raramente con apporti veramente innovativi, lo spazio riservato al Brecht regista è quasi sempre molto scarso, quasi nullo.

Questa considerazione vale, purtroppo, anche per i due studi a mio parere più interessanti dell'ultimo decennio, al riguardo: *La nascita della regia* di Mirella Schino⁶ e *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo* di Annalisa Sacchi⁷. Nella brillante monografia della Schino, Brecht viene citato solo di sfuggita (il che in fondo ha qualche giustificazione, visto che in effetti Brecht non appartenne alla generazione dei fondatori); nella proposta originale della Sacchi i riferimenti sono molto maggiori ma più che al regista vanno – *more solito* – al teorico, che viene utilizzato, insieme a molti altri, per costruire il modello della regia modernista come dispositivo⁸.

2. L'assunto di base, o meglio l'ipotesi di lavoro che questo studio monografico cerca di dimostrare, mediante un'indagine non esente da movenze narrative (memore in questo – credo – anche delle suggestioni della microstoria ginzburghiana), è il seguente: nei sette anni di questa vicenda, dalla creazione del Berliner Ensemble alla sua morte, Brecht diventa un vero regista, anzi un grande regista, insomma qualcosa di profondamente diverso da un

⁶ M. Schino, *La nascita della regia*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

⁷ A. Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁸ Quanto a Mara Fazio (*Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, cit.), questa studiosa riesce nella non facile impresa di ignorare completamente il volume di Meldolesi – Olivi nel capitolo finale dedicato alla regia brechtiana e, in particolare, agli allestimenti di *Madre Courage* (pp. 150-170).

autore che si dà anche alla regia (delle proprie opere), come, ad esempio, Pirandello, negli anni Venti, o Beckett, quarant'anni dopo⁹.

In realtà, come spiega bene Meldolesi (al quale prevalentemente mi riferirò d'ora in avanti), nel caso di Brecht si verificò un vero e proprio *transfert* creativo, il cui sintomo principale è dato dalla coincidenza temporale tra lo smettere di scrivere drammi e lo svilupparsi dell'attività registica. Tutto lascia pensare che nell'ultimo periodo, dopo il rientro in Europa, l'insediamento a Berlino Est e la creazione della compagnia, Brecht abbia trasferito, appunto, la sua creatività teatrale dalla pagina scritta al palcoscenico, dalla scrittura drammatica alla scrittura scenica, insomma alla regia. E in più, ulteriore ipotesi di Meldolesi, questo lavoro registico sembra essersi avvalso fortemente del modo inconfondibile di fare poesia dell'ultimo Brecht, quel modo che trionfa nelle *Elegie di Buckow*, composte nell'estate del '53. Ma andiamo con ordine.

Con questo volume, e in particolare con l'ampio saggio storico-critico, Meldolesi fornisce un triplice contributo: agli studi sui rapporti fra l'artista e il potere all'epoca dei totalitarismi del secolo passato (il lavoro di Brecht e del Berliner Ensemble è indagato innanzitutto all'interno del contesto *orizzontale* rappresentato dal regime della DDR di Ulbricht e dallo stalinismo sovietico a cui essa era strettamente legata); agli studi brechtiani, mediante la valorizzazione del lavoro registico dello scrittore di drammi; agli studi sul teatro del Novecento e sulla regia teatrale, in particolare, i quali rappresentano l'altro contesto, questa volta *verticale*, sullo sfondo del quale continuamente viene situata e letta l'avventura creativa di Brecht con il Berliner.

Così facendo Meldolesi finisce per dare anche un ulteriore contributo, stavolta metodologico, fornendo un esempio concreto di studio storico-teatrale che cerca di affrancarsi da quella che lui stesso ebbe a definire la "malattia ambientale" della teatrologia italiana e non solo:

Non parlerò dei teatrologi che ragionano anche loro da spettatori-consumatori, mi soffermerò piuttosto su una nostra malattia ambientale: il settorialismo per cui si dimentica che ogni storia particolare deve essere coltivata, all'interno dei suoi confini (per altro poco delimitabili), come una storia globale. Chi scrive ha avuto la fortuna di lavorare con un gruppo di storici del teatro – attenti anche all'antropologia teatrale – che ha riproblematizzato e ricostruito molte questioni di rilievo. Anche noi però non riusciamo a lavorare compiutamente da storici globali¹⁰.

3. Riguardo al primo contributo, mi limiterò a dire che Meldolesi tratta la questione del rapporto di Brecht con il regime della DDR e con lo stalinismo senza pregiudizi, né favorevoli né contrari: non è infatti una questione che si possa accantonare come non pertinente o di pochissimo conto, visto che parliamo di teatro e di poesia, ma neppure un

⁹Tuttavia, nel caso di Beckett, l'esperienza registica fu più importante che in Pirandello, arrivando a esercitare un influsso notevole sulla stessa scrittura drammatica, come provano anche le riscritture a cui il drammaturgo irlandese sottopose tutti i suoi testi precedenti, le *pièces* più famose, dal '64 ad avanti, dopo la prima esperienza registica importante per *Play* (Cfr., di chi scrive, *Beckett auteur-metteur en scène: vers un théâtre épuisé ou un théâtre de l'essence?*, in "Degrés", vol. 40, n. 149-150, 2012 [versione italiana in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 213-232]).

¹⁰C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in "Inchiesta", XIV, 63/64, p. 105 (ora in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77 [64]).

qualcosa che possa produrre di per sé un atteggiamento sommariamente liquidatorio verso il Brecht di quegli anni e verso il suo lavoro. Gli opportunismi, le ambiguità, le doppiezze (tutti comportamenti nei quali, del resto, lo scrittore di drammi era stato sempre maestro e di cui spesso si era compiaciuto) vengono rilevati e sottolineati senza sconti ma anche senza quei moralismi e quegli isterismi anticomunisti che hanno portato a operazioni distruttive come quelle di Guy Scarpetta¹¹ e di altri, giustamente bollate da Meldolesi come “brutti pamphlet antibrechtiani” (p. 62).

Per salvare il suo lavoro e quello del Berliner nelle circostanze date, ma anche semplicemente per quieto vivere, Brecht venne spesso a compromessi: accettò di fare (poche) dichiarazioni pubbliche in favore del regime, tacque o lasciò sotto traccia il suo dissenso, soprattutto dopo la repressione della rivolta berlinese del giugno '53, accettò riconoscimenti e onorificenze sia dalla DDR che dall'Unione Sovietica. Ma lo fece sempre col suo stile e sempre senza confondersi con i veri e propri intellettuali di regime, che fecero carriera nel Partito e nello Stato, come il suo vecchio amico Johannes R. Becher. Né va mai dimenticato che Brecht restò sempre un marxista e un comunista, pienamente convinto, in quegli anni di durissimo confronto Est-Ovest, che la scelta del comunismo andasse difesa nonostante tutto (cioè nonostante i drammatici limiti denunciati dai socialismi reali), visto che non c'era, o almeno così sembrava allora, un'alternativa in grado di fare efficacemente da argine all'aggressività imperialistica degli USA e alla intrinseca, irrimediabile iniquità sociale del capitalismo occidentale¹².

Non sapremo mai con esattezza cosa Brecht sapesse o non sapesse, all'epoca, di Stalin e della ferocia del suo regime, ma senza dubbio sarebbe antistorico e profondamente ingiusto condannare Brecht per mancate prese di coscienza o di posizione che soltanto in seguito sarebbero apparse come possibili, anche se rischiose. Sopravvisse a Stalin di tre anni, è vero, ma non riuscì a vedere se non gli incerti inizi della destalinizzazione e la morte – come si è già accennato – gli risparmiò per poche settimane di assistere alla rivolta di Budapest e alla sua violenta repressione da parte dei carri armati sovietici.

4. Per quanto riguarda gli altri due più specifici e più importanti contributi, quello agli studi brechtiani e quello agli studi sul Novecento teatrale e sulla regia in particolare, che possiamo trattare insieme, va fatto sicuramente un discorso maggiormente dettagliato e circostanziato. Cominciando col dire che in entrambi i casi la principale novità critica del saggio di Meldolesi consiste, come ho già anticipato, nella valorizzazione autonoma dell'attività registica dell'ultimo Brecht e quindi nella proposta di inserirlo nel pantheon dei grandi registi del secolo, accanto ai padri fondatori primonovecenteschi: da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Craig a Copeau e Dullin. A questo proposito, mi sembra che siamo almeno quattro le acquisizioni storico-critiche in cui si articola questa proposta di riconoscere Brecht come regista vero e proprio e per giunta grande, fra i maggiori del XX secolo.

La prima acquisizione riguarda il Berliner Ensemble, una realtà teatrale importante e ben finanziata, che verso la metà degli anni '50, sotto la direzione della moglie di Brecht,

¹¹ G. Scarpetta, *Brecht o il soldato morto*, Milano, SugarCo, 1979.

¹² Su questo punto mi pare concordino sostanzialmente quasi tutti i maggiori biografi: da Esslin a Willett, da Ewen a Völker.

Helene Weigel, arrivò a contare “su due edifici, una sessantina di attori, circa 250 collaboratori e tre milioni di marchi l’anno” (p. 15). “Era – osserva ancora Meldolesi – un teatro di grandi numeri, ricco quanto un ente lirico, ed era allo stesso tempo un luogo con più identità”: un’istituzione culturale, un teatro dedicato alla fama di Brecht, un ambiente dei teatrali. Al suo interno Brecht riuscì a scavarsi un’*enclave* di ricerca e sperimentazione sceniche libere, insomma un *laboratorio*, per usare una terminologia invalsa in seguito, soprattutto grazie a Grotowski e Barba. Questa è, anzi, una delle ipotesi generali di partenza dell’indagine di Meldolesi e Olivi:

anche grazie alla protezione istituzionale fornitagli dalla Weigel, Brecht riuscì a far crescere dentro a un teatro socialista, quale il Berliner, un suo teatro personale, improntato a una non comune partecipazione degli attori, degli assistenti, e dei simpatizzanti (p. 17).

Seguendo la storicizzazione che Mirella Schino ha operato di recente nei confronti dei teatri laboratorio nel Novecento, potremmo sostenere che il Berliner Ensemble fa da cerniera, non solo cronologicamente, fra i teatri-studio e gli atelier della prima metà e i veri e propri teatri laboratorio della seconda metà: dei primi condivide le dimensioni e la centralità, dei secondi il fatto decisivo di voler far convivere in una sola realtà le due dimensioni contraddittorie della produzione spettacolare, con le sue necessità e i suoi vincoli (anche politici), e della sperimentazione e ricerca, tendenzialmente libere anche se finalizzate alla produzione. Come ci ha spiegato infatti la Schino,

...gli Studi, le scuole, gli Atelier del primo Novecento furono pensati e creati in modo del tutto diverso dai successivi teatri laboratorio: furono creati come satelliti, corpi separati ruotanti attorno al corpo centrale e istituzionale di un grande teatro. [...] Per tutti i nuovi teatri dei primi decenni del Novecento, la zona “laboratorio” è una zona inventata come opposizione complementare, come camera di compensazione rispetto al corpo centrale¹³.

I teatri laboratorio della seconda metà del secolo scorso nascono invece su una contraddizione, cioè – spiega ancora la Schino – “sull’aver voluto assumere in sé, nel loro spazio tanto ristretto di piccoli teatri, sia la necessità di fare spettacoli che quella di voltargli le spalle per dedicarsi ad altre cose”. Da qui deriva “quel particolare sapore di blasfemia – di ossimoro vivente – che è proprio dei teatri laboratorio”¹⁴.

In questa storia novecentesca, che è anche storia di un’eresia se non di una blasfemia appunto (il teatro senza spettacolo), il Berliner di Brecht occupa una posizione tutta sua. Si vedano, ad esempio, le distinzioni che Meldolesi mette in campo rispetto all’ipotesi di assimilarne completamente la natura ai “teatri studio o d’atelier” o ai gruppi degli anni Sessanta e Settanta:

L’*Ensemble*, allo sguardo dello storico, non sembra definibile come un nuovo teatro-studio o d’atelier: queste forme artistico-organizzative, create dalla regia storica in

¹³ M. Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 71-74.

¹⁴ *Ivi*, p. 76.

Russia e in Francia, attribuivano alla pratica collettiva un valore pedagogico; laddove Brecht, ormai distante dalla teoria dei drammi didattici, considerava la sua compagnia uno strumento essenzialmente elaborativo. I registi storici pensavano all'uomo nuovo e, in modo più o meno esplicito, tendevano a uscire dal teatro; Brecht pensava al cambiamento della società e considerava il teatro un luogo microsociale da non abbandonare affatto. Per quanto riguarda il rapporto con la rottura teatrale degli anni '60 e '70, si potrebbe dire che l'*Ensemble* anticipò alcune dinamiche del teatro di gruppo, sia il contrario: che, come gruppo, esso continuò ad agire nel rispetto delle "leggi" teatrali. Di qui la conseguenza che più ci preme evidenziare: che il teatro di Brecht si collocò nel continuum della civiltà teatrale con una fisionomia sua propria (p. 23).

Questo punto è ribadito più volte nel corso del libro, ad esempio a proposito delle affinità e delle differenze della visione di Brecht rispetto a quella, che restò rivoluzionaria nonostante tutto, di Piscator:

Brecht si differenziò isolandosi sia dal teatro delle convenzioni, sia dalle spinte a dislocare il luogo teatrale. Rispetto a queste spinte egli agì da reazionario alla lettera: scelse di continuare a lavorare dentro a un piccolo luogo teatrale, con il suo *Ensemble*. Il Berliner Ensemble fu per il poeta regista il luogo piccolo dove pensare in grande, la camera degli esperimenti attrezzata per lo studio delle macrostrutture, l'ambiente delle forme semplificate. Per Brecht l'istanza della dislocazione andava compressa dentro lo spazio canonico. Laddove Piscator, anche nei teatri di convenzione, continuava a servire l'idolo dei convegni di massa (pp. 117-118).

5. La seconda acquisizione storico-critica importante di questo volume, e in particolare del saggio di Meldolesi, riguarda la ricostruzione dei passaggi attraverso i quali Brecht bruciò le tappe di un vero e proprio apprendistato registico, passando – per servirmi di una mia terminologia¹⁵ da una modalità da regista demiurgo al conclusivo approdo ad una regia di tipo maieutico, che si avvale a fondo della collaborazione creativa degli attori. Non diversamente da ciò che era accaduto molti anni prima a Stanislavskij, come questi ebbe a raccontare più volte. Ecco cosa scrisse, ad esempio, nel 1929, il grande uomo di teatro russo per un contributo alla *Encyclopedia Britannica*:

Nel periodo in cui il regista era un despota – periodo iniziato con i Meiningen e che dura fino ad oggi perfino in alcuni dei nostri teatri più avanzati – egli costruiva tutto il progetto dello spettacolo, indicava lo schema generale delle parti, prendendo naturalmente in considerazione gli attori che vi partecipavano e mostrava loro tutta la "faccenda". Io stesso fino a pochi anni fa seguivo questo metodo di allestire i drammi. Ma ora sono giunto alla convinzione che il lavoro creativo del regista deve procedere all'unisono con quello degli attori e non precorrerlo né reprimerlo. *Egli deve agevolare la creatività degli attori, sorvegliarla e integrarla, vigilando che si sviluppi naturalmente e solo dal vero nucleo artistico del dramma*¹⁶.

¹⁵ Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, in particolare i capitoli "La regia e il suo superamento" e "Dal copione all'ipertesto".

¹⁶ K.S. Stanislavskij, *L'arte dell'attore e l'arte del regista*, in F. Cruciani e C. Falletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 134 (corsivi miei).

Nel caso di Stanislavskij, la fase demiurgica, o dispotica, del lavoro registico coincide con quei veri e propri capolavori del genere che sono i libri di regia degli allestimenti di Čechov (nei quali, secondo Peter Stein, è possibile spiarlo “nell’atto di inventare il moderno lavoro di regia”). Nel caso di Brecht, quella fase è legata ai non meno famosi *Modellbücher*, i “libri-modello” (su *Antigone*, *Puntilla e il suo servo Matti*, *La Madre*, *Madre Courage e i suoi figli*). Si tratta, per l’esattezza, della fase del suo nuovo apprendistato registico, dopo la creazione del Berliner Ensemble, che dovette moltissimo a collaboratori di antica data, esperti e sapienti, quali lo scenografo Caspar Neher e il regista Erich Engel, i quali – è opportuno ricordarlo – gli erano stati accanto in quasi tutte le sporadiche ma rilevanti esperienze registiche degli anni Venti e Trenta.

I *Modellbücher* furono gli strumenti di lavoro di un regista che – per inesperienza, indole e anche *imprinting* reinhardtiano – ancora stentava a instaurare un rapporto di vera collaborazione con gli attori, nonostante la sbandierata ideologia dell’*Ensemble*¹⁷. Non a caso il loro abbandono coincide con un cambiamento piuttosto radicale che – a partire dal 1951 – grazie al risultato de *La madre* “prima regia a pieno titolo di Brecht” (p. 50), si verificò nel modo di fare regia da parte di un Brecht sempre più sicuro di sé e sempre più interessato a un autentico lavoro di gruppo.

E qui il pensiero non può non andare subito al lungo, tormentato allestimento del *Cerchio di gesso del Caucaso* fra 1953 e 1954, che Meldolesi ci fa rivivere quasi momento per momento nella sua indagine, anche grazie allo straordinario documento di Bunge. È in questa circostanza, nel corso di quasi un anno di prove (con varie interruzioni), che si manifestò nei termini più chiari, e con gli esiti più proficui, la nuova prassi registica brechtiana, intitolata, con felice scelta terminologica, al “poeta regista”.

6. La terza acquisizione storico-critica di questo volume, e in particolare del saggio di Meldolesi, riguarda appunto la definizione di Brecht come “poeta regista” e la conseguente sottolineatura dell’importanza che la poesia ebbe in più modi nella prassi registica matura del grande drammaturgo.

Che la poesia avesse contato sempre molto per Brecht uomo di teatro, e in particolare per il teorico e lo scrittore di drammi, era cosa ben nota da tempo. Ad esempio, secondo Walter Benjamin, egli avrebbe elaborato il concetto di teatro epico “teorizzando la sua prassi poetica”¹⁸. La novità importante dell’indagine di Meldolesi sta nel fatto di mettere in luce in maniera molto persuasiva quanto, e quanto specificamente, la poesia abbia contato per il Brecht regista negli anni Cinquanta, cioè per un Brecht che, a un tratto, smette o quasi di scrivere drammi (in ogni caso, non scriverà più testi teatrali compiuti dopo *I giorni della*

¹⁷ La fiducia e la sicurezza alquanto trionfistiche di cui fanno sfoggio le pagine di *Theaterarbeit* (*Theaterarbeit. Fare teatro di B. Brecht. Sei allestimenti del Berliner Ensemble* [1952/1961], Milano, Il Saggiatore, 1969), riguardo all’utilità, all’efficacia creativa e alla non-coercitività dei libri-modello, s’incrina spesso in pagine più private di quegli stessi anni. Si legga, ad esempio, il *Diario di lavoro* del 2 aprile 1950, in cui Brecht ammette che essi producevano spesso “l’effetto di una camicia di forza”, arrivando così a costituire “un grosso ostacolo nella conquista del pubblico” (*Diario di lavoro* [1973], Torino, Einaudi, 1976, p. 997). Evidentemente, per un po’ di tempo i vantaggi dovettero sembrargli superiori ai danni, come osserva Meldolesi (p. 45).

¹⁸ W. Benjamin, *Che cos’è il teatro epico*, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1955), Torino, Einaudi, 1972, p. 127.

Comune, del 1949)¹⁹ e – come si è già ricordato – sembra riversare sulla regia tutte le sue istanze artistiche e poetiche, fino a quel momento soddisfatte soprattutto con la scrittura drammatica. Ad esempio, è sintomatico a questo proposito che, scrivendo del *Precettore* di Lenz, dramma da lui rielaborato e allestito con la collaborazione di Erich Engel e Caspar Neher nell'aprile del 1950, Brecht sostenga: “per un certo tempo sarà necessario parlare della poeticità dei lavori teatrali e dell'artisticità dei loro allestimenti”²⁰.

L'ipotesi avanzata da Meldolesi è appunto che, nel momento in cui si trasforma di fatto da drammaturgo in regista, egli prenda a sentire “l'arte compositiva della regia affine alla sua sapienza di poeta” (p. 47) e venga quindi animato dal desiderio di passare da un uso “tecnico” a un uso “poetico” dei “mezzi” teatrali del Berliner Ensemble (sono parole di Brecht del '55) (p. 101)²¹.

Brecht riuscirà a realizzare questa aspirazione, e dunque a fare poesia da regista, solo dopo alcuni anni di “apprendistato” – lo abbiamo già accennato – durante i quali si libera in buona parte (anche se mai interamente) della sua inclinazione a fare regia “dall'alto”, in maniera dirigistica, alla Reinhardt (secondo Meldolesi [p. 43], egli era, e in parte rimase sempre, “un regista a base reinhardtiana *malgré lui*”), e passa a praticare un tipo di regia molto diverso, in cui la composizione dello spettacolo si sviluppa, anzi si fa, liberamente e imprevedibilmente nella processualità delle prove, mettendo a frutto sino in fondo, con tutti i rischi del caso, l'apporto creativo dei collaboratori e, in primo luogo, degli attori. Scrive Meldolesi a proposito della poesia registica dell'ultimo Brecht, anche per distinguerla da impropri accostamenti con più o meno tradizionali modalità di teatro di poesia:

La regia che Brecht perseguiva non si proponeva di connotare metricamente questa o quella azione. La sua idea era un'altra: che lo spettacolo si potesse modellare dal suo interno come un organismo poetico, nel corso delle prove, grazie a un susseguirsi di sollecitazioni. Sperimentalmente il teatro avrebbe dovuto “imitare” il processo attraverso cui il poeta (Brecht stesso) arriva a decantare la sua lingua, i suoi versi. La difficoltà consisteva nel creare le condizioni adatte: erano appunto queste condizioni che il poeta regista cercava incalzando gli attori (p. 102).

Su tali basi, e pur tra molte difficoltà, contraddizioni, incomprensioni e tensioni con gli attori spesso al limite della rottura irreparabile, Brecht, che si era già avviato risolutamente in questa direzione con l'allestimento de *La Madre* nel 1951, riuscì a creare il suo capolavoro da poeta regista con *Il cerchio di gesso del Caucaso*, andato in scena nell'ottobre del 1954 dopo oltre centoventi giorni effettivi di prove, spalmati su undici mesi²². In questo modo, sempre secondo il nostro storico, egli pervenne a realizzare un teatro poetico capace

¹⁹ Infatti anche *Turandot ovvero il Congresso degli imbiancatori*, sua ultima pièce, resterà non finita.

²⁰ B. Brecht, “*Il precettore*” di Lenz. *Poeticità e artisticità*, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, p. 245.

²¹ Si veda la discussione drammaturgica con alcuni collaboratori pubblicata con il titolo *Alcuni errori nel modo di recitare del Berliner Ensemble*, in *Scritti teatrali*, cit., vol. II, p. 271.

²² Cfr., fra gli altri, J. Fuegi, *Diary of a Production: The Caucasian Chalk Circle*, in *Bertolt Brecht. Chaos, According to Plan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 132-167; e soprattutto quel piccolo capolavoro storiografico che è Werner Hecht, (a cura di), *Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des “Kaukasischen Kreidekreises” 1954*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985.

di sottrarsi alle aporie costitutive del teatro di poesia, prima fra tutte la “contraddizione fra appartenenza teatrale e derivazione letteraria” (p. 115).

7. Un ulteriore apporto storico-critico originale del presente volume, e in particolare dello studio di Meldolesi, è legato al modo in cui viene affrontata la questione della teoria brechtiana e del suo rapporto con la pratica negli anni del Berliner.

Già significativa di per sé appare la scelta di trattare per ultima la questione teorica, che invece di solito apre e condiziona ogni discorso storico-critico sul lavoro teatrale di Brecht scrittore e regista, visto in genere come una quasi automatica promanazione dalla teoria, una sua più o meno pedissequa applicazione. In realtà, comunque fosse andata in precedenza (ma anche per gli anni Trenta e Quaranta Meldolesi tende a non sopravvalutare il ruolo, pur importante, della teoria del teatro epico e dell’effetto di straniamento), negli anni Cinquanta il Brecht regista sembra voler prendere progressivamente le distanze da ogni tipo di teorizzazione sistematica e rigida e, in ogni caso, interporre sempre più spazio fra elaborazione teorica e prassi teatrale: drammaturgica, recitativa, registica.

Se nel ’48 aveva pubblicato la sua *summa* con il *Breviario di estetica teatrale*²³, solo due-tre anni dopo quest’opera gli sembrava lontana e sosteneva che ormai tutto era diverso²⁴. Tuttavia non ripudiò il *Breviario*, preferendo assumere verso di esso (ancora un volta) “un atteggiamento ambivalente”:

Da un lato egli lo riadottò come riferimento delle nuove elaborazioni; dall’altro cominciò a guardarlo dall’esterno, come fosse un trattato – importantissimo – di un altro autore. Le “Aggiunte” che il Brecht del Berliner scrisse a integrazione del *Breviario*, con la loro volontà deviazionistica, segnalano l’esistenza di una specie di strategia: tenere l’opera tale e quale, data la sua solidità concettuale, e mettersi in condizione di “superarla” col passare del tempo (pp. 152-3).

Una conferma della fondatezza di questa ipotesi viene dal fatto che il Brecht degli ultimi anni non ritenette di dover/poter scrivere nient’altro di sistematico, optando per una teorizzazione frammentaria e strettamente legata alla pratica registica, come *La dialettica nel teatro*, testo composito e in buona parte dialogico.²⁵ Osserva ancora Meldolesi:

I nuovi pensieri brechtiani erano troppo poco armati per poter espugnare la compattezza teorica del *Breviario*; dunque occorreva farli coesistere dialetticamente con il trattato, a distanza, perché potessero irrobustirsi fino a costituirsi in autonoma organizzazione teorica (p. 153).

²³ Cfr. *Scritti teatrali*, cit., vol. II, pp. 155-185.

²⁴ Si veda la risposta di Hans-Joachim Bunge, assistente alla regia e redattore del già più volte ricordato diario delle prove del *Cerchio di gesso*, alla domanda (di Laura Olivi) “[Brecht] chiedeva agli attori di leggere i suoi scritti teorici?": “No, non pretese mai che si leggessero le sue teorie. Ricordo che una volta, mentre aspettava un gruppo di studenti di Lipsia, era un po’ preoccupato: “Ora mi chiedono cosa ho scritto nel *Breviario* e io non mi ricordo più. Ciò che scrissi a quel tempo andava bene, ma ora tutto è diverso” (p. 244).

²⁵ B. Brecht, *La dialettica nel teatro* (1957) in *Scritti teatrali*, cit., vol. II, pp. 237-261. Si tratta del primo nucleo, apparso postumo, di un libro che avrebbe dovuto recare lo stesso titolo e che Brecht non fece in tempo a comporre.

E a proposito de *La dialettica nel teatro*:

Sulle contraddizioni che si sprigionavano dal contatto di queste pagine con il *Breviario* Brecht fondava la sua strategia; era convinto che sarebbe arrivato così a configurare un nuovo impianto: il suo pensiero degli anni '50. Gli mancò il tempo per riuscire, e non è detto che sarebbe riuscito (*ibid.*).

Tuttavia, pur restando allo stadio di frammento (proprio come la sua ultima drammaturgia), la teoresi finale del poeta regista risulta tutt'altro che priva di interesse, laddove ad esempio tratteggia per punti il passaggio dal teatro epico al teatro dialettico, suo incompiuto approdo finale (si veda il breve scritto intitolato appunto *Teatro epico e teatro dialettico*)²⁶ o quando ritorna almeno in parte sul suo pregiudizio anti-Stanislavskij, ridiscutendone la concezione teorica e la prassi pedagogico-registica alla luce delle acquisizioni derivanti dal suo proprio lavoro di regista con gli attori²⁷. Sintetizza efficacemente il nostro storico: “Il fatto sorprendente di questo rapporto [con Stanislavskij] è che Brecht si collegò al magistero empirico di Stanislavskij dopo averne parlato male per tutta la vita” (p. 118). Sulla stessa lunghezza d'onda mi sembra quanto ha scritto in proposito Eugenio Barba, rifacendosi anche lui alle frammentarie annotazioni brechtiane degli ultimi anni:

Fino a quando non lavorò con gli attori al Berliner Ensemble, Brecht criticò il “carattere mistico e culturale del sistema” di Stanislavskij. Più tardi, l'esperienza pratica lo portò a rendersi conto che l'opposizione fra le sue idee sull'attore e quelle di Stanislavskij non era dovuta ad una vera contrapposizione ma al differente punto di vista: Stanislavskij vedeva il testo dell'autore dal punto di vista dell'attore; Brecht, al contrario, osservava l'attore a partire dalle esigenze dell'autore²⁸.

Questa rivisitazione-riabilitazione del grande maestro russo si concluse, per Brecht, con una sorpresa, che Meldolesi giustamente sottolinea:

La Rüllicke racconta appunto che nel '55, dopo aver visto *Cuore ardente* di Ostrovskij [al Teatro d'Arte di Mosca], Brecht si disse stupefatto dal grado di straniamento della rappresentazione: “Ora dovrò difendere Stanislavskij dai suoi sostenitori – sospirò. – Ora dovrò dire di lui ciò che si dice di me – che la pratica contraddice la teoria” (p. 119).

Desidero concludere questo discorso introduttivo alla riproposta di un volume da tempo fuori dalla circolazione editoriale sottolineandone ancora una volta l'importanza e la

²⁶ *Ivi*, pp. 280-282.

²⁷ Cfr. gli appunti e i frammenti che l'edizione italiana degli *Scritti teatrali* raccoglie sotto il titolo, forse troppo impegnativo, di *Studi su Stanislavskij (1951-1954)*: *ivi*, pp. 223-234. D'altro canto, è pur vero che questi scritti (fra l'altro molto più numerosi nell'edizione tedesca) furono in gran parte occasionati da un convegno su Stanislavskij tenutosi alla Deutsche Akademie der Künste, a Berlino nell'aprile 1953, sul tema “Come possiamo far nostro il metodo Stanislavskij” (*Notizie sui testi*, *ivi*, p. 302). Anche Meldolesi si sofferma su questa circostanza, precisando che, in realtà, le conoscenze che Brecht aveva di Stanislavskij all'epoca erano scarse ma aveva letto sicuramente il libro di Nikolai Gorčakov, noto in Occidente con il titolo *Stanislavsky Directs* (New York, Limelight Editions, 1985 [1954]) e ne era rimasto colpito, avendone avuto la conferma che quello divulgato in Germania era uno pseudo-Stanislavskij (p. 121).

²⁸ E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 173-174.

novità, che i quasi venticinque anni trascorsi dalla prima apparizione non hanno per nulla intaccato. Chiudo quindi citando la riflessione e il monito con cui Meldolesi suggella il suo studio, anche per sottolinearne una preoccupazione che purtroppo le vicende successive della *Brecht-Forschung* si sono incaricate di confermare, come dicevo all'inizio:

Il nuovo caso Brecht, che sta montando negli ambienti culturali, potrà comportare una più dettagliata intelligenza problematica. Ma guardando agli interessi della cultura, oltre che a quelli dello scrittore di drammi, direi che scopo primario della *renaissance* dovrebbe essere di arrivare a un riconoscimento senza reticenze di Brecht come maestro di teatro che, *come tale*, incise e continua a incidere nella vita culturale; e se il ritorno a Brecht ribadisse invece la vecchia immagine inversa, quella del grande letterato o intellettuale che *si trovò* a lavorare nel campo del teatro, allora non ci sarebbe vera *renaissance*: non potrebbe esserci, visto che ne uscirebbe confermato l'angusto e inerte concetto di spettacolo contro cui Brecht stesso combatté e che l'opinione culturale non si è stancata di praticare marginalizzando il sapere teatrale (p. 162).

Julia Varley

UNA LETTERA PER RICORDARE

Luglio 2013

Caro Augusto,

mi avevi detto che solo dopo aver completato la tua missione artistica avresti assunto la responsabilità di *pai de santo* nella religione del *candomblé* di cui hai fatto parte sin dalla nascita. Quando l'età ti avrebbe impedito di danzare nei teatri, saresti tornato a vivere stabilmente in Brasile e avresti assunto il ruolo indicatoti prima di morire dal vecchio *pai de santo* del tuo *terreiro*, la casa di cerimonia del *candomblé* del tuo quartiere a Salvador. Ci ho sempre creduto. E invece...

Vi sono dei momenti in cui mi arrabbio con te perché hai permesso che ti accadesse l'impensabile, quello che al ricevere la notizia non abbiamo voluto accettare e credere, quello che forse non è stato neanche coscientemente voluto da colui o coloro che hanno usato il coltello contro di te. Così, da un giorno all'altro, possiamo solo parlarti attraverso i nostri molti ricordi disordinati. Qualcuno raccoglierà la tua eredità? Qualcuno sarà capace di far fiorire l'essenza del tuo lavoro, del tuo rigore gioioso, della tua danza, del tuo *axe*? Qualcuno esprimerà in scena la stessa voglia di vivere e di dare che ti bruciava negli occhi? Qualcuno si prenderà cura di tutti i bambini e dei giovani che ti avevano scelto come maestro?

La tua esperienza era scritta nel corpo. Sapevi parlare e spiegare bene, ma non scrivevi parole sulla carta. In teatro hai lavorato come attore, come danzatore classico e moderno hai firmato molte coreografie, a Salvador e nel mondo insegnavi la danza degli *orixás*, le divinità manifestazioni delle forze della natura. Una delle tue ambizioni era valorizzare la tua cultura afro-brasiliana. Come potevi fondare una tradizione che fosse al tempo stesso nuova e antica e che durasse nel tempo oltre la tua tecnica incorporata? Avresti dovuto trasmettere l'interezza di te stesso e della tua conoscenza: quella intrisa nella tua postura nobile, nella tua pelle così nera, nel tuo sorriso generoso e a volte spietato, nei tuoi capelli intrecciati o corti che nelle giravolte spruzzavano lontano perché li bagnavi prima di andare in scena, nei movimenti sinuosi delle tue spalle nude, nel ritmo sapiente dei tuoi piedi, nella memoria ereditata dai tuoi antenati arrivati in catene in Brasile dalle diverse nazioni africane, ognuna con la sua dignità di ritmi, canti, lingue e danze.

Quando sei nato, la tua madrina è stata posseduta da Omolú, l'*orixá* che si prende cura dei cimiteri e dei morti, ricoperto di un vestito di paglia che gli nasconde anche il viso. Ci siamo ispirati a questo costume per il personaggio di Guga, con cui partecipavi agli spettacoli di strada dell'Odin Teatret. Guga portava una maschera scolpita nel cuoio da Fabio Butera e tu stesso lo battezzasti col nomignolo con cui ti chiamavano i tuoi amici. Quando mi spiegavi che il mio *orixá* era Iemanjá, la dea del mare, la madre, dicevi che il tuo era metà Ogun e metà Oxalá, metà guerriero e metà vecchio saggio. Questo per chiarire che Omolú era solamente il tuo nome artistico, che ti era rimasto da quando danzavi quell'*orixá* agli

inizi della tua carriera negli spettacoli folclorici a Bahia. Mostravi le parti malate del corpo, indicavi le orecchie, gli occhi, la bocca, le mani, e poi un fremito percorreva le tue braccia che si alzavano dietro la schiena mentre ti inginocchiavi, piegandoti in avanti per battere i pugni per terra prima di saltare verso l'alto. Quante volte ho visto questa successione di azioni quando Otello ammazzava Desdemona nel tuo spettacolo *Orô de Otelo*. Nel pantheon degli *orixás*, il ritmo di Omolú era quello che mi sembrava più semplice, con la sua ripetizione che gradualmente aumentava di velocità.

Avevi molti fratelli e sorelle di padri differenti. Tua madre era il centro della famiglia. Eri molto legato a lei, e pensando a lei ti sei commosso durante un evento della Festuge, la settimana festiva di Holstebro. Avevamo visitato il cimitero con il gruppo di Ageless, gli attori del seminario che guidavamo insieme a Deborah Hunt che creava grandi mascheroni con i partecipanti. Avevamo avuto il permesso di entrare nel cimitero con una sola maschera durante uno degli spettacoli serali. L'attrice ha depositato un fiore su una tomba e poi ha lasciato volar via un pallone bianco. Fuori noi tutti aspettavamo in silenzio. Sotto le maschere alcuni piangevano. Tu eri in disparte, anche tu muto. Tua madre era morta di recente. L'avevamo visitata un giorno con l'Odin Teatret e tu ce l'avevi presentata con orgoglio.

Eri anche fiero di accoglierci nell'angolo bar nella stanza al terzo piano di una tua casa dove non abitavi. Nell'aeroporto di Roma comprasti per quel bar dei bicchieri colorati di vetro di Murano che mi sembravano il massimo del kitsch e che tu trovavi meravigliosi. Portavi sempre regali dall'estero e ti occupavi delle case per la famiglia, dei tuoi figli, ma anche cognate, nuore, cugini, zii, padrini, madrine, nipoti, vicini. Eri giovane quando hai avuto il tuo primo figlio Gustavo che aveva studiato computer e ti aveva già fatto diventare nonno due volte. La tua seconda figlia Luana viveva a Jericoacoara, il paradiso turistico a sud di Fortaleza, con Andrea, la madre argentina di cui eri perdutamente innamorato quando arrivasti la prima volta all'Odin Teatret. Il tuo salario andava in fumo in telefonate. La piccola Alina invece viveva a Parigi con Lisa Ginzburg, la tua ultima moglie. L'avevi vista quaranta giorni prima di morire. Ti piaceva giocare con lei. Ci mostravi la sua fotografia: Alina ha la tua carnagione scura e per strada è difficile credere che la snella italiana dalla pelle d'avorio sia sua madre. Attorno a te, oltre alla famiglia, si è creato una vasta cerchia di allievi, alcuni latinoamericani, molti italiani, altri dal resto del mondo. Ti dispiaceva che fossero pochi i brasiliani.

Era il 13 gennaio 1993 quando ti abbiamo conosciuto. Eugenio Barba ed io viaggiavamo in Brasile per preparare la sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) che si sarebbe realizzata in agosto del 1994. Nitis Jacon, la direttrice del FILO (Festival Internazionale di Londrina) voleva assolutamente che una tradizione brasiliana fosse presente accanto a quelle che venivano dal Giappone, dall'India, da Bali e dall'Europa. Noi avevamo dei dubbi che si potesse trovare tra le manifestazioni spettacolari popolari del Brasile una forma strutturata e ripetibile paragonabile alle forme codificate asiatiche. Eravamo scettici sulla possibilità di trovare un esponente di una simile tradizione in grado di spiegare a parole e dimostrare tecnicamente a freddo i diversi strati del suo sapere incorporato che nella pratica artistica è un'unità, separando la forma dal suo contesto rituale o festivo.

Avevamo visto *Bumba meu boi* a Brasília, São Luis e a Fortaleza. A Salvador, accompagnati dal regista amico Paulo Dourado, abbiamo seguito prove e corsi di vari danzatori di tecnica afro-brasiliana e molte cerimonie di *candomblé* e *caboclo*. Una mattina presto Paulo

ci accompagnò in una grande sala dove una settantina di danzatori sudavano al ritmo incalzante dei tamburi. Li introducevi alle danze dei diversi *orixás*. Hai mostrato Oxossi, il cacciatore, con il doppio passo saltellante, la frustata del cavaliere, il dito medio come la freccia che prende la mira, la corda stretta attorno alla presa, il corpo forte e il viso dall'espressione vittoriosa. Poi sei passato a Oxum, la dea dell'acqua dolce, della vanità, dell'amore, della bellezza, che si guarda allo specchio, si pettina i lunghi capelli e si adorna con gioielli. Subitaneamente la tua espressione da decisa, mascolina, vigorosa è diventata dolce, femminile, seducente. Non eri effeminato, né artificiale. Eri invaso da un'energia inspiegabile che ti aveva trasformato totalmente davanti ai nostri occhi. Eugenio ed io ci guardammo. Sapevamo cosa stavamo pensando tutt'e due: solo vedendo ballare Sanjukta Panigrahi, l'indimenticabile danzatrice indiana di Odissi, fondatrice anche lei dell'ISTA, avevamo visto una trasformazione simile. Fu un colpo di fulmine. Simile a quello che coglieva nel segno molti dei tuoi allievi.

Paulo Dourado ci presentò alla fine della lezione al tavolino del bar in cui ti riunivi per bere birra con studenti, amici e musicisti. Era vicino al Teatro Castro Alves dove lavoravi nella compagnia di danza contemporanea come primo ballerino. *Geladinha* è una parola che mi viene in mente quando penso al Brasile: la birra deve essere gelata, e se non lo è, se ne ordina un'altra. C'erano molte bottiglie e bicchieri sul tavolino. Paulo cercò di spiegarti chi eravamo. Molte volte nelle dimostrazioni dell'Odin Teatret hai poi raccontato che pensavi di essere di fronte a turisti curiosi che avrebbero presto perso interesse nella tua danza. Fra una birra e l'altra riuscimmo a convincerti a portarci al tuo *terreiro*.

Allora ancora non parlavamo portoghese ma spagnolo, e Paulo traduceva. Sei tu che ci hai obbligato a imparare il portoghese, l'unica lingua che conoscevi. Anni dopo, Eugenio ti disse che per rimanere all'Odin Teatret, se non il danese, almeno l'inglese era obbligatorio. Lilicherie McGregor, che era assistente alle prove di *Il sogno di Andersen*, cercò di insegnartelo con infinita pazienza: one, chwo, three... (chissà perché in Brasile la t diventa c...) Arrivasti a contare fino a otto, i tempi che erano necessari per far capire il ritmo della danza che insegnavi. Poi, quando ti sei sposato con Lisa Ginzburg e hai vissuto a Roma un periodo, le parole italiane che ti piacevano hanno cominciato a infiltrarsi nei tuoi discorsi. Anche se la tua grande intelligenza si rivelava nel linguaggio del corpo, hai sempre avuto qualche smania intellettuale, come, in fondo, molti attori dell'Odin.

Quel giorno al *terreiro* abbiamo parlato di energia, sull'*axé*, movimenti codificati e improvvisati, danza, teatro, rituale e religione. Ci hai mostrato le pietre che i devoti del *candomblé* piantano nei vasi per marcare la loro iniziazione al culto. Questi sassi sono come semi e crescono, ci hai spiegato. Ci hai indicato le offerte, le cassette dei vari *orixás* con i loro oggetti, la cucina, i dipinti sui muri, le sedie che appartenevano alla *mãe de santo* e all'*ogan*, l'assistente delle cerimonie, i tamburi cerimoniali protetti da un panno bianco. Anche tu eri un *ogan* e, come i suonatori di tamburo, non cadevi in trance come gli altri devoti. Hai accennato al *fundamento*, agli elementi sacri del *candomblé*, che non dovevano essere comunicati all'esterno e che non potevano far parte di un'espressione artistica sconnessa dal rituale. Nella religione c'era una parte segreta con una disciplina rigorosa che esige isolamento dal mondo esterno e una parte pubblica. Chiamavi "festa" la cerimonia aperta che avveniva con danze, musica e il cibo condiviso con tutti i presenti, anche i non adepti. Gli *orixás* scendevano durante le danze e "cavalcavano" i loro fedeli.

Verso la fine della visita al *terreiro* ci siamo seduti su delle sedie di plastica bianche. Eugenio ti ha chiesto se eri capace di danzare seduto. Hai annuito sorridendo. Ci ha chiesto di improvvisare un dialogo tra energie forti e soavi: tu utilizzando le danze degli *orixás*, ovvero una codificazione che ti era stata passata da una tradizione, e io la mia codificazione personale di attrice dell'Odin Teatret, ovvero elementi che avevo inventato io stessa. Non avevamo mai fatto qualcosa di simile assieme prima, ma non fu difficile. Anche se non avevo ancora idea di cosa significassero i tuoi movimenti e tu non sapevi interpretare le mie azioni, avevamo una lingua in comune. La nostra energia modellava forme precise che, alternandosi, si fondevano e si respingevano ritmicamente. Sembravano dirci qualcosa. Paulo si mise a ridere allegramente: gli piaceva osservare attori al lavoro, commentò. Quel pomeriggio Eugenio decise di farti partecipare alla sessione dell'ISTA. Non ti era chiaro cosa fosse l'ISTA e l'antropologia teatrale. Accettasti e fu l'inizio di un lungo processo di mutuo apprendimento.

Alla tua morte Francesca Romana Rietti, la studiosa che lavora negli OTA, gli archivi dell'Odin Teatret, scrisse ad Eugenio:

From: francesca
Sent: 3. juni 2013 22:30
To: gegge
Subject: Re: No Subject

Caro Eugenio,

Ieri ho provato mille volte a risponderti via email, ma non ci sono riuscita, l'email tornava sempre indietro. Così stasera scrivo solo a te per dirti che questa partenza di Augusto mi ha lasciato gelata sulla sedia, attonita, incredula per un dolore insensato e una morte priva di grazia e dignità. Poi davanti agli occhi della mia anima sono passate una dietro l'altra tante immagini di tanti anni con Augusto, da quelli dell'università fino alle ultime chiacchierate sempre belle che ci facevamo quando tornava al Nord, con la promessa – oggi mancata – di andarlo a trovare nella sua Bahia. E una delle immagini più belle, una delle molte di cui gli sarò grata per sempre è stata quella legata alla gioia danzante dei tuoi occhi mentre lo guardavi lavorare e danzare. Poi il motore innescato da quella gioia dagli occhi ti scivolava via lungo la spina dorsale, saltavi in piedi dalla tua sedia e con lui iniziavi un dialogo bellissimo perché lui ti seguiva, dava forma alla danza dei tuoi pensieri. Eravate così belli insieme. Voglio ricordare Augusto così. Voglio ricordarlo per la gioia che ha dispensato.

Ti abbraccio. Francesca

Quando Eugenio ha mandato la lettera di Francesca per condividerla con noi tutti dell'Odin, mi ha commentato: “È vero, era proprio così”.

Sei morto quando all'Odin Teatret eravamo in pieno Festival di Transit. In quei giorni frenetici non avevamo tempo per abbandonarci alla tristezza, non sarebbe stato giusto nei confronti dei nostri ospiti. Ho potuto solo dedicarti il mio discorso di apertura al festival, in cui ho parlato anche della violenza che ci circonda, quella che si abbatte in particolare contro le donne, ma non solo.

Eugenio mi ha confidato che ti considerava nostro figlio, perché ti abbiamo cresciuto insieme. Per me, invece, eri un fratello. Di quelli con cui condividi molta storia, che ami e

che a volte ti fanno schiattare di rabbia, come quando arrivasti cinque minuti prima della chiusura all'Ambasciata jugoslava per ricevere il visto che eravamo riusciti a farti emettere d'urgenza mentre ti aspettavamo al Festival Bitef a Belgrado con *Il sogno di Andersen* e tu non avevi neanche dieci euro in tasca per pagarlo; oppure quando, senza avvisarci, arrivasti con due giorni di ritardo alla *tournee* di tre settimane al Teatro Reale di Copenaghen.

C'era molto da fare per immetterti nell'ISTA a pari livello con gli altri maestri. Tutti loro erano stati preparati da Eugenio con lunghi periodi di osservazione e collaborazione, avevano appreso a fare dimostrazioni e soprattutto si presentavano con uno spettacolo della loro tradizione. Era importante che i partecipanti dell'ISTA dimenticassero le ore passate a scandagliare e paragonare terminologie e dettagli tecnici di fronte alla forza persuasiva e alla maestosa suggestività di uno spettacolo. Tu non avevi né dimostrazione né spettacolo. Dovevi assolutamente crearli per partecipare all'ISTA come rappresentante della tradizione delle danze degli *orixás*. Ci mostrasti varie parti delle coreografie che conoscevi come ballerino e una sequenza di danze degli *orixás*. Sembrava che avessi diverse identità che dipendevano dalla musica che ti accompagnava. Osservandoti cominciai a imparare il nome delle danze di ogni *orixá*. Questa conoscenza si rivelò fondamentale per assistere Eugenio Barba al momento di montare lo spettacolo *Orò de Otelo, Cerimonia per Otello*. Non avevi mai pensato agli *orixás* come personaggi che potessero instaurare un dialogo fra loro.

Pierre Verger aveva raccolto molte testimonianze, fotografie e disegni dal mondo del *candomblé*. Sfolgiavamo il suo libro alla ricerca di ispirazione per il nostro lavoro con te. Ti chiedemmo delle storie. Ce ne raccontasti una di Iansá. Aveva due uomini: Xangô, il marito, e Ogun, l'amante. Erano gelosi l'uno dell'altro. Questa storia fu il primo passo verso il tuo spettacolo: una scena di seduzione, incontro amoroso e scontro violento. Ci volle tempo. Una cosa era farti passare da un *orixá* all'altro senza interruzione, un'altra era convincere i musicisti che ti accompagnavano a fare lo stesso. La difficoltà più grande però era passarti l'esperienza che non basta eseguire una successione di elementi diversi per creare l'effetto di una loro relazione.

Ti invitammo a Holstebro a lavorare con Sanjukta Panigrahi e i suoi musicisti. Era un'occasione per scoprire le possibilità del tuo sapere grazie a un'altra tradizione. Lei non parlava portoghese, tu non parlavi inglese. Eugenio vi lasciò da soli nella sala nera con il compito di creare una scena assieme. L'unico modo di comunicare era attraverso un linguaggio scenico. Sanjukta cominciò a improvvisare, passando dalla rappresentazione di un elefante a un pavone, da Rhada a Krishna, da un serpente a un demone. L'hai seguita rispondendo alle sue trasformazioni con le tue: da Oxumaré a Naná, da Iamanjá a Ossain, da Iansá a Ogun... Per marcare il cambiamento, lei usava una giravolta. Trovammo assieme lo stratagemma che tu avresti potuto usare un procedimento simile con un *baixavento*, la leggera perdita di equilibrio con una caduta all'indietro che segna la presa di possesso del devoto da parte di un *orixá*. Quando cambiavi *orixá* era come se il *baixavento* trasfondesse una nuova energia nel tuo corpo.

Eravamo preoccupati che la familiarità di lavoro che avevi con Sanjukta avrebbe creato dei problemi. La toccavi e la prendevi fra le tue braccia seguendo le abitudini brasiliane e le convenzioni della danza occidentale. Questo comportamento era tabú nella danza tradizionale indiana, specialmente per una bramina come Sanjukta. Lei ci tranquillizzò con un sorriso malizioso. Sembrava che in fondo le piacesse la tua irriverenza affettuosa. I suoi

musicisti trovavano le tue danze poco raffinate e le paragonavano a quelle indigene o popolari. Dopo pochi giorni li conquistasti con la forza della tua danza. Avevi la sicurezza di sé e l'allegria che permette ai brasiliani di usare parole come negro e popolo senza inibizione, e di chiamare i presidenti della repubblica con il nome invece del cognome.

In quella settimana a Holstebro hai lavorato anche con gli attori dell'Odin Teatret. Eravamo nella nostra sala bianca. Oxalá, il vecchio, con la schiena sempre più piegata con l'andare dell'età, ci distrusse le gambe. Nonostante ciò, ti facevi voler bene. Anche con gli alunni è sempre stato così: più li mettevi alla prova, più sudavano e arrancavano, e più erano disposti a qualsiasi cosa per seguirti e starti vicino. A Holstebro hai fatto anche la tua prima dimostrazione. Ti avevamo chiesto di presentare tutte le danze che conoscevi e raccontare la tua autobiografia artistica. Hai preso d'assalto i nostri magazzini per confezionarti i costumi dei diversi *orixás*. Ancora non avevi fiducia nell'efficacia dell'azione nuda e volevi impressionarci. Ti sentimmo parlare dei tuoi primi maestri: Mestre King del Balletto Folklorico negli anni '70, e Emília Biancardi che dirigeva il gruppo Viva Bahia.

I tuoi occhi hanno dovuto imparare a creare quello che non c'è. Creare una relazione attraverso lo sguardo è una tecnica evidente per un attore, ma non per un danzatore che si concentra sul disegno dei propri movimenti e non sull'immagine da produrre nella testa di uno spettatore. Quando lavoravamo alla scena fra Iansá e Ogun e Xangô, mi spostavo nello spazio per farti vedere con chiarezza dove era Iansá quando danzavi Ogun o Xangô, e dove erano Ogun e Xangô quando danzavi Iansá. L'hai capito con il corpo pensando alla distribuzione nello spazio: Ogun guardava da lontano e poi correva per separare l'altra coppia; poi eri Iansá a destra che sollevava le sue gonne al vento verso Xangô e quando diventavi Xangô scivolavi al lato opposto tenendo i pugni chiusi.

Poi hai imparato a proiettare e fissare il tuo sguardo nello spazio per indicare come Iansá, mentre ballava, invitava Xangô, lo seduceva, lo portava verso di sé e lo respingeva. Ogun, danzando sul posto, spiava Iansá e Xangô che danzavano assieme con uno sguardo dal basso come un animale pronto a combattere. Il tuo Ogun teneva la spada e lo scudo, mostrando prima il palmo e poi il dorso della mano in rapida successione. Il tuo Xangô si impigliava nelle gonne di Iansá non solo con un movimento avanti-indietro delle braccia, ma anche con gli occhi che tentavano di dominare la natura selvaggia e tempestosa della donna che aveva di fronte.

Non ricordo esattamente quando Eugenio decise di lavorare con te sulla storia di Otello. Forse fu la gelosia fra Ogun e Xangô che gli suggerì questo tema. Come regista Eugenio aveva bisogno di un punto di partenza personale. Se tu usavi componenti della tua cultura – la danza degli *orixás* – lui cercò di incontrarsi a metà strada con te con il bagaglio della propria cultura: le arie dell'opera suonate dalle bande nelle piazze dei paesi dell'Italia del sud per le feste del Santo patrono. Otello, un negro, era un personaggio che ti calzava a pennello e che il pubblico dell'intero pianeta riconosceva.

Abbiamo ripreso a lavorare assieme a Salvador, nella tua Bahia, su quello che sarebbe diventato lo spettacolo *Orô de Otelo*. Eri da solo in scena a raccontare danzando la storia di Otello, accompagnato dal ritmo dei tamburi di tre musicisti inframezzato da frammenti registrati dell'opera di Verdi. Eugenio era il regista ed io il suo assistente alla regia. Sarebbe più giusto chiamarmi assistente al danzatore, oppure più semplicemente traduttore delle intenzioni del regista, che spesso non sono facili a intendere neanche per i suoi attori.

Lo spettacolo è stato presentato per la prima volta all'ISTA di Londrina nel 1994 e l'ultima volta a Holstebro durante l'Odin Week Festival nel 2012. Lo hai mostrato in *tournee* in molti paesi. Per renderti più indipendente e facilitarne la diffusione abbiamo registrato la musica per una versione dello spettacolo completamente da solo. Ma ogni volta che era possibile ti accompagnavano i tre musicisti. Come dimenticare la volta che a Firenze, disobbedendo allegramente alle mie indicazioni, siete tornati sul palco tutti e quattro alzando le braccia assieme come dei calciatori vittoriosi per prendere gli applausi di 400 spettatori entusiasti? O lo spettacolo nella chiesa sconosciuta di Montemor-o-novo con un enorme crocefisso che sovrastava la scena?

A Salvador le prove erano state difficili. Non capivi cosa Eugenio ti chiedesse e lui non conosceva a sufficienza quello che potevi offrire. Eugenio non comprendeva il portoghese e non sempre il suo spagnolo era chiaro per te e i musicisti. L'idea di partenza era uno spettacolo costruito interamente da danze degli *orixás*: le loro manifestazioni, con le inerenti modulazioni di tensioni e qualità di energia, avrebbero espresso le passioni di Otello, Iago e Desdemona. Per noi era importante salvaguardare la logica della tua tradizione, senza ingerenze di danza contemporanea o di elementi di teatro estranei alla tua pratica. Ripetevi spesso: non fare quello che Eugenio ti chiede, ma quello che vuole vedere. Ti mancava l'esperienza che noi attori dell'Odin Teatret abbiamo nel seguire la nostra strada, indovinando la direzione da prendere dai compiti dati dal regista che non anticipa il risultato. Negli ultimi tempi raccontavi con umorismo i tuoi malintesi durante queste prime prove.

Tutti i maestri dell'ISTA conoscevano il procedimento che all'Odin Teatret chiamiamo di "riduzione", ovvero di come un'azione può essere eseguita mostrandone solo gli impulsi. Era il modo più evidente di cancellare l'estetica legata alla forma del genere spettacolare, e sottolineare l'essenza delle tensioni che danno vita all'azione. La forma esteriore è compressa in modo da non irrompere per intero nello spazio, e allo stesso tempo le tensioni muscolari, con le loro opposizioni, resistenze, direzioni e segni trattenuti, sono mantenute o potenziate.

Nella prima scena dello spettacolo, accompagnato dal dialogo d'amore fra Otello e Desdemona dell'opera di Verdi, entravi elegantemente vestito di bianco. Eri immerso nella lettura di un libro: *Othello* di Shakespeare. Gli spettatori vedevano una semplice camminata, con alcune interruzioni e cambiamenti di direzione. Sembrava che la lettura scuotesse qualcosa dentro di te, che reagissi alle parole scritte con pause di riflessione, e sguardi che si perdevano nel vuoto e ritornavano rapidi alle parole scritte. Invece quello che sottostava e decideva della dinamica dei tuoi passi e di ogni minimo cambiamento dinamico era la sequenza di Ogun, in cui affilavi le spade con passi decisi verso destra e poi verso sinistra. La riduzione della forma obbligava a concentrarsi sul *fare*, evitando così di recitare.

Nel passaggio dalla danza al teatro la tua prima tentazione fu di interpretare emozioni e rappresentarle con il viso. Perdevi la tua forza così espressiva nelle danze degli *orixás* le cui radici erano l'agire, e cominciavi a ostentare immaginari stati d'animo. Pensavi che quando Eugenio ti chiedeva più dolcezza tu dovessi ostentarla. Anche la musica classica ti faceva perdere radici, il senso del peso nel corpo e il contatto con la terra che ritrovavi immediatamente quando il ritmo dei tamburi ti riportavano alla tua danza degli *orixás*. Anni dopo, nelle dimostrazioni in cui spiegavamo insieme il processo di creazione dello spettacolo, eri capace di mostrare subito la differenza nel modo di camminare di cui in quei primi giorni

ti aiutavo ad essere consapevole: con la musica di Verdi tendevi la caviglia e toccavi il suolo con la punta del piede come un ballerino classico, con i ritmi del *candomblé* appoggiavi tutta la pianta; con la musica dell'opera ti elevavi e il tuo baricentro si spostava nel petto, con i ritmi del *candomblé* la tua base era nel bacino e fermamente abbarbicata alla terra. Non cambiava solo la tua forza o la tua leggerezza, era come se cambiasse la cultura e l'espressività del tuo corpo. Per usare il nostro linguaggio di lavoro: risultavi più organico quando danzavi gli *orixás*. Con l'aiuto dei tamburi e diventando cosciente di come il tuo corpo reagiva automaticamente alla musica, riuscimmo piano piano a farti rimanere radicato anche quando ti accompagnava la musica di Verdi.

La riduzione è stata utile anche per altre scene: ti toglievi la giacca, la camicia e le scarpe con la sequenza di azioni che indicavano la scrittura delle leggi di Xangô; gli attacchi da serpente di Oxumaré esprimevano la rabbia e la sfida a Dio di Iago; con le braccia alzate di Naná invocavi i ricordi dell'ancella di Desdemona; la stretta di mano di Omolú ti serviva per far cadere il fazzoletto che raccoglievi con il movimento del luccichio del pesce nel mare di Iemanjá. Ma per la scena in cui Desdemona si prepara ad andare a letto e, ignara, aspetta Otello, avevamo bisogno di più variazioni e sfumature. Per la prima volta, nella sala prove del balletto del Teatro Castro Alves, hai fatto un'improvvisazione ispirandoti a Oxum. Non dovevi attenerti alle forme conosciute, ma inventare posizioni, andature, modi di inginocchiarti, sdraiarti, correre sempre con la stessa qualità di energia. In seguito questo processo l'hai ripetuto molte volte nei tuoi seminari. Spiegavi che non importava tanto che gli alunni ripetessero le forme che tu avevi mostrato quanto che sentissero il piacere di bagnarsi con l'acqua, la sensualità, la morbidezza, il desiderio di abbellirsi e di sedurre.

Pioveva ogni giorno a Salvador, e le prove duravano dalla mattina presto a sera tardi. Nonostante i tuoi sforzi, Eugenio era insoddisfatto. Sentiva che non riusciva a guidarti verso la porta aldilà della quale il mondo cambia. Diventò impaziente e irritabile. Quando dovette partire decise che io sarei rimasta a Salvador a lavorare con te. Per finanziare la prolungazione del mio soggiorno davo un seminario al pomeriggio e due alla sera al Teatro Castro Alves. Provavo con te il mattino. Spesso eri in ritardo, un paio di volte non sei apparso. Era luglio e la pioggia si ostinava a cadere monotona. Gli abitanti di Salvador non usano ombrelli, perché la pioggia è calda. Aspettavo. Era il periodo delle mie vacanze estive. Impazzavano i mondiali di calcio e il Brasile era in finale. Disciplina e concentrazione non erano all'ordine del giorno. Stavo per rinunciare, ma mi hai convinto a non cedere. Non capivo cosa pensavi, se il lavoro ti interessasse, quali fossero le tue intenzioni.

Una volta in sala lavoravamo bene assieme e facevamo progressi. I manierismi da ballerino cominciavano a sparire. Conoscendo meglio le possibili variazioni dei diversi *orixás*, ero in grado di aiutarti ad arricchire di dettagli la tua partitura mentre tu ti facevi portare dalla musica. Un giorno lavorammo anche sulla voce e sulle diverse sonorità che appartengono agli *orixás*. Presa dall'entusiasmo, immaginavo che così come Sanjukta Panigrahi aveva rifondato la danza classica dell'Odissi in India, anche tu avresti potuto codificare in un vasto vocabolario i movimenti delle mani, degli occhi, dei piedi e anche le voci per ogni *orixá*. Avresti completato le danze con un'infinità di dettagli per raggiungere una ricchezza di espressione simile ad altri generi spettacolari. Ma forse era più importante attrarre i bambini che vivono per strada con il suono dei tamburi e farli danzare per dare loro un senso di appartenenza, come hai fatto con il tuo Ilé de Omolú, la scuola

che riuscivi a farti finanziare da un'amica che viveva a São Paulo e da altri che credevano nel tuo progetto.

Lavorammo a lungo sul dialogo in cui Otello accusa Desdemona di tradimento. Ti sembrava impossibile seguire lo scambio veloce di battute cantate nell'opera da Luciano Pavarotti e Tiri Te Kanawa con l'alternanza di *orixás* maschili e femminili. Bloccavo in continuazione la musica che dettava il ritmo mettendo in pausa il piccolo registratore che usavamo nella sala prove del balletto del Teatro Castro Alves. Avevamo fissato ogni reazione, ma avevi bisogno di tempo per incorporare e ricordare senza esitare. Appena ti distraevi un secondo, la musica continuava imperterrita e tu ti trovavi a fare un salto furioso di Ogun mentre sospirava Desdemona, oppure a pettinarti con cura come Oxum mentre urlava Otello. Col tempo questa è diventata la scena più impressionante dello spettacolo e la presentavi anche nelle dimostrazioni di lavoro pubbliche.

Hai sempre avuto la tendenza a pensare che gli spettatori fossero più interessati a vederti danzare con musica classica che ascoltare i ritmi dei tamburi e vedere danze di *orixás*. Ridevamo assieme ogni volta che ricordavamo le piroette e i salti da ballerino con cui ti sei scatenato sul grande palco galleggiante nel lago di Holstebro durante una Festuge (settimana festiva), invece di presentare la danza di Ogun come era in programma; oppure pensando alle scene di coppia innamorata che facevi con Carolina Pizarro, sempre come ballerino classico, rincorrendovi fra gli alberi fino a sguazzare e rotolarvi nell'acqua melmosa dello stagno del parco di Holstebro durante l'ultima Festuge a cui hai partecipato nel 2011.

Lo *xiré* degli *orixás* in *Orô de Otelo* ti sfiniva, specie quando non avevi il sostegno dei tamburi, mentre prorompeva sempre l'energia necessaria per i due colpi di spada che segnavano l'uccisione di Desdemona, seguiti dal segno della croce di Omolú e la lenta discesa a terra con l'ultimo tremito delle mani. Nello *xiré*, cominciando da Ogun, presentavi tutti gli *orixás*, in più versioni e con i diversi ritmi Keto, Angola, e Jeje. Dopo l'uccisione di Desdemona ti rialzavi per l'*avania*, la chiusura della cerimonia del *candomblé*, in cui gli *orixás* salutano prima di ritirarsi. Dopo l'assordante ritmo dei tamburi, il silenzio era ritmato dal tuo respiro ansimante. Indietreggiavi adagio e raccoglievi con noncuranza il faticoso fazzoletto e i tuoi vestiti sparsi nello spazio, mentre i musicisti si univano a te per l'ultimo *baixavento*. Un rilassato sorriso collettivo marcava la fine dello spettacolo. Continuavano a bruciare le candele davanti ai tamburi, illuminando le foglie che, come Ossain, avevi strofinato su parti del tuo corpo prima di buttarle in aria per sparpagiarle sul pavimento dove avresti strisciato subito dopo come Oxumaré.

Nella scena di Iansá con Xangô e Ogun, i diversi ritmi dei tre *orixás* erano suonati con e senza bacchette. Questo aiutava anche gli spettatori a capire il cambiamento di personaggio. Il passaggio da un ritmo all'altro era velocissimo. Era difficile sincronizzare questo cambio durante le prove a Salvador con tre musicisti. Poi quando ti accompagnò in *tournee* un solo musicista, i passaggi sembravano impossibili. Ory Sacramento, Jorge Paim e Bira Monteiro sono stati i primi musicisti che ti hanno seguito o condotto, perché sono i tamburi a decidere la danza. Durante la sessione dell'ISTA in Portogallo, Ory ha dimostrato che un solo musicista poteva eseguire il lavoro di tre. Per non perdere il tempo nell'accompagnare i tuoi movimenti, metteva in bocca le bacchette, manteneva la base del ritmo sul tamburo più piccolo e marcava gli accenti su quello grande. Cantava, sussurrava, borbottava e faceva le smorfie più incredibili per la fatica e la concentrazione, ma si divertiva allo stesso tempo.

L'anno dopo Ory è stato sostituito con la stessa bravura dal più giovane Cleber Conceção da Paixão, che fece innamorare tutte le ragazze balinesi dello spettacolo *Ur-Hamlet* per il suo entusiasmo e la sua disponibilità.

Per dieci anni eri stato uno dei maestri dello staff artistico alle sessioni dell'ISTA: a Londrina nel 1994, a Umeå nel 1995, a Copenaghen nel 1996, a Montemor-o-novo e Lisbona nel 1998, a Bielefeld nel 2000. Molte volte mi avevi chiesto come si poteva entrare nell'Odin Teatret. Eugenio aveva cercato in tutti i modi di scoraggiarti, ma tu eri sicuro: volevi crescere artisticamente e rimanere in un ambiente che te lo avrebbe permesso. Eri stanco di chiedere il permesso per lasciare il corpo di balletto ogni volta che dovevi viaggiare. L'ISTA ti aveva reso consapevole dei principi contenuti nella tua danza. Affermavi che prima non eri consapevole del valore della tua danza degli *orixás*, sebbene appartenessi completamente a quella cultura. Lo studio comparativo dell'ISTA ti aveva rivelato la logica dinamica dei tuoi passi e i movimenti delle tue braccia, delle spalle, della testa, delle mani. Le danze degli *orixás* erano dettate da un perché: come un guerriero attacca e si difende con la spada; come il guaritore strappa le foglie dagli alberi, le macina e le beve; come il serpente attacca la sua preda; come le onde del mare bagnano la riva; come il vecchio tiene il bastone; come il legislatore scrive e mostra le leggi. Dei principi nascosti riempivano queste danze e le infondevano di *axé*, potere, vita.

“Come farai a sopravvivere nel freddo danese?” chiedeva Eugenio, “senza conoscere la lingua, senza amici, senza famiglia?” La diversa disciplina di un attore, la riservatezza della gente, l'isolamento in una piccola cittadina nordica... All'ISTA eri trattato con i riguardi di un maestro, entrando all'Odin Teatret avresti dovuto cominciare da capo, saresti diventato principiante con doveri e responsabilità. Ma tu insistevi.

Nell'inverno del 2002, al Festival di Portuguesa, in Venezuela, vi fu un incontro sull'influenza di Eugenio Barba in America Latina. Eugenio decise di presentare *Oró de Oteló* assieme al mio spettacolo *Le farfalle di Doña Musica*. Al ritorno dal festival, tra le nuvole, volando insieme verso il Brasile, tu ed Eugenio bisbigliaste insieme durante l'intera notte. Il dado era stato tratto, avresti partecipato come attore al prossimo spettacolo dell'Odin. Sei arrivato in Danimarca all'inizio di gennaio del 2003. Dovevi affrontare il gelo dell'inverno, le prove, le esigenze di Eugenio, l'incomprensibilità e l'incomprensione di un nuovo paese. Quante volte ci siamo trovati a parlare del modo in cui sei stato accolto, dei problemi che hai avuto, della difficoltà a sentirti accettato?

Cominciavano le prove per lo spettacolo che sarebbe diventato *Il sogno di Andersen*. Uno dei temi era la rotta degli schiavi e le culture che erano sorte dalla diaspora africana. Eugenio ci aveva anche raccontato la storia di un negro che si crede il Salvatore, che viene ucciso dai vecchi di una casa di riposo, messo in una bara, e che resuscita con una fiaccola in mano. La tua persona poteva adattarsi bene a questi temi. Ma la tua entrata nell'Odin Teatret era anche utile per dare uno scossone alle dinamiche di un gruppo consolidato: i nostri comportamenti automatici si dovevano adeguare alla tua diversa esperienza. Eugenio ci aveva lasciato soli a gennaio. Avevamo un mese a nostra disposizione: ognuno di noi doveva preparare un'ora di materiali e mettere in scena con gli altri attori una fiaba di Andersen a sua scelta. A febbraio avremmo ripreso le prove assieme.

Sei arrivato con qualche giorno di ritardo e nei turni di regia che avevamo estratto a sorte, toccava a te mettere in scena il racconto di Andersen. Scegliești di mettere in scena

diversi personaggi dalle fiabe che ti avevano affascinato. Rifacendoti alla tua esperienza di coreografo ci facesti eseguire un balletto: senz'altro un'esperienza nuova per noi! Poi, nella scena preparata da Kai Bredholt, per rappresentare la storia del soldatino di piombo e della ballerina che si getta nel fuoco, hai indossato un vero tutù e hai ballato un *pas-de-deux* immaginario. Questa scena è rimasta nel montaggio finale di *Il sogno di Andersen*. La luce era bassa, leggermente colorata di azzurro. Sherhezade, una marionetta, ti spiava in un angolo seduta sulle mie ginocchia. Con le sue piccole mani seguivo gli impulsi delle tue piroette sulla neve finta e mentre sparivi nella fiammata finale. Portavi una maschera con il viso di Andersen che ti limitava la vista, ma riuscivi lo stesso a mantenere la leggerezza e l'equilibrio dei tuoi salti da ballerina. Quando Jan Ferlev è venuto a Salvador per portarti l'ultimo saluto da parte di tutti noi, ha depositato la maschera di Andersen nella tua bara. Così qualcosa di quello spettacolo che unì le nostre vite per dieci anni ti accompagnerà per sempre.

Nel *Sogno di Andersen* avevi un dialogo con Tage Larsen, il più chiaro e biondo di noi. Eravate gli opposti, come il cigno e il brutto anatroccolo della prima scena, o come l'uomo e la sua ombra quando verso la fine l'ombra della fiaba di Andersen prende il potere e fa impiccare il suo padrone. Insieme a Tage, dondolandovi su un'altalena che spezzava lo spazio, ti divertivi a stuzzicare Roberta Carreri nella sua scena dello *strip-tease*; eri felice di prendere Iben Nagel Rasmussen fra le braccia e volare letteralmente con lei, di lasciarti manipolare come una marionetta da Torgeir Wethal nascosto da un cappuccio rosso alla Ku Klux Klan, e di cantare dolcemente una canzone brasiliana mentre attraversavi lo spazio in uniforme militare con il cadavere di una donna in abito da sposa in spalla. A metà spettacolo, in una scena collettiva, gli attori si ritrovavano in un grill-party. Mangiavamo salsicce, bevevamo birra e raccontavamo barzellette. Poi entravi tu vestito da soldato e tiravi fuori da un sacco un cane ringhioso. "Sono nato in Danimarca – dicevi – la Danimarca è la mia casa". E noi, insieme agli spettatori, scoppiavamo in una risata. Il tuo accento danese era incredibile, eri veramente l'essenza dello straniero come in fondo lo siamo tutti noi dell'Odin Teatret.

Per questo partecipavamo con entusiasmo alle cene che organizzavi al teatro. Preparavi una *moqueca de camarão* e invitavi tutti. Ci sedevamo a tavola regolarmente con due o tre ore di ritardo, ma non ci lamentavamo perché riempivi il tempo con *caipirinhas*. Tenevi sempre la musica accesa mentre cucinavi: ti piaceva ballare il *forró* mentre aspettavi che l'acqua del riso bollisse. All'Odin Teatret hai portato una parte di Brasile anche fuori dal teatro dove lavoravi e abitavi. In pieno inverno andammo al fiordo di Struer per una cerimonia a Iemanjá. Eravamo tutti vestiti di bianco: invece dei vestiti di pizzo delle baiane, eravamo imbacuccati con maglioni, giacche a vento, cappotti, mutandoni sotto i pantaloni e stivali. Tu eri riuscito a trovare una tuta bianca imbottita e con questa addosso sei entrato nell'acqua ghiacciata del fiordo per disperdere i fiori e le candele che portavi nel cestino. Sulla spiaggia c'era la neve ed era vera, non come quella dello spettacolo.

Nel *Sogno di Andersen* avevamo dei dialoghi. In uno tu parlavi brasiliano, io inglese. Per trovare il testo che in realtà nessuno avrebbe capito tranne noi, abbiamo improvvisato un dialogo fra Otello e Desdemona e poi il racconto della principessa e il cane che vola dalla fiaba dell'accendino di Andersen. Le azioni erano estratte dalla scena che noi chiamavamo il nostro *fondamento*, la sequenza che abbiamo creato all'ISTA di Bielefeld nel 2000. Eugenio

era impegnato a provare con Kanichi Hanayagi e Sae Nanaogi uno spettacolo in stile buyo giapponese, e ci chiese di lavorare assieme da soli per preparare una scena. Abbiamo preso spunto da alcuni libri di pittura, riproducendo le immagini con posizioni e azioni. Da un quadro di Botticelli abbiamo ricavato una serie di atteggiamenti che ripetevamo aiutandoci con una numerazione fino a sette; da Delacroix figure di cavalli e bandiere che sventolano. Usavamo questi titoli per ricordarci l'un l'altro la sequenza. Avanzavamo piano, per trasformare prima la posizione in azione e poi subito metterla in relazione fra noi. A volte ti ammassavo come il pane, altre volte tu mi facevi girare sulla tua schiena con la tecnica di un ballerino. Le forme erano decise dai quadri, ma il nostro era un dialogo di ritmi e impulsi.

Avevo la sensazione che nella nostra scena di *fondamento* i nostri corpi si unissero per creare un Oxumaré, un *orixà* che mi ha sempre affascinato. Dicevi che era metà donna e metà uomo. Quando lo danzavi, ti trasformavi in serpente unendo le braccia sopra la testa, in questa posizione ti abbassavi fino a sdraiarti per terra aprendo e chiudendo il tuo corpo in modo che i piedi toccassero le mani a intervalli regolari. Nella danza di Oxumaré sporcavi sempre i pantaloni bianchi. Da umano, diventavi animale. Nella nostra scena riuscivamo a creare un essere solo, simile a un animale, uomo e donna assieme. Quando l'abbiamo presentata per la prima volta alle prove di *Il sogno di Andersen*, accompagnati dal violino di Frans Winther, ci eravamo vestiti e truccati metà nero e metà bianco. Tu avevi coperto di trucco bianco la metà del tuo viso, io di nero la metà del mio.

Il tuo colore ci faceva preoccupare quando viaggiavi: l'Europa di oggi non è il posto più accogliente per un negro. In più non conoscevi le lingue. Riuscivi quasi sempre ad arrivare a destinazione, spesso appena prima che fosse troppo tardi. Avevi la capacità di sedurre le hostess per non pagare extra peso e per farti cambiare la combinazione dei viaggi. Una volta questo non funzionò: ti fermarono alla frontiera danese perché nella tua crema per capelli c'era un prodotto che i cani riconoscevano come cocaina. I doganieri erano convinti che i tuoi frequenti passaggi per l'aeroporto di Billund fossero quelli di un corriere di droga e ti trattennero per molte ore senza lasciarti telefonare. Rimanemmo inorriditi che qualcosa del genere potesse succedere nella democratica Danimarca. Anche tu ne rimanesti scosso. Protestammo ufficialmente e ricevesti delle scuse. Per molto tempo non hai perdonato i danesi. Fu la prima volta che ti sentii dire che avresti lasciato l'Odin Teatret. Ma sei rimasto e a Holstebro hai coreografato bambini troppo piccoli per camminare.

Per un festival regionale chiamato *Vinden* (il vento) viaggiamo con il gruppo cubano Teatro Buendía per i paesini dello Jutland. Insieme improvvisavamo attività locali, piccoli interventi spettacolari, parate e brevi corsi nelle scuole. Un giorno hai scoperto che gli allievi con cui dovevi preparare una parata per visitare una casa di anziani, erano ancora in età da carrozzina. "Come? Io? Un coreografo riconosciuto a livello internazionale lavorare con i neonati?" Passato il primo shock, li hai messi tutti in fila con dei nastri fra le dita che imitavano i movimenti delle mani di Iemanjá, le maestre che spingevano le carrozzine e i bambini un po' più grandi dietro. Io chiudevo il corteo con il personaggio di Mr Peanut, la Morte, il cui volto è un teschio.

Ma lo shock più grande per te era vedere lo stato dei corpi dei giovani che partecipavano ai corsi con l'ambizione di fare teatro. Non avevano senso del ritmo, si confondevano con i passi più semplici, non erano capaci di ripetere quello che facevi vedere molte volte, non avevano *forza*. Eri sinceramente preoccupato per questa umanità che cresceva con l'il-

lusione di conoscere solo attraverso l'intelletto, apparentemente interessata alla religiosità delle tue danze senza capire che l'energia della natura si manifesta in azioni invece che nelle emozioni. Così hai imparato a spiegare non solo come mettere un piede davanti all'altro, come alzare un braccio in una direzione e l'altro in quella opposta, come saltare allo stesso tempo che si dà un colpo, ma anche come trasformare i movimenti in azioni. Dietro ogni passo c'era un motivo e la precisione era data dal ritmo.

Quando hai partecipato alla dimostrazione dell'Odin Teatret *I venti che sussurrano*, sul rapporto fra teatro e danza, mentre ognuno di noi faceva il percorso dal teatro alla danza, tu partivi dal contrario. Sei nato in un *terreiro*, sei diventato ballerino, hai incontrato l'antropologia teatrale. La danza classica e moderna ti ha dato la disciplina, lo sfondo culturale, la motivazione; l'antropologia teatrale ti ha sviluppato la capacità di analisi e di trasformazione. Nella dimostrazione, prendevi una partitura e la eseguivi prima come danza e poi come una sequenza di azioni teatrali. Cambiavi gli accenti, inserivi pause nel flusso, aumentavi la forza dell'impulso, facevi piccole variazioni di ritmo. Ti concentravi sull'effetto di quello che facevi fuori da te, invece che sulla forma del movimento del tuo corpo.

Eri anche orgoglioso di essere l'unico che si ricordava tutta la sequenza dell'esercizio perfetto che Eugenio aveva voluto per la sessione dell'ISTA in Portogallo. Lo chiamavamo tre-tre: Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri ed io abbiamo proposto ognuna tre esercizi che sono stati messi in sequenza. In quell'ISTA tutti i maestri delle varie tradizioni hanno imparato l'esercizio e l'hanno trasformato secondo le proprie regole. Per la prima volta invece di individuare principi comuni attraverso il confronto di forme diverse, ci siamo concentrati sulla stessa forma per immetterci principi diversi determinati dal genere spettacolare. Tu hai lavorato molto sul respiro, fissando ispirazioni ed espirazioni per ogni azione. Ti entusiasmava insegnare quell'esercizio come anche danzare nello spettacolo *Ode al progresso* in cui eri vestito da donna. Portavi una maschera di Klaus Tams che nascondeva la tua barba; avevi una parrucca, un vestito rosso e molte collane. Mr Peanut ti acchiappava con una grande rete da farfalle in cui mettevi la tua bambola che sembrava bianca, ma quando la giravi, diventava nera. Quello era uno spettacolo semplice per te, tutto basato su un dialogo di azioni e reazioni.

Invece il lavoro per il tuo Amleto fu sofferto. Guardavo da fuori la scena di *Ur-Hamlet* in cui lottavi con il balinese I Wayan Bawa, quando lo zio veniva ucciso dal nipote che instaurava la legge del più forte. Eravate tutt'e due invasi da forze demoniache che sembravate incapaci di dominare. Il mio personaggio, il vecchio cronista Saxo Grammaticus, accompagnava la vostra lotta con gridi acuti, l'orchestra suonava a tutto volume. Ogni sera ero angustata dal timore che non avreste controllato i colpi che vi davate, che avresti infilato la spada nella bocca di I Wayan Bawa troppo a fondo o che avresti ricevuto una ferita dal kriss balinese. Eppure conoscevate il limite oltre il quale non potevate andare.

Avevi scelto di legarti con corde bianche. Le usavi per frustare la madre di Amleto, ed erano quelle con cui l'innocente bambina balinese ti teneva al guinzaglio, la stessa che nell'ultima scena trasformavi in guerriera. Dovevi simulare la pazzia e la cantante francese Brigitte Cirla ti aveva insegnato i canti del gallo. Per la seconda versione dello spettacolo *Ur-Hamlet*, mentre l'ensemble balinese presentava una versione comica della storia dell'*Amleto* di Shakespeare, ti aggiravi nello spazio vestito da barbone, trascinando dei cartoni legati da spesse corde bianche. Forse con quell'inizio eri riuscito finalmente a scoprire

la forza del tuo personaggio, che non poteva nutrirsi solo della sonorità dei tamburi, ma doveva centrare la complessità e l'ineluttabilità del potere che cancella anche la tenerezza dell'amore. Avremmo dovuto presentare lo spettacolo in Cina, e invece...

Stavo preparando lo spettacolo *Ave Maria* da presentare quella sera quando ha chiamato Paulo Dourado da Salvador per darmi la notizia che non aveva il coraggio di annunciare direttamente a Eugenio. Eugenio l'ho chiamato io. Poi pensavo a come raccontarlo a Jan Ferslev, il tuo amico che chiamavi *jacaré*, alligatore. Ma lui aveva già saputo tutto da Patricia Alves da São Paulo. Nel frattempo la notizia volava su facebook e molti erano increduli e in lacrime. Eugenio scrisse in inglese alla gente dell'Odin: "Paulo Dourado ha chiamato e ha detto che Augusto è stato ucciso nella sua casa a Salvador. La polizia presume che siano stati dei ladri. Ci riuniamo oggi alle 23 al *varde* di Sanjukta. Voi che siete lontani sarete con noi." Quella notte, intorno al monticello di sassi spediti da tutto il mondo dalle persone che avevano conosciuto Sanjukta all'ISTA, abbiamo acceso molte candele, cantato in brasiliano, bevuto e raccontato. C'è bisogno di raccontare per ricordare. La tua vita è finita nella tua casa di Baruquinho, vicino al mare. Eri tornato a Salvador con la testa piena di progetti, per te lavorare era una necessità assoluta. Adesso ballavi con Sanjukta da qualche parte nel buio.

Fra le migliaia di messaggi di cordoglio che abbiamo ricevuto, voglio terminare con questo, che ti definisce come la persona capace di far sentire a casa gli stranieri e di rappresentare l'Odin Teatret con la tua generosità.

Queridos do Odin,

É com grande tristeza que recebemos hoje a noticia do falecimento do Augusto Omolú, na sua chácara na Bahia. Imaginamos a tristeza de vocês e oferecemos nossas condolências. Foi por intermédio do Odin que tivemos a oportunidade de conhecer Augusto, que mesmo sendo nosso conterrâneo tivemos que atravessar o mar para encontra-lo. Na semana que estivemos com vocês em 2011, quando tudo era tão estranho à nós brasileiras, o clima, as pessoas, a língua e as linguagens, Augusto foi a porta aberta do Odin, que nos recebeu no primeiro dia como se fôssemos velho amigos se reencontrando. E talvez essa seja a verdade. Sem palavras para descrever a tristeza que nos assaltou nesta manhã, resolvemos nos juntar em solidariedade com o grupo que o acolheu e o norteou para o desenvolvimento da sua pesquisa, tão rica as artes cênicas do Brasil e, acreditamos, do teatro contemporâneo mundial.

Grande abraço,

Tatiana e Juliana (Cia Pessoal de Teatro)

(Cari dell'Odin,

è con grande tristezza che riceviamo oggi la notizia della morte di Augusto Omolú, nelle sua casa di campagna a Bahia. Immaginiamo la vostra tristezza e offriamo le nostre condoglianze.

Fu attraverso l'Odin che abbiamo avuto l'opportunità di conoscere Augusto, che nonostante sia nostro conterraneo, per incontrarlo, abbiamo dovuto attraversare il mare. Nella settimana in cui siamo stati con voi nel 2011, quando tutto era strano per noi brasiliani, il clima, le persone, la lingua e i linguaggi, Augusto fu la porta aperta dell'Odin, che ci ricevette il primo giorno come se fossimo vecchi amici che si incontrano di nuovo. E forse questa è la verità.

Senza parole per descrivere la tristezza che ci ha assaltato questa mattina, ci siamo decisi a riunirci in solidarietà con il gruppo che lo ha accolto e gli ha dato un riferimento per lo sviluppo della sua ricerca, così ricca per le arti sceniche del Brasile e, crediamo, per il teatro contemporaneo mondiale.

Un grande abbraccio,
Tatiana e Juliana, Cia Pessôal de Teatro)

A volte quando danzavi, sembrava che volessi rivelarci la forza della vita e allo stesso tempo prenderci in giro, come nell'ultima scena dello spettacolo *Le grandi città sotto la luna*. Lo spettacolo parla di bombardamenti, rovine, esilio, e tu apparivi nell'ultima scena con una bombetta rossa, spensierato, spiccio, un'esplosione di insolenza. Danzavi buttando allegramente in aria pugni di cenere mentre estraevi la lama occultata nel tuo bastone e ci imbarcavi tutti su una giunca cinese che ci portava via. In una scena appena prima avevamo cantato questi versi di Li Po mentre nel buio si intravedeva il volto di Torgeir, il nostro compagno morto tre anni fa. Caro Augusto, ascoltavi questi versi da fuori, mentre ti preparavi. Eri là, accanto a noi, pronto.

Mi chiedi quanto rimpianga il distacco:
è cadere di fiori a tarda primavera, confusi e intricati.
A che serve il parlare che non finisce,
nel cuore nulla finisce.
Chiamo ora il ragazzo,
lo faccio inginocchiare per sigillare questa lettera
che mando lontano mille miglia, ricordando.

Selene D'Agostino

OLTRE IL NETWORK. VERSO UNA TEORIA ARCOBALENO¹

Nella sala bianca dell'Odin Teatret, a Holstebro (Danimarca), nel pomeriggio del 20 gennaio 2004, da tre porte comunicanti entrano una alla volta, cantando, tre donne: una berbera, una balinese e una donna di una tribù Mapuche. Le loro voci disegnano con precisione i profili di paesaggi lontani, le terre e i mari evocati con gli occhi della loro cultura. “Abbiamo ascoltato voci distanti e vicine allo stesso tempo. Una delle ragioni che mi hanno spinto ad organizzare questo Festival – dice Julia Varley – è realizzare questo incontro: affinché cose impossibili diventino possibili”². Sulla scena naviga una piccola barca su cui è poggiata una candela e con essa lo spirito delle donne di una popolazione di pescatori nomadi della Patagonia cilena: “Portiamo con noi la nostra casa se riusciamo a mantenere il fuoco acceso”. Quel fuoco fa della barca la loro casa. Voci di artiste, provenienti da località geograficamente e culturalmente remote, si sono incontrate nell'inverno scandinavo. Fuori folate gelide di vento e neve. Così si è aperto *Roots in Transit*, la quarta edizione del festival Transit.

Cosa propongono le donne?

Ideato e organizzato da Julia Varley, attrice dell'Odin Teatret dal 1976, Transit è un festival di teatro che crea un contesto privilegiato per il lavoro di attrici, registe, performer, drammaturghe e scenografe della scena internazionale. Transit si svolge ogni due o tre anni a Holstebro, in Danimarca, presso la sede dell'Odin Teatret che ne sostiene la realizzazione. Partendo dalla necessità di creare un ponte tra le generazioni, e offrendo la possibilità alle artiste più giovani di incontrare chi ha una maggiore esperienza, Transit cerca di dare voce a temi politico-sociali di interesse comune che sono però declinati artisticamente dalle artiste presenti, e affonda le sue radici pratico-teoriche in The Magdalena Project³, partendo dal presupposto comunque che l'esplorazione di un linguaggio femminile in teatro non è una questione di genere, ma una questione di energia che può appartenere ad entrambi gli artisti, uomo o donna, “a male or a female artist”. La scelta di Julia Varley riguardo il tema che fa da cornice ad ognuna delle sette edizioni di Transit che si sono succedute dal 1992, dipende anche dalle urgenze e dalle questioni emerse negli incontri Magdalena: 1. *Tran-*

¹ La citazione “rainbow-like theory” è tratta da J. Varley, *In Transit*, “The Magdalena Newsletter”, n. 10, March, 1993, p. 2.

² E. Bauco, *Roots in Transit*, Report Transit IV (16-25 gennaio 2004), inedito, Holstebro, Danimarca, p. 21. I documenti e manoscritti inediti citati in questo articolo sono conservati nell'Archivio Transit presso l'Odin Teatret (Holstebro, Danimarca).

³ The Magdalena Project è una rete di donne del teatro fondata nel 1986 a Cardiff da Jill Greenhalgh, regista e attualmente *Lecturer in Performance Studies* presso l'Università di Aberystwyth in Galles. Dal 1986 ad oggi The Magdalena Project si è diffuso in più di venti nazioni. Ogni incontro è autonomo nella sua ideazione, organizzazione e nella sua ciclicità.

sit. *Directors and the dynamic patterns of theatre groups. What are women proposing?* (1992) (Transit, registi e modelli dinamici dei teatri di gruppo. Che cosa propongono le donne?); 2. *Theatre – Women – Politics* (1997) (Teatro – Donne – Politica); 3. *Theatre – Women – Generations* (2001) (Teatro – Donne – Generazioni); 4. *Roots in Transit* (2004) (Radici in transito); 5. *Stories to Be Told* (2007) (Storie da raccontare); 6. *Theatre – Women – On The Periphery* (2009) (Teatro – Donne – Periferie). La durata del festival, che può variare dai cinque ai dieci giorni, comprende spettacoli, seminari, conferenze e simposi. L'ultima edizione, la VII, intitolata *Risk – Crisis and Invention* (Rischio – Crisi e Invenzione), si è tenuta all'Odin Teatret dal 28 maggio al 9 giugno 2013.

La documentazione prodotta, il legame pratico-teorico tra Transit e The Magdalena Project, insieme alla sede in cui si tiene Transit, permettono di individuare alcuni aspetti fondamentali sottostanti alla sua creazione. Innanzitutto Transit nasce dalla ricerca di autonomia professionale di Julia Varley rispetto all'Odin⁴, e come segno di omaggio, condivisione e acquisizione di consapevolezza del fatto che il lavoro svolto sino ad allora nel Magdalena Project, da lei e dalle sue colleghe, costituisse un'esperienza senza precedenti nella storia teatrale. Anche il Magdalena Project, pur giungendo dalla cultura del teatro di gruppo degli anni Settanta, ha dato forma alla "sua propria visione, tradizione e cultura"⁵ attraverso il diverso contributo di ogni singolo incontro. Transit è, in estrema sintesi, il risultato di una visione individuale, quella di Julia Varley, nata in seno ad una visione collettiva, quella del Magdalena Project, il *network* che ha saputo fare tesoro di più di venticinque anni di ricerca teatrale, dei propri fallimenti e delle animate discussioni che nel tempo hanno accompagnato il lavoro delle artiste.

Grazie alla partecipazione al primo incontro Magdalena nel 1986 a Cardiff, Julia Varley organizza nel 1987 a Holstebro quelli che saranno i due incontri progenitori di Transit, *The Marathon* e *Siren*. Sin dagli albori del festival, l'Odin Teatret e il Magdalena Project si rivelano essere ambienti nel cui terreno fertile è possibile seminare "piccole azioni che non sembrano influire sull'andamento della storia"⁶. Eppure le sette edizioni di Transit e l'intreccio di contatti e attività tra i due ambienti portano ad affermare il contrario.

La trasmissione di conoscenza e le relazioni professionali e umane che lasciano tracce indelebili non solo in chi vive il festival, ma anche nella storia del teatro, sono i frutti di più di vent'anni di semina. Testimonianza di ciò sono i fortunati sodalizi tra professioniste diverse per retroterra culturale e distanti per provenienza geografica. Diversità e distanza non sono condizioni pregiudicanti, bensì le risorse prime dei passaggi di conoscenze. Non

⁴In *Segni lungo il cammino*, pp. 1-46, (manoscritto, 2 ottobre 2010): "Magdalena è stato il primo progetto a cui ho partecipato alla ricerca della mia autonomia dall'Odin Teatret. Ora con i Festival Transit, con *The Open Page*, con i contatti intricati fra la rete e le nostre *tournee* di gruppo posso affermare che Magdalena costituisce anche una parte importante dell'identità dell'Odin Teatret e viceversa". L'articolo è stato poi pubblicato con il titolo *Marcando il cammino*, "Per amore del mondo", ed. Università degli Studi di Verona, autunno 2012, (http://www.diotimafilosofe.it/riv_online.php) con una introduzione di Chiara Zamboni.

⁵J. Varley, *In Transit*, cit., p. 2. Traduzione dell'autore. Per approfondimenti sul contributo di Julia Varley si veda J. Varley, *Venturing on Foreign Ground*, "The Magdalena Newsletter", n. 1, February, 1990, p. 2; *A Discovery*, "The Magdalena Newsletter", n. 6, December, 1991, p. 3; *For a Dancing History of Theatre Flowers*, "The Magdalena Newsletter", n. 11, June, 1993, p. 1; *My Festival*, "The Magdalena Newsletter", n. 15, November, p. 2, 1994; *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, Ubulibri, 2006.

⁶J. Varley, *Segni lungo*, cit., p. 18 (cfr. nota 4).

è un caso che il titolo di un dipinto di Dorte Kærgaard⁷, *Transit*, sia diventato anche il titolo del festival. “Transit” deriva da *transeat* (composto da *trans*, “al di là”, e *ire*, “andare”), passare al di là, e indica dunque un passaggio. Da una parte Transit è un andare al di là in senso fisico, l’attraversamento di luoghi: si svolge all’Odin Teatret e le partecipanti occupano gli spazi fisici degli attori del gruppo che le ospita. L’uso degli spazi nel corso degli anni è cambiato a seconda delle esigenze organizzative. Tuttavia resta costante l’utilizzo di tre sale, quella bianca, quella rossa e quella nera per la presentazione di spettacoli, seminari e per i momenti di riflessione teorica. L’aumento del numero di partecipanti e di artiste invitate negli anni ha reso necessaria anche una trasformazione d’uso degli spazi. Per esempio il Valhalla, il magazzino adiacente al teatro, è diventato la sede dei pasti e delle feste serali. Il funzionamento della mensa si avvale non solo dell’aiuto di artiste invitate e partecipanti, ma anche della generosa collaborazione di un gruppo di volontari della municipalità di Holstebro. Le artiste invitate dormono nelle stanze per gli ospiti e in alcune salette dell’Odin Teatret preparate appositamente per questa occasione con ceste di frutta e fiori. Alcune partecipanti invece dormono in un centro sportivo e vengono accompagnate ogni sera in bus. Tutti gli spazi sono gestiti dalle artiste che, a turno, si occupano della pulizia. È Julia Varley stessa, in occasione di un nostro incontro a Codiponte alla fine di giugno del 2010, a definire il suo Festival un *caravanserraglio*, un posto di scambio. Proprio come nelle locande al bordo della strada, posto in cui i viaggiatori si possono riposare e recuperare le fatiche del viaggio, così Transit, è il luogo in cui approdano per una decina di giorni donne di teatro che nei loro contesti sono riconosciute e attive; viaggiatrici che attraversano oceani e continenti per condividere la pratica e le conoscenze sul proprio mestiere. Nell’ottica della condivisione Transit, d’altro canto, costituisce un passaggio in senso metaforico di conoscenze in senso orizzontale verso le nuove generazioni. Ed è, come ribadisce Julia Varley, “un tempo per ascoltare e ottenere informazioni, anziché un tempo per discutere; è un tempo per fare esperienza attraverso l’esperienza altrui, anziché un momento di scontro o conflitto. È la cultura che si crea nel momento di scambio”⁸.

Le sette edizioni di Transit, ogni volta diverse per artiste invitate e partecipanti, sono accomunate tra loro dalla complessità drammaturgica. È questa la specificità che distingue Transit da altri festival. Occorre infatti pensare a Transit come ad uno spettacolo: parafrasando Eugenio Barba si può affermare che Transit è il testo dello spettacolo, in cui per testo si intende “tessitura”: “[la tessitura] dello spettacolo può essere definita come ‘drammaturgia’ cioè *drama-ergon*, lavoro opera delle azioni. Il modo in cui le azioni lavorano è l’intreccio”⁹. Transit è un intreccio di azioni concatenate e simultanee. Così come in uno

⁷ Il dipinto mostra due delle figure ricorrenti di Dorte Kærgaard dalle fattezze morbide e sinuose. Camminano sulle loro mani formando un cerchio con i loro lunghi capelli rossi fuse in un movimento circolare continuo.

⁸ Annotazioni raccolte dall’autore a Codiponte, fine giugno 2010.

⁹ “L’intreccio può essere di due tipi. Il primo si realizza per lo svolgersi delle azioni nel tempo, attraverso una concatenazione di cause ed effetti o attraverso un’alternanza di azioni che rappresentano due svolgimenti paralleli. Il secondo tipo si realizza attraverso la simultanea presenza di più azioni. *Concatenazione e simultaneità* costituiscono le due dimensioni dell’intreccio. Non sono due alternative estetiche o due diverse scelte di metodo: sono i due poli che attraverso la loro tensione o la loro dialettica determinano lo spettacolo e la sua vita: le azioni al lavoro – la drammaturgia” (E. Barba – N. Savarese, *L’arte segreta dell’attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1996, p. 46).

spettacolo esistono diversi livelli di azioni costituenti l'intreccio, anche in Transit è possibile affermare che esistono diversi livelli di azioni intrecciate per simultaneità e concatenazione. Per simultaneo si intende tutto ciò che accade nell'arco di una singola giornata, la quale costituisce l'unità base di concatenazione. Non significa invece che gli eventi si svolgano allo stesso tempo, perché uno dei principi del festival è che le invitate e partecipanti possano assistere a tutti gli eventi in programma. Sono eventi simultanei per esempio *workshop*, spettacoli, conferenze, sessioni di *training* collettivo, ma anche momenti conviviali come i pasti, i turni di servizio (le pulizie), i trasferimenti o i momenti di attesa nel *foyer* mentre si aspetta di entrare nelle sale di lavoro. La dimensione della concatenazione è costituita dal succedersi delle singole giornate nell'arco del festival, con il loro progressivo accumulo di tensione emotiva, e dal cambiamento progressivo della loro composizione interna, ma anche dal ritmo interno secondo cui è montata la singola giornata con l'alternanza di lavoro pratico, spettacoli e interventi teorici. È "l'equilibrio fra il polo della concatenazione e il polo della simultaneità"¹⁰, a creare la tensione drammatica. Con maestria cinematografica, Julia Varley combina equilibrio e intrecci drammatici la cui relazione determina salti di tensione tali da obbligare lo svolgimento del festival stesso a svilupparsi in direzioni e significati diversi da quelli originari¹¹. E ancora con occhio cinematografico il montaggio per simultaneità e concatenazione permette alla regista di "montare l'attenzione [di artiste invitate e partecipanti], montarne i ritmi, indurne tensioni senza [per questo] cercare di imporre [loro] un'interpretazione"¹², anzi invitandole a intraprendere un percorso tra forme estetiche eterogenee, tra spettacoli di gruppo e unipersonali, tra spettacoli che fanno sorridere e che fanno piangere, maturi e giovani, vecchi e nuovi. Esse si trovano così in un vortice esperienziale. La loro attenzione in questo modo è almeno duplice poiché "da una parte [la loro attenzione] è attratta dalla complessità, dalla *presenza* dell'azione, [e] dall'altra è continuamente chiamata a valutare questa presenza e questa azione alla luce della conoscenza di ciò che è appena accaduto e della previsione (o della domanda) intorno a ciò che accadrà"¹³. È il caso ad esempio dei significati inattesi che il tema che fa da cornice al festival può assumere, ma anche il dialogo tra gli spettacoli che si richiamano o che si contrappongono per soggetto trattato o per estetica, o ancora la relazione dialettica che si stabilisce tra i diversi interventi teorici. Questo significa che quanto più le artiste invitate e i partecipanti incontrano difficoltà nell'esperienza tanto più il senso sarà forte e inatteso:

quanto più diventa difficile per [loro] interpretare o valutare immediatamente il senso di ciò che accade sotto i [loro] occhi e davanti alla [loro] mente, tanto più è forte per [loro] la sensazione di vivere un'esperienza. [...] Sarà, anzi, un significato [nel senso comune del termine] che quanto più l'autore dello spettacolo avrà lavorato con logica semplice nell'intrecciare fili diversi, tanto più apparirà sorprendente, motivato e imprevisto per il suo stesso autore¹⁴.

¹⁰ E. Barba – N. Savarese, *L'arte segreta*, cit., p. 47.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 48.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Antefatto a Transit

Julia Varley, in occasione del discorso di apertura a Transit I (1992), traccia il suo personale legame con le attività di The Magdalena Project, e rinvia a *The International Research Project*, l'incontro da lei organizzato nel luglio del 1987 presso l'Odin Teatret e chiamato a posteriori *The Marathon*¹⁵, in cui il tema della regia è già centrale, come poi nel primo Transit. *The Marathon* è "il nostro primo tentativo per scoprire come poter dirigere noi stesse. Quello è stato il primo momento in cui la problematica è emersa negli incontri di The Magdalena Project"¹⁶.

Insieme a ventidue attrici Julia Varley esamina diverse possibili prospettive in merito al concetto di regia, e analizza i risultati del processo di lavoro. Utilizza il termine *marathon* in maniera non del tutto corretta per via di un equivoco nella traduzione della parola "staffetta" (*relay-race* in inglese) per indicare quel processo per cui, "[...] a partire dalla proposta concreta di ognuna e dalla sua realizzazione scenica, un'altra [attrice] poteva decidere di accoglierla e svilupparla o di cambiarla e così via"¹⁷.

Pur trattandosi di un'idea piuttosto semplice, l'esplorazione collettiva condotta di volta in volta da artiste diverse ha portato a un risultato inatteso: "concludere con la stessa persona che aveva iniziato significava rendere il processo circolare, arrivare un'altra volta al punto di partenza arricchito da ciò che era successo"¹⁸. In questo modo l'attenzione non era orientata su chi dirigeva, bensì sul lavoro stesso. L'obiettivo, riuscito, di Julia Varley era che il lavoro parlasse da sé. Inoltre è bene precisare che, come Julia Varley ricorda durante il suo discorso introduttivo al primo Transit, il tema della regia verrà sviluppato in altri Magdalena successivi al 1986 e prima del 1992. Si riferisce ad esempio a *A Room of One's Own* organizzato in Norvegia nel 1989 da Geddy Aniksdal e Anne-Sophie Erichsen del Grenland Friteater e *Unter Wasser Fliegen*¹⁹ organizzato a Düsseldorf in Germania nel 1991 da Kordula Lobeck de Fabris la cui ricerca, sin dagli anni Settanta, si concentra sul lavoro teatrale del teatro di gruppo europeo e latinoamericano. Kordula L. de Fabris intende esplorare il potenziale e la capacità registica delle artiste, perché, se gli attori appartenenti ai numerosi teatri di gruppo avevano appreso, costruito, condiviso e scambiato i propri metodi di lavoro, i registi non avevano una tradizione di scambio e condivisione del proprio mestiere. *A Room of One's Own* ha concentrato l'attenzione sul processo e sulla problematica della regia interrogandosi su tre punti cardine condivisi con il Magdalena Project. Nello speci-

¹⁵ J. Varley, *The Marathon*, "The Magdalena Newsletter", n. 5, July 1991, p. 2.

¹⁶ "our first attempt to find out how we could direct ourselves. That was the first moment that this problematic came out within the meetings of The Magdalena Project". C. Fry, *Transit Transcripts. Documentation of an International Theatre Festival and Meeting*, Report di Transit I (1-5 novembre 1992) non pubblicato, s. d., p. 2. (traduzione dell'autore). Per ulteriori approfondimenti si veda anche C. Fry, *Transit - a short report*, "The Magdalena Project", n. 10, March, 1993, p. 1.

¹⁷ "starting from one person's concrete proposal and its staged result, another should take over to develop or change it, and then another and another...", *Ibidem*.

¹⁸ "ending with the same person who had started meant trying to make the process circular, to arrive again at the point of departure enriched by what had happened" J. Varley, *The Marathon*, cit., p. 2 (traduzione dell'autore).

¹⁹ Cf. K. De Fabris Lobeck, *Women in Group Theatre: from Creation to Staging*, "The Magdalena Newsletter", n. 3, October, 1990, p. 3.

fico Geddy Aniksdal e Anne-Sophie Erichsen si chiedono se esiste un'espressione artistica peculiare delle donne di teatro; se una regista vede in maniera diversa il lavoro di un attore rispetto ad un collega uomo; se è diversa la scelta dei materiali su cui lavorare quando il gruppo è formato da sole donne²⁰.

Ricordando questi incontri, in particolare il primo nel 1986, Julia Varley sottolinea quanto sia importante per un attore l'incontro artistico nella pratica e puntualizza che molte artiste nel primo Magdalena erano attrici e non registe, e che "il primo interrogativo riguardava le modalità di lavoro insieme, di come rafforzarsi attraverso un incontro"²¹.

Se *The Marathon* indaga sul processo creativo e su quegli aspetti che producono uno spettacolo il secondo incontro, *Siren*, organizzato qualche mese più tardi, nell'ottobre del 1987, per un numero molto più ridotto di invitate, vede il bisogno di concentrarsi, di definire il campo di lavoro specifico e di introdurre un tema come cornice. Per questo Julia Varley dedica *Siren* esclusivamente al tema della voce.

Una logica drammaturgica articolata, l'idea di un processo circolare e la scelta di un tema sono alcuni degli aspetti costanti che accompagneranno d'ora in poi tutte le edizioni di Transit.

Transit. Registe e strutture dinamiche del teatro di gruppo

La prima edizione di Transit è la risposta concreta alle difficoltà sorte durante i due incontri *A Room of One's Own* (1989) e *Unter Wasser Fliegen* (1991). Julia Varley cerca di superare le divergenze di pensiero emerse nei due incontri concentrandosi sull'esposizione del processo di lavoro per evitare giudizi estetici sui risultati, anziché assoggettarsi a discussioni che feriscono e provocano difese invece che aperture. Consapevole dei risultati e dei prodotti raggiunti, molto diversi tra loro per estetica e metodologia, intendeva dare a se stessa e alle altre artiste coinvolte in The Magdalena Project l'occasione di vedere gli spettacoli creati dalle altre artiste nel periodo compreso tra il 1989 e il 1992.

Infatti il primo Transit Festival fu considerato, come affermato nel programma, un'occasione di studio: "un'opportunità per chi fa teatro di mostrare i propri spettacoli e di spiegare i processi per realizzarli, [un'opportunità] di ricercare nuovi modi di fare regia e i loro

²⁰Tre sono le fasi che caratterizzano *A Room of One's Own*. La prima, della durata di quattro giorni, prevede spettacoli, dimostrazioni di lavori e seminari. La seconda fase, di circa tre settimane, si prefigge l'obiettivo di indagare il ruolo della figura del regista ed è una sessione solo per le partecipanti al progetto. La terza conclusiva prevedeva due giorni di dibattiti pubblici e discussioni con i critici invitati all'evento. Le maggiori controversie sono state create dalle ultime due fasi. Geddy Aniksdal ricorda inoltre, nel primo Transit del 1992, alcune aspre reazioni tra le artiste partecipanti che "in ogni angolo del teatro, in qualsiasi momento erano solite discutere, litigare, parlare di ciò che stavano creando insieme" (C. Fry, *The Way of Magdalena*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2007, p. 164). Il tema discusso in tutti gli scontri verbali era la relazione tra attore e regista. Nonostante gli obiettivi molto ambiziosi del progetto – come rivendicano Geddy Aniksdal e Anne-Sophie Erichsen – e le aspre critiche mosse agli spettacoli, le due organizzatrici riconobbero che "il lavoro prodotto era di alto livello" (*Ivi*, p. 165), così come la professionalità di tutte le artiste partecipanti che hanno fatto del progetto un importante punto di riferimento per il passaggio dal mestiere di attore a quello di regista nell'ambito del Magdalena Project.

²¹"the first problematic was how to work together, how to reinforce each other through a meeting", C. Fry, *Transit Transcripts*, cit., p. 2.

sviluppi, focalizzandosi sull'elemento di conduzione, sia esso un gruppo, un attore, un regista o il processo di lavoro stesso"²².

Conductor (conduttore) e *movement* (movimento) erano le parole chiave del festival. Il termine *conduttore*, o canale di energia, proprio come i conduttori dei canali elettrici, rappresenta l'estensione del concetto di regia. Più che un incontro di registi, Transit Festival può essere considerato un incontro di "conduttori" in cui si evidenzia come la regia sia un processo condiviso tra un certo numero di persone. Ad esempio tra un attore e un regista; tra un attore, un regista e uno scrittore; un gruppo di attori e un regista. Il termine fu utilizzato per "dare una parola di riferimento al senso di movimento, di spiazzamento, di passaggio, di attraversamento, di qualcosa che non si può afferrare, di qualcosa in movimento, che non è mai ferma e che non si può incasellare in una definizione univoca, di qualcosa che passa attraverso: in transit"²³. Al festival erano presenti spettacoli diretti da artiste o spettacoli il cui motore principale erano attrici, spettacoli di sole attrici, o spettacoli senza regista in cui la collaborazione di tutto il gruppo è essenziale per il risultato²⁴. L'eterogeneità dei lavori presentati implica un continuo cambiamento del punto di vista dell'artista per impedire una "conoscenza assoluta, e immutabile"²⁵. Ogni spettacolo era diverso per metodo. La giustapposizione di lavori così diversi e il racconto del processo di lavoro chiariscono agli attori e ai registi quali sono gli aspetti che non hanno funzionato, le intuizioni che sono rimaste tali senza dare luogo a un risultato. Questa modalità "[...]" ha avuto un effetto cumulativo e ha permesso ai diversi spettacoli, e agli aspetti in relazione tra loro, di emergere e individuare i principi, le pratiche comuni, e le formulazioni teoriche²⁶. Il processo di verbalizzazione era dato dalla "dinamica complementare tra gli spettacoli la sera e la spiegazione del processo il giorno seguente[...]"²⁷. Questo modo di agire è "una risposta altamente costruttiva alle domande, così centrali per il Magdalena Project, di come chi fa teatro dovrebbe parlare del proprio lavoro e di come sfruttare la capacità pedagogica delle parole in contesti legati alla pratica teatrale"²⁸. La responsabilità pedagogica fu riconosciuta come una necessità storica:

²² "as an opportunity for theatre practitioners to show their performances and explain the processes used to create them, for an investigation of new and evolving ways of directing, focusing on the *conducting* element, be it the group, the actor, the director or the working process itself". Programma di *Transit: Directors and the dynamic patterns of theatre groups. What are women proposing?* (traduzione dell'autore).

²³ "give a reference word for this sense of movement, of displacement, of passage, of crossing, of something you cannot catch, something in motion, never still, that you cannot put in definitive unilateral words, something passing through: in transit". J. Varley, *In Transit*, cit., p. 2 (traduzione dell'autore).

²⁴ Cfr. L. Mariani, *3 Suggestions*, "The Magdalena Newsletter", n. 10, March, 1993, pp. 1-4; *Transit: Attrici e registi teatrali a confronto*, "Lapis", n. 17, 1993, pp. 49-52; A.M. Matricardi, *Transit 1-5 November Holstebro*, "The Magdalena Newsletter", n. 10, March, 1993, pp. 1-4.

²⁵ "absolute, standing still knowledge", *Ibidem*.

²⁶ "this had the cumulative effect of allowing the related aspects of the different performances to emerge, creating the possibility of extracting principles, common mode of practice, and theory". L. Sykes, *Transit Festival at Odin*, "New Theatre Quarterly", vol. IX, n. 36, November 1993, p. 392. (traduzione dell'autore).

²⁷ "the complementary dynamic between the performances in the evenings and their process explanations the next day [...]". *Ivi*, p. 391.

²⁸ "a highly constructive answer to the question, so central to the Magdalena Project, of how practitioners should talk about their work and how to exploit the pedagogic capacity of words within the practical context". *Ibidem* (traduzione dell'autore).

un bisogno di condivisione e di trasmissione ad altre donne così da costruire su ciò che [hanno] imparato. Sentono la necessità di creare i propri termini di riferimento, una teoria arcobaleno, un'intuizione comunicativa, una logica danzante, della [loro] esperienza per muoversi nel corso della storia. [Sentono] il bisogno di trasmettere [...] di inventare modi per fare tutto questo²⁹.

Teatro Donne Politica

Julia Varley ha organizzato Transit Festival “nella speranza che le informazioni simultanee e molteplici risultanti da tutti gli spettacoli e i processi esplicativi insieme provocassero idee e combinazioni inaspettate”³⁰. Questo è ciò che accadde durante il secondo Festival nel 1997. *Teatro – Donne – Politica*, a differenza del primo, che si concentra sui processi di produzione, predilige i racconti di vita in relazione al tema, un altro aspetto che d'ora in poi sarà caratterizzante tutte le edizioni. A suggerirle di approfondire il tema “politica” è la partecipazione ad incontri sul teatro sociale, come quello organizzato da Kordula Lobeck a Wuppertal nel gennaio del 1997, *Bridges back to Roots: Theatre with marginalized social groups and cultural minorities*. Ma vi contribuisce anche la visione del lavoro di alcune sue colleghe: di Brigitte Cirla³¹ con persone autistiche, di Marie Josée Ordener³² con i disoccupati e di Donatella Massimilla³³ con i detenuti. È l'intervista che fa a Patricia Ariza, membro del gruppo colombiano La Candelaria, a farle prendere coscienza che il bisogno politico del teatro alla fine degli anni Novanta è un'urgenza diversa da quella militante, legata invece alla lotta di classe, alle organizzazioni politiche parlamentari ed extraparlamentari che lei aveva conosciuto a Milano negli anni Settanta quando lavorava con il Teatro del Drago. Molte artiste erano lontane dalla militanza, molte altre troppo giovani per conoscere questi aspetti, altre ancora, come Patricia Ariza, che in passato erano state fedeli alle ideologie, negli anni Novanta lavoravano con il teatro a latere della politica. Patricia Ariza, regista, comunista ex membro di *Union Patriotico*, partito duramente attaccato da forze reazionarie colombiane, lavora nella produzione di spettacoli di giovani che vivono per strada, con prostitute, tossicodipendenti, con bambini e adulti della violenta regione di Urabá. La sua *Opera Rap*, presentata a Transit, è un progetto di teatro e musica realizzato con la collaborazione di artisti professionisti del teatro e i membri di Gotas de Rap, un gruppo di giovani *rapper* del quartiere di Las Cruces a Bogotà. Invece lo spettacolo di

²⁹ “need to share and transmit to other women so as to build on what [they] have learned. [They] need to create [their] own reference words, a rainbow-like theory, a communicative intuition, a dancing logic, for [their] experience to move along history. [They] need to pass on and [...] to invent ways of doing it”. *Ibidem* (traduzione dell'autore).

³⁰ “hoping that the massive and simultaneous information resulting from all the performances and process explanations together could provoke unexpected combinations and ideas” J. Varley, *In Transit*, cit., p. 2 (traduzione dell'autore).

³¹ Brigitte Cirla, cantante e attrice, fonda Les Voix Polyphoniques un'associazione che utilizza il canto a cappella e polifonico. Les Voix Polyphoniques nascono nel 1991 a Parigi e si trasferiscono a Marsiglia nel 1993 e a La Friche nel 1996.

³² Marie-Josée Ordener lavora come burattinaia. Dal 1996 ha diretto il progetto *Guignol dans les squares* con il *Théâtre des Cuisines e la Compagnie Sanvic*.

³³ Donatella Massimilla è regista di Ticvin Società Teatro (Milano) e delle compagnie *La Nave dei Folli e Alice T.* delle sezioni maschile e femminile del Carcere di San Vittore.

Lieve Delanoy evidenzia le assurdità delle ideologie politiche. “...*De tanto volver*” racconta la storia di Agapito, il presidente della comunità di contadini di Andahuaylas (Perù), vittima delle contrastanti e paradossali violenze commesse da Sendero Luminoso e dall’esercito peruviano; violenze che colpivano il paese quando l’artista vi si era trasferita nel 1978. Lo spettacolo è un dramma rituale di chi è stato testimone di atrocità e di radicali cambiamenti sociali nel proprio paese e nella propria vita. Infatti “...*De tanto volver*” presenta al tempo stesso eventi accaduti durante la Seconda Guerra Mondiale, in Europa, quando l’attrice di origine belga fa riferimento ai 500 mila zingari morti in Germania nei campi di concentramento. E forse, lei stessa racconta, potrebbe avere origini zingare, mentre suo padre era fra gli aviatori tedeschi che bombardarono le città. Lo spettacolo di Lieve Delanoy fa eco a *Die Kommandeuse* di Gilla Cremer. L’attrice tedesca mette in scena le atrocità della Seconda Guerra Mondiale quando racconta la storia di Ilse Köhler, sorvegliante e segretaria presso il campo di concentramento di Sachsenhausen, vicino a Berlino. Qui conobbe e sposò il comandante Karl Otto Koch. La donna, chiamata dagli internati “La cagna di Buchenwald” per il suo crudele sadismo e la immoralità riguardo i prigionieri, scuoiava la pelle tatuata degli internati uccisi nei campi per fare paralumi. E infine il Dah Teatar si interroga su un teatro politico il cui effetto è incitare all’azione. Il gruppo, fondato a Belgrado da Jadranka Andjelic e Dijana Milošević nel 1991, presenta a Transit *The Legend about the End of the World* in cui tre donne, determinate a creare vita sulle rovine di ciò potrebbe essere una casa, una chiesa di una qualsiasi religione, una biblioteca o il loro spazio interiore, guardano nel loro passato, nella tradizione, nelle leggende e nei miti di culture diverse alla ricerca di un modo in cui la vita possa continuare. Le tre attrici lottano metaforicamente per mantenere vivi la cultura e il teatro, in una nazione, la Serbia, che in quel momento si trovava a doversi confrontare con le conseguenze distruttive della dissoluzione del precedente sistema politico della Jugoslavia. Sarà la stessa Dijana Milošević, nel 2008 in occasione del Magdalena Sin Fronteras II a Cuba, ad affermare che con il suo gruppo non voleva fare un teatro politico ma creare qualcos’altro:

un teatro per un esiguo numero di persone in spazi chiusi e in condizioni di sicurezza. Quello che successe nella realtà fu esattamente l’opposto. Il [loro] primo spettacolo fu presentato nelle strade dove centinaia di persone ne furono testimoni. Questo fu ‘il teatro politico’, così come venne classificato. Il cambiamento rispetto alle [loro] iniziali intenzioni, mosse da ragioni profonde a causa della guerra e dalle domande sul significato del [proprio mestiere], fanno eco ancora oggi in tutti i [loro] spettacoli: [si può] opporre la creazione alla distruzione? [si ha] il diritto di creare un teatro mentre le persone intorno a noi soffrono? Il teatro può essere uno strumento di pace?”³⁴

Grazie a questi spettacoli e ad altri ancora invitati al festival, Julia Varley capisce che la necessità delle donne di prendere posizione non è legata ad una ideologia politica, ma ad una decisa volontà di fare teatro: di produrre spettacoli, di lavorare nelle comunità disagiate con minori e adulti, con tossicodipendenti e disoccupati e in condizioni pericolose per la propria incolumità. Il valore politico del teatro sta dunque nella sua espressione quotidiana,

³⁴ S. D’Agostino, (a cura di), *On tiptoe a Santa Clara*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 142.

spesso invisibile fino a quando però incontri artistici come Transit non mostrano quanto queste azioni silenziose possano essere dirompenti per chi vi partecipa.

Trasmettere l'esperienza

Nel gennaio 2001 la III edizione di Transit, intitolata *Generations*, indaga i diversi aspetti della pedagogia teatrale concentrandosi sul passaggio di conoscenza in forma non autoritaria³⁵. L'incontro esplora le dinamiche della trasmissione del mestiere e il modo in cui le artiste possono apprendere l'una dall'altra: quali esperienze possono essere condivise tra le generazioni per una crescita artistica permanente. Esamina quindi le relazioni tra maestre e allieve, le realtà autodidatte indipendenti, la pratica di seminari e *training* e la tradizione della scuola occidentale, la trasmissione del proprio mestiere per tradizione familiare o per apprendistato, attraverso l'assenza o la presenza di maestri di riferimento. Al termine del festival si è visto che artiste più giovani, ancora alla ricerca della propria autonomia nella tecnica, la cercavano in maestri e luoghi lontani dal proprio paese d'origine, anziché nella propria tradizione. Tale consapevolezza diventerà poi il punto di partenza per la realizzazione di *Roots in Transit*, la quarta edizione del Festival. La ricerca di maestri e tecniche, una questione ricorrente negli anni Settanta, giunge quindi anche a Transit trenta anni dopo. Tuttavia le urgenze sottese che sembrano ripetersi in forme apparentemente simili vengono riconsiderate con la prospettiva del tempo in cui si calano. Per rispondere a questi interrogativi Julia Varley ha coinvolto artiste e studiose da tutta Europa, dall'America Latina, dalla Nuova Zelanda e dall'Asia. Il Festival si è svolto in due momenti: un primo (18-23 gennaio) nel quale si sono tenuti seminari internazionali, spettacoli e dimostrazioni con Julia Varley, e in cui un selezionato gruppo ha partecipato a *Water[wars]*, un processo performativo condotto da Jill Greenhalgh terminato con la presentazione di una *performance* nell'ambito del Festival – e un secondo (23-28 gennaio) in cui si sono affiancati, ad un ritmo intenso e travolgente, gli spettacoli delle invitate internazionali e i lavori di alcune attrici dell'Odin Teatret. Inoltre nel secondo momento si sono susseguite tre distinte sessioni giornaliere: la prima di lavoro fisico e *training* vocale (*Entrances*) condotta ogni mattina da un'artista diversa; la seconda (*Bridges*) volta ad illustrare le modalità di trasmissione di conoscenza attoriale ed implicitamente la relazione pedagogica tra maestri e allievi ed infine la terza, *Cornerstones*, in cui praticanti di diverse età teatrali hanno illustrato gli aspetti essenziali del proprio lavoro³⁶. In concomitanza a tutto ciò è stato allestito un angolo di scambi, *Crossroads*, in cui le artiste presenti hanno condiviso tramite video, scritti e presentazioni

³⁵ Cfr J. Greenhalgh, (*Now*) *I Am Waiting*, in The International Network of Women in Contemporary Theatre, *The Magdalena@25 Legacy and Challenge*, Holstebro, Open Page Publications/Odin Teatrets Forlag, 2011, pp. 22-41; J. Varley, *Marking the Way*, in The International Network of Women in Contemporary Theatre, *The Magdalena@25 Legacy and Challenge*, cit., pp. 212-251; M. Naspolini, *Uma trama de fios interculturais: considerações sobre o legado do Projeto Magdalena*, "DAPesquisa", Centro de Artes Magazine, Florianópolis, UDESC, 2011, vol. 1, pp. 157-165; S. D'Agostino, *Per gemmazione carsica. The Magdalena Project a Cardiff*, "Ateatro", 135.90, 2011 (<http://www.ateatro.org/mostranotizie2.asp?num=135&cord=90>). Sul Magdalena si vedano anche S. Bassnett, *Magdalena: International Women's Experimental Theatre*, Oxford – New York – Munich, 1989, Berg Publishers; C. Fry, *The Way of Magdalena*, Holstebro, 2007, Odin Teatrets Forlag/Open Page Publications.

³⁶ B. Brumm, *Transit 3*, Report Transit III (18-28 gennaio 2001), inedito, Holstebro, Danimarca.

web. *Crossroads* si conclude con una conferenza di Chiara Zamboni³⁷, intitolata *Passing on Knowledge and Questions of Authority*, sul passaggio di conoscenza e gli interrogativi relativi alla nozione di autorità³⁸.

Fondamentale per lo studio della pedagogia teatrale in Transit III è stata la serie di seminari che ha avuto luogo nei primi quattro giorni, seminari come *Wind and Rocks* condotto da Ana Woolf e Hisako Miura³⁹, in cui si accosta il *training* fisico-vocale ad esperienze di culture diverse tra loro come la salsa e lo *stamping* del metodo Suzuki. Il lavoro inizia dai principi della tecnica base per arrivare al linguaggio teatrale, attraverso l'esperienza della costruzione del materiale d'attore focalizzando l'attenzione sull'energia e il ritmo. La tecnica dello *stamping*, chiamata "la grammatica dei piedi" è invece tratta dal maestro giapponese Tadashi Suzuki, ideatore del metodo che prende il suo nome. Questa forma di *training* consiste nell'enfasi del movimento della parte inferiore del corpo e dei piedi, con attenzione particolare alla zona pelvica, il centro di gravità dell'attore, in opposizione all'orientamento verso l'alto, connesso alla postura eretta. La tecnica Suzuki dirige l'energia fisica del corpo verso la terra e genera nell'attore una capacità di controllo dell'energia⁴⁰. Nel lavoro di Ana Woolf e Hisako Miura c'è la ricerca dell'alternanza fra la disciplina contenuta della forma giapponese e l'esplosività nello spazio delle danze latino americane. Il ritmo incalzante e orecchiabile della salsa dava forza e cambiamento di qualità all'energia degli allievi: "ciò ha reso possibili alcuni sorprendenti risultati. Uno il primo giorno del *training* di *salsa* con Ana – il modo in cui sin dall'inizio ognuno ha danzato". Contribuiscono al risultato anche alcuni fraintendimenti linguistici che condizionano in maniera inaspettata il lavoro delle maestre:

[...] l'equivoco tra 'pianta del piede' ('sole' in inglese) e 'anima' ('soul' inglese) dalle istruzioni di Hisako – quando dice di 'toccare il pavimento con la pianta del piede' ('touch the floor with your sole') mentre tutti capiscono 'fluite con la vostra anima' ('flow with your soul') – hanno fatto esattamente ciò di cui c'era bisogno e l'energia nella stanza si è purificata. L'ultimo miracolo è successo quando Hisako ha mantenuto la musica della salsa per la camminata della sua danza giapponese, seguita da canti individuali mentre continuava a mantenere la camminata⁴¹.

³⁷ Chiara Zamboni è una delle fondatrici della Comunità filosofica di Diotima presso l'Università di Verona.

³⁸ Cfr. H. Arendt, *Che cos'è l'autorità?*, in *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 130-192 (1954: *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*); Diotima, *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*, Napoli, Liguori, 1995.

³⁹ Ana Woolf, attrice, regista e pedagoga, è co-fondatrice del Magdalena Segunda Generación. Hisako Miura, attrice, ha studiato presso l'Odin Teatret per alcuni anni e ha collaborato con il Teatret Om in Danimarca.

⁴⁰ Cfr. T. Suzuki, *The Way of Acting: the Theatre Writing of Tadashi Suzuki*, New York, Theatre Communications Group, 1993, e P. Allain, *The Art of Stillness: the Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, London, Methuen, 2002.

⁴¹ Dal report di Kasia Kazimierczuk, una partecipante al *workshop*: "That made a few miracles possible. One was the first day of Ana's salsa training – how everyone immediately danced it from the very beginning [...] the misunderstanding of 'sole' and "soul" in Hisako's instructions – when she said 'touch the floor with your sole' and everybody understood 'low with your soul' – they did exactly what was needed and the energy in the room suddenly became very pure. The last miracle happened when Hisako kept the salsa music for her classical Japanese dance walk, followed by individual singing while still keeping the walk" (traduzione dell'autore).

Il secondo seminario proposto, *Singing and Speaking Voices*, condotto da Brigitte Cirla e Julia Varley, si concentra sul lavoro della voce che abbraccia il respiro, il corpo e le sue radici, il suono e le sue modulazioni vibranti. Il seminario esplora tutti questi aspetti concentrandosi sul piacere di cantare insieme per creare un repertorio che parte dai canti tradizionali e dalle modalità di proiezione e direzione dell'impulso vocale nello spazio con l'obiettivo di creare "ponti" percorribili dalla voce di ognuna, in ascolto della voce altrui.

Life behind a Mask coniuga l'esperienza di Deborah Hunt⁴² nella costruzione di maschere con la competenza professionale di Marie Josée Ordener nell'insegnamento di tecniche di costruzione di marionette. I partecipanti, una volta scelta una maschera della collezione personale di Deborah Hunt, costruiscono una storia e un ambiente inventati o attinti da episodi della propria biografia. Lavoro, questo, che è stato integrato con la costruzione di marionette e pupazzi portabili in una scatola. Le scene individuali create sono diventate parte di una coreografia collettiva che ha fatto da sfondo durante il seminario e che ha preso forma per la presentazione finale del lavoro.

Performing Words, condotto da Gilly Adams e Geddy Aniksdal⁴³, si rivolge ad attori ed attrici che lavorano con il testo. L'analisi testuale è bilanciata dall'esplorazione del lavoro corporeo che indaga con rigore pensieri ed emozioni che stanno dietro alle parole così come le possibilità vocali del personaggio impersonificato.

Le successive edizioni di Transit (*Roots in Transit* 2004, *Stories to Be Told* 2007, *Theatre – Women – On The Periphery* 2009) avranno, in relazione ai temi trattati e alla loro risonanza internazionale, una trattazione più ampia in un altro contesto. Ora rivolgerò l'attenzione alla più recente edizione di Transit.

Rischio Crisi Invenzione

Per organizzare Transit VII (28 maggio – 9 giugno 2013), Julia Varley si è ispirata sia all'ideogramma cinese "crisi", composto da due grafi indicanti "pericolo" e "opportunità", sia al tema di Transit VI *On the Periphery* (2009). *Essere alla periferia* significa essere in situazione di rischio. Julia Varley lo ha scoperto attraverso un esercizio inventato da Iben Nagel Rasmussen, in cui il corpo perde l'equilibrio (il rischio), cade (la crisi) e reagisce (l'invenzione) e dà ai suoi allievi la possibilità di sentire un modo diverso di pensare e reagire con tutto il corpo. La struttura di Transit VII, a differenza delle precedenti edizioni, ha seguito nel suo sviluppo la struttura dell'esercizio di Iben. Per la prima volta artiste invitate e partecipanti arrivano e partono ogni giorno quando invece, nelle passate edizioni, si arrivava tutte insieme per partecipare all'incontro di presentazione iniziale per poi lasciare il teatro tutte nella stessa giornata al termine del festival. Transit VII ha compreso quattro diverse sezioni: nella prima l'Odin Teatret viene presentato dalle sue attrici con *performance*, dimostrazioni di lavoro e *master class*, lezioni pratico-teoriche su un tema specifico tenute dalle

⁴² Deborah Hunt è una creatrice di maschere, burattini e *performance artist* con più di trentacinque anni di esperienza nella creazione e presentazione di originali realizzazioni teatrali. È fondatrice e direttrice artistica di Maskhunt Inc.

⁴³ Gilly Adams e Geddy Aniksdal sono entrambe attive da lungo tempo in The Magdalena Project. Geddy Aniksdal è una attrice e regista del *Grenland Friteater* (Norvegia) e Gilly Adams conduce laboratori di drammaturgia e scrittura teatrale.

attrici dell'Odin Teatret (28-30 maggio); la seconda è stata dedicata ai seminari (31 maggio – 2 giugno); la terza e nuova sezione è stata dedicata ad alcuni giorni di simposio (3-4 giugno); la quarta ha compreso giorni dedicati alla presentazione di spettacoli invitati (5-9 giugno). Nel corso dell'ultima sessione ogni mattina i partecipanti hanno avuto l'opportunità di frequentare un incontro di riscaldamento con la stessa maestra per cinque giorni⁴⁴.

Molte delle partecipanti prendono parte a Transit per incontrare l'Odin Teatret e conoscere parte della sua storia. Questa la ragione per cui Julia Varley, a partire dal 1997, invita e apre le successive edizioni con gli spettacoli delle attrici dell'Odin Teatret.

I seminari sono una delle componenti più importanti in ogni edizione poiché mettono in evidenza le maestre che sono i riferimenti comuni alle partecipanti. I seminari sono anche momenti di *rischio* ogni volta che Julia Varley combina tra loro maestre di diverse tradizioni teatrali che non hanno mai lavorato insieme prima di allora come è successo in Transit V tra Ana Correa e Cristina Wistari Formaggia, Helen Chadwick e Claire Heggen⁴⁵ e in Transit VII tra Jill Greenhalgh e Violeta Luna⁴⁶, Parvathy Baul e Roxana Pineda⁴⁷. Avevano già lavorato insieme invece Ana Woolf e Lucia Sander⁴⁸.

Insieme al rischio arriva un momento di *crisi* e ognuna deve trovare la propria modalità per continuare la collaborazione. Jill Greenhalgh e Violeta Luna hanno co-condotto

⁴⁴ Keiin Yoshimura (Giappone), attrice, coreografa, danzatrice di *Kamigata-mai* che ha studiato Bunraku, Noh e Kyogen e altre discipline della tradizione artistico-culturale giapponese quali la musica Shamisen e il Gidayu-bushi, lo Yoga, la cerimonia del té, le arti marziali Kendo e Kyudo.

⁴⁵ Ana Correa (Perù) è attrice del gruppo teatrale Yuyachkani che ha sede a Lima. Dal 1978 ha partecipato alla creazione di diciotto produzioni. Dal 1990 insegna il Shaolin Sh'uan Fa System, Tai Chi, arti marziali e folklore. Dirige festival teatrali e conduce un progetto di ricerca per la produzione di teatro per bambini. Cristina Wistari Formaggia (1945-2008), attrice italiana trasferitasi a Bali dove ha studiato la tradizione Topeng e Gambu, ha partecipato all'ISTA (International School of Theatre Anthropology) e a The Magdalena Project.

Helen Chadwick (UK), cantante e compositrice, ha creato gli spettacoli *The Singing Circle* e *Dalston Songs* per il Royal Opera House di Londra. Ha inciso nove album e composto musica per diverse organizzazioni tra cui il Royal Shakespeare Company.

Claire Heggen (Francia), co-fondatrice di Théâtre du Mouvement insieme a Yves Marc dopo essersi formata con Etienne Decroux. Attrice, autrice e regista, ha condotto *workshop* internazionali per l'Institut International de la Marionnette, il Theatre Institute di Amsterdam, Institut del Teatr de Barcelona, e RESAD a Madrid.

⁴⁶ I progetti più recenti di Jill Greenhalgh sono *The Water(war)s*, una ricerca in collaborazione con attrici di diverse nazioni; *Las Sin Tierra 7 – Attempted Crossing of the Straits of Gibraltar*, con il Nomad Teatro (Spagna), in collaborazione con Mike Brookes; *The Acts – Vigia*, un progetto performativo come reazione al femminicidio di centinaia di donne uccise al confine fra Messico e Stati Uniti, nella città di Juárez; e infine *The Threat of Silence*. Violeta Luna (Messico/USA) è una artista performativa e un'attivista. Attualmente membro di Creative Capital Fellow e artista associata al collettivo artistico La Pocha Nostra e Secos & Mojados di San Francisco.

⁴⁷ Parvathy Baul (India), cantante, pittrice e storyteller dal Bengala Occidentale. Il suo incontro con la tradizione tuttora attiva del Baul, le ha suggerito la scelta di un percorso autodidatta nell'apprendimento della tradizione Baul. Sin dal 1995 si è esibita in Bengala, in tutta l'India e in molti festival internazionali, incluso Transit V -Stories to be told. Nel 2012 Parvathy ha organizzato Tantidhatri, il primo festival Magdalena in India. Roxana Pineda (Cuba) si è laureata in studi teatrali e drammaturgia presso l'Istituto Superior de Arte di Cuba nel 1985. Ha fondato l'Estudio Teatral che ha sede a Santa Clara insieme a Joel Sáez. Oltre ad essere attrice e regista è anche una studiosa teatrale. È l'organizzatrice di *Magdalena Sin Fronteras*, il festival con cadenza triennale che ha luogo a Santa Clara dal 2005.

⁴⁸ Lucia Sander (Brasile), professore e ricercatore presso l'Università di Brasilia. È stata attrice presso la British Theatre Association di Londra (BTA) e ideatrice del progetto *Criticism in Performance*.

Body and Presence: Paths towards a Personal Cartography. Quando Julia Varley si trovava a *Vértice Brasil 2012 – T(i)erra Firme*⁴⁹, Jill Greenhalgh e Violeta Luna conducevano entrambe, ma separatamente, laboratori sulla presenza scenica dell'attore secondo modalità differenti. Il lavoro di Jill Greenhalgh esplora la presenza e le dinamiche dell'immobilità e del silenzio nel corpo dell'attore che si fa strumento di potere quando occupa lo spazio scenico, mentre Violeta Luna esplora le relazioni tra *performance art* e impegno comunitario. Impiega il suo corpo come una *cartografia* personale e collettiva, un territorio che indaga e si interroga sui fenomeni politico sociali. Entrambe fanno uso della memoria e dell'identità personali dell'attore come territorio espressivo su cui tracciare un vocabolario delle azioni sceniche.

Rischio ha anche a che fare con la protezione dello spazio intimo di creazione del lavoro d'attrice nel momento in cui viene presentato un nuovo *work-in-progress*. Ogni qualvolta si presenta un *work-in-progress*, si corre un rischio perché il lavoro non è ancora pronto per essere presentato ad un gruppo di spettatori. Tuttavia è una tappa fondamentale nel momento in cui la presentazione pubblica aiuta l'attrice a capire quali direzioni può prendere il lavoro. La necessità di invitare quei gruppi teatrali che lavorano e vivono in situazioni politico-religiose pericolose, come nel caso del gruppo bielorusso Kryly Halopa Teatr, costituisce un *rischio*. Gli attori del gruppo sono stati invitati con lo spettacolo documentario *Chernobyl*, risultato di una serie di spedizioni nelle aree limitrofe la centrale nucleare, dove hanno fatto interviste ad alcune delle persone che sono state evacuate dopo l'incidente nucleare avvenuto a Chernobyl nel 1986. Oppure così come lo spettacolo di *Semi di memoria* con Ana Woolf che racconta dell'assenza di un corpo da seppellire e l'assenza di 30 mila persone scomparse durante la dittatura militare negli anni Settanta-Ottanta in Argentina. *Rischio* è anche l'immagine che ha guidato Julia Varley nella ricerca dello spettacolo conclusivo presentato a Transit VII: Jana Korb, che crea un teatro aereo in spazi aperti, si è appesa ad un trapezio nel cortile retrostante l'Odin Teatret.

Transit VII, il sesto giorno del festival, è stato improvvisamente colpito dall'arrivo della morte. Augusto Omolú, che ha collaborato con l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) dal 1994 e che nel 2002 si è unito al gruppo di attori dell'Odin Teatret, è stato brutalmente ucciso nella sua abitazione a Salvador de Bahia (Brasile). Inoltre Julia Varley ha dedicato il festival a Erica Ferrazzo, una giovane attrice italiana assassinata, l'anno precedente, dal suo ex-marito. La *crisi* è sopraggiunta nella sua forma più deflagrante e distruttiva. Come potevamo ancora parlare delle nostre crisi artistiche circondate dalla violenza? Come potevamo conciliare la violenza e il nostro lavoro? Come poter e come dover trasformare la realtà fuori di noi attraverso il nostro lavoro? Abbiamo condiviso le nostre lacrime. Ne siamo state rafforzate. *Ophelia & Co. The (sur)real story*, di Lucia Sander, era lì saggia ed estremamente ironica nella sua vulnerabilità. Un'Ofelia distante dal personaggio descritto da Shakespeare e dalle rappresentazioni che la ritraggono in abiti lunghi quasi fosse una presenza eterea. L'Ofelia di Lucia Sander è una parodia del celebre personaggio. Appare sulla scena in jeans e maglietta, con gli occhiali da sole e un cerchietto rosa con fiori mobili. È una *rapper*

⁴⁹ La terza edizione del festival Magdalena in Florianópolis, Brasile, (8-15 luglio 2012) organizzato da Marisa Napolini, giornalista, attrice e regista, insieme a Barbara Biscaro attrice e accademica, Gláucia Grigolo attrice e film producer e Monica Siedler, danzatrice e performance artist.

coinvolta nel traffico d'armi che si nasconde nella periferia di Rio de Janeiro e il cui unico spettacolo è la rappresentazione della propria morte. Abbiamo condiviso risate guardando *The Package*, lo spettacolo di Deborah Hunt, in cui la morte e il senso del macabro sono presentati nel loro orrore e fascino con grande umorismo. Abbiamo condiviso forza e coraggio durante *Crossing the line*, il lavoro del Dah Theatre (Serbia), che ha continuato a fare il suo spettacolo sotto le bombe della guerra jugoslava tra il 1991 e il 1999.

Abbiamo condiviso solidarietà durante la presentazione di *Catwalk – women's step and voices against violence*, il lavoro di Patricia Ariza insieme alle attrici partecipanti al festival e ad alcune donne del *Krisecenter* di Holstebro. Il *Krisecenter* è uno di quei luoghi in cui donne danesi e straniere possono trovare protezione e rifugio dalle violenze subite. La loro identità è sconosciuta e l'ubicazione è tenuta nascosta. La responsabile del *Krisecenter* ha voluto che partecipanti e artiste invitate al festival visitassero la loro casa. Abbiamo percorso un giardino fiorito. Siamo entrate in una casa luminosa e accogliente organizzata in unità abitative autonome con alcuni ambienti in condivisione come la cucina e gli spazi gioco per i bambini. Una di loro, poco dopo l'inizio, è fuggita in lacrime. I nostri corpi in scena erano un atto di ribellione collettiva. *Catwalk* prende le forme di una sfilata di moda, ma in essa la camminata ammaliatrice delle modelle cambia completamente senso: presentando la diversità di chi sfila, mostra infatti che non esiste un unico modello di donna, e racconta la provenienza da culture diverse. Patricia Ariza si concentra sulle storie personali di ognuna delle donne con cui lavora, che raccontano una violenza subita o si fanno testimoni del racconto di una violenza subita da altre. Ci hanno ringraziato con la loro presenza fissandoci in silenzio. Lo stesso silenzio che ha preceduto la danza selvaggia e liberatoria quando abbiamo presentato *Catwalk* alla comunità di Holstebro. In quel momento abbiamo capito che Transit aveva compiuto un risultato eccezionale e inatteso. Abbiamo preso posizione con le nostre piccole azioni silenziose occupando e trasformando lo spazio con il nostro corpo, con il nostro corpo che *pensa in presenza*.

Anche questa edizione del festival sottolinea la connessione che esiste tra Transit e The Magdalena Project. Infatti Transit conserva di The Magdalena Project il carattere di *network* dinamico internazionale di teatro e spettacoli di donne che facilita la discussione critica e il supporto al lavoro. È il legame tra diversi gruppi teatrali e tra individui il cui interesse comune è l'impegno ad assicurare visibilità al lavoro artistico delle donne che si incontrano attraverso la condivisione del proprio lavoro, attraverso l'agire tramite lo spettacolo e il lavoro pedagogico. Entrambe le strutture danno voce alle preoccupazioni delle donne che lavorano oggi nel teatro internazionale. Entrambi incoraggiano le donne ad esaminare il loro ruolo nel futuro del teatro, presentando il lavoro esistente, condividendo metodologie, esaminando forme e contenuti e producendo nuovi materiali. Il loro obiettivo è quello di creare opportunità per le donne affinché possano esplorare nuovi approcci di pratica teatrale che riflettano più profondamente le loro esperienze e le loro priorità politiche come donne. Jill Greenhalgh, fondatrice di The Magdalena Project, scrive in *(Now) I Am Waiting*, pubblicato in *The Magdalena@25 Legacy and Challenge*, che la nascita di The Magdalena Project resiste a formulazioni teorico-intellettuali:

Le discussioni formali o i dibattiti sono stati minimi. Istintivamente, invece, ha creato forum in cui voci [diverse] potessero essere ascoltate senza interruzione, litigi o

opposizioni. Una cultura dell'ascolto anziché di posizioni prevaricanti, uno spazio in cui le voci silenziate potessero essere ascoltate e [...] queste storie e rivelazioni sono le fondamenta sulle quali [sia il Magdalena Project che Transit Festival] si fondano”⁵⁰.

Basandosi su questo assunto, si può ritenere che gli scambi tra realtà teatrali non istituzionalizzate siano diventati spazi in cui le artiste creano eventi che proseguono nel tempo e dove il “contagio dell'isolamento artistico delle donne [può] essere sconfitto”⁵¹. La struttura orizzontale che caratterizza anche Transit Festival è un tipo particolare di cooperazione che non segue né si sottomette a “gerarchie [che] dominano [...] le istituzioni economiche, politiche, educative e culturali. Queste istituzioni stabiliscono la quantità e la destinazione dei fondi erogati, decidono ciò che viene messo in scena e i luoghi in cui si svolgeranno gli spettacoli e la loro distribuzione”⁵². La struttura orizzontale permette la diffusione di azioni politiche – perlopiù invisibili rendendo possibile una democrazia collettiva.

La marginalizzazione ha reso più forti entrambe le strutture organizzative di Transit Festival e The Magdalena Project e la loro drammaturgia peculiare. Gli scambi teatrali non istituzionali creano stimoli sufficienti per le nuove generazioni di attori, registi, drammaturghi e studiosi di teatro in cerca di una soluzione contro l'invisibilità? Devono aspirare ad una maggiore visibilità e riconoscimento istituzionale oppure dovrebbero abbracciare i vantaggi che la marginalizzazione può offrire e trasformare un ostacolo in vantaggio? Al termine del mio articolo mi chiedo se è possibile che un sistema di radici invisibili che si propagano per gemmazione carsica sia capace di pervadere la cultura teatrale nei cinque continenti e se le abilità relazionali e organizzative del network, la nozione di non appropriazione e la struttura orizzontale non siano una sorta di legame che merita maggiore diffusione. Per rafforzare questo aspetto mi rifaccio ancora una volta ai ricordi vividi di Julia Varley quando ricorda Cherifa Kersit, che canta la memoria del popolo berbero, entrare nella sala bianca omaggiando gli astanti con un saluto: un canto simile ad un grido, diafano, sincopato, un richiamo antico. Il suono si dilegua lentamente mentre nella sala fa la sua comparsa Ny Nyoman Candri, una delle poche balinesi che pratica *Arja*, *Topeng* e *Wayang Kulit*, che risponde a sua volta con una danza. Per ultima entra Luisa Calcumil, l'artista argentina della tribù Mapuche, che replica con un canto mentre tiene tra le mani un seme che allo stesso tempo è un frutto. Il dialogo è stato possibile perché la lingua di queste artiste non è solo quella parlata nei loro paesi di origine, ma è anche la professione e l'abilità di trasmettere idee, emozioni sulla scena attraverso l'espressione corporea e l'intonazione vocale. Si sono incontrate nel terreno di una identità che è il risultato del lavoro anziché un'identità che deriva dalla cultura. Ciò che è avvenuto sulla scena corrisponde al fenomeno che Chia-

⁵⁰ “Formal discussion or debate was minimal. Instead, instinctively, it created forums where voices could be heard without interruption, argument or opposition. A culture of listening rather than positioning prevailed, a space where silenced stories could be heard and [...] these stories and revelations are the foundations upon which [both the Magdalena Project and Transit Festival] stand”. J. Greenhalgh, (*Now*) *I Am Waiting*, cit., p. 31 (traduzione dell'autore).

⁵¹ “contagion of feminine artistic isolation [could be] defied”, *Ivi*, p. 30 (traduzione dell'autore).

⁵² “vertical hierarchies [which] dominate [...] the economic, political, educational and cultural institutions. These institutions determine the funding, commissioning, staging or housing and dissemination of performance work”, *Ivi*, p. 31 (traduzione dell'autore).

ra Zamboni chiama “pensare in presenza”⁵³, un’improvvisazione di cui non possono essere anticipate la direzione e la conclusione poiché dipendono dal contributo che ognuna può dare al lavoro con la propria presenza. Tuttavia è un’improvvisazione governata dalle regole del lavoro che ne definisce l’identità. Le artiste possono offrire alternative e lasciare spazio alle domande, essere aperte a sentieri inesplorati senza insistere nel voler trarre conclusioni, approfittando anzi allo stesso tempo dell’unicità dello scambio e dell’ignoto. Questo è anche Transit: un paesaggio di giardini teatrali che permette alle donne di riscoprire la volontà di dare forma a un futuro reale.

⁵³ Cfr. C. Zamboni, *Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvvisazioni*, Napoli, Liguori, 2009.

Vincenza Di Vita

NARCISO A SPASSO NELLA CRISI

Premessa

Neuroni specchio e teatro, poetica cognitiva e linguistica: come possono le parole inscritte in un corpo che si rinnova nell'atto artistico, per tale ragione sempre nuovo e diverso, essere oggetto d'indagine nell'ambito delle scienze cognitive? E come possono pertanto gli artisti trarre giovamento dalle ricerche degli scienziati, fissando nuove regole del gioco performativo mediante un approfondimento degli studi biologici: non sarebbe forse più esatto parlare a tal proposito di *poetiche* ovvero *poietiche* e quindi di *teatri*? Non è certo un caso che la conoscenza, la mente e il corpo siano per l'appunto indagati da una pluralità di "scienze" cognitive.

Gli ambiti dell'esperienza artistica attoriale, introspettiva e condivisa – ancora di più e diversamente nel caso in cui intervengano linguaggi inorganici come quelli virtuali, ologrammi o robot umanoidi – sono molteplici ed eterogenei, ed è pertanto solo attraverso una complessità di sguardi che è possibile indagare una sfera d'interesse comune, trovare un punto d'incontro necessario e urgente; così da mettere in crisi la presunta idea di *crisi* del teatro e attuare un cambiamento nel processo di indagine speculativa.

È consuetudine tra gli scienziati lo studio delle anomalie, dei disturbi delle capacità cognitive, per indagare il funzionamento di determinate pratiche in condizioni normali. Non potrebbe pertanto giungere dall'anomalia soggettiva della poetica di un singolo artista il "disturbo" tale per cui si possa trovare il requisito universale all'adempimento artistico o perlomeno alla sua comprensione e fruizione? In tal caso sarebbe però essenziale e necessario non trascurare elementi quali l'estetica, l'antropo-poiesi, l'empatia, i neuroni specchio. Imitazione e catarsi sembrano porsi oggi come questioni non ancora risolte, o forse lo erano già nella prospettiva aristotelica, e si fa sempre più necessaria una ridefinizione e un inedito uso del dispositivo corpo-mente nel nuovo ambiente performativo.

Non possedendo una risposta esaustiva alle problematiche da indagare si descriveranno qui alcune possibilità d'intervento che si considerano pertinenti alla questione che s'intende porre. Per delineare alcuni protocolli metodologici appare necessario partire da una risoluzione di problemi posti dalla ricerca scientifica in relazione alla ricerca artistica, così da procedere nello studio e nel confronto interdisciplinare. Gli studi su performance e poetica in ambito cognitivo sono davvero in grado di istituire le condizioni necessarie per fare del linguaggio il punto nodale, ovvero la soluzione, o almeno la congiunzione essenziale tra artisti e scienziati?

Storia di eccezioni e non di regole

Teatro, estetica e terapia sono stati al centro del dibattito vicentino su teatro e neuroscienze dello scorso ottobre¹, momento privilegiato in cui è nato un acceso dibattito tra neuro-

¹ Convegno Internazionale sul teatro-che-cura, da un'idea di Cesare Galla, con la direzione di Roberto Cuppone, svoltosi dal 25 al 27 ottobre 2013 nella sede dell'Accademia Olimpica di Vicenza.

scienziati, critici teatrali e artisti. La catarsi e il teatro che cambia i corpi, la *Poetica* di Aristotele e la *Repubblica* di Platone, sono stati in quell'occasione evocati come temi centrali nello studio congiunto di "teatro che cura" e neuroscienze. L'Odeon del Teatro Olimpico, ospitato in un edificio che si erge quale solenne celebrazione di un tempo sempre attuale e sempre passato, accoglie l'incipitario intervento del giovane studioso Gabriele Sofia², che ripercorre questioni dibattute nel corso del Novecento su etologia dello spettatore e filosofia dell'azione. L'ottava edizione del Laboratorio Olimpico³ è stata l'occasione ideale per rilanciare un'indagine che coinvolge abitudini percettive, natura, senso comune e sinergia dei corpi. Negli studi di Sofia le ricerche scaturite dagli studi di James e Mejerchol'd combaciano con la teoria dei neuroni specchio e gli schemi di apprendimento grazie ai quali si generano rapporti tra azioni volontarie coscienti e reazioni neuromuscolari. Di meccanica e protesi, di rappresentazione si occupano le neuroscienze con un approccio congiunto all'ambito epistemologico. La naturalizzazione dell'esperienza estetica è peraltro legata a una prospettiva evuzionistica, secondo la configurazione di una "prototipica (ancestrale, innata, istintuale) idea del bello fondata sulla selezione sessuale (vantaggio competitivo dei portatori di 'buoni geni')"⁴.

Ciò che è modificabile attraverso l'esperienza viene a costituire un campo di analisi per il riconoscimento di atti ed emozioni da parte dello spettatore: molto promettenti appaiono tali studi anche per l'artista. Franco Perrelli⁵, in un intervento dal titolo *Alcune riflessioni sulla mimesi in Platone e Aristotele* ripensa al concetto di *mimesi*, chiamato in giudizio nel libro X della già citata *Repubblica* platonica: una dichiarazione sulla potenza di contagio del piacere mimetico, al tempo stesso cognitivo e sensuale. Ritmo, melodia e danza in Aristotele sono sinonimo di spinta dionisiaca, ma l'imitazione passa anche attraverso i sensi, l'*aisthesis*. Ogni strumento comunicativo del potere politico genera effetti sugli astanti, come o forse ancora più del teatro. Per questo è necessario interessarsi a una "storia delle eccezioni e non delle regole", sottolinea lo studioso dell'Università di Torino.

Antropologia delle emozioni e catarsi sono citate da Pradier, in videoconferenza dall'Université Paris VIII, che affronta la questione del teatro, non solo volto a curare ma anche agente patologico ibrido, in grado di generare una corruzione emozionale con un contributo su *l'idéal cathartique et l'anthropologie des émotions*. Tuttavia recenti riflessioni di Francesco Remotti identificano nella disciplina antropologica un potere curativo:

L'antropo-poiesi programmata va intesa infatti come un "prendersi cura": si tratta della cura della nostra umanità "la cura che dobbiamo prenderci di noi" – come Socrate diceva al giovane Alcibiade –, e che inevitabilmente comporta la domanda più decisiva e importante: 'cos'è dunque l'uomo' [...] l'antropo-poiesi programmata potrebbe essere intesa come un lavoro squisitamente artigianale: un fare in cui la dimensione del pensiero, della cura e quindi anche del dubbio è fondamentale; tanto più che si tratta di un fare che riguarda non già la materia inerte, bensì corpi vivi, anime, intelligenze, emozioni, sentimenti, progetti di vita⁶.

² Come illustrato anche in G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, con premessa di E. Barba e prefazione di C. Falletti, Roma, Bulzoni, 2013.

³ Dedicato al tema della catarsi.

⁴ A. Pennisi – F. Parisi, *Corpo, tecnologia e ambiente. Nuove tendenze naturalistiche dell'esperienza estetica*, "Aisthesis", n. 2/2013, pp. 235-256.

⁵ Perrelli interviene con un contributo il 25 ottobre 2013, Laboratorio Olimpico di Vicenza.

⁶ F. Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Bari, Laterza, 2013, pp. 78-83.

L'azione sui corpi vivi suggerita da Remotti, indirizzata alla corruzione, in quanto "lavoro artigianale", è volta quindi a un cambiamento. D'altro canto, nella sua disamina estetica del fare, lo studioso di antropologia identifica nella "faccenda del potere" la trasformazione dei corpi orientata al raggiungimento della bellezza. La questione esistenziale troverebbe così ragione d'essere attraverso lo studio della "cura" di sé. La creazione umana, modellando una forma in figura della divinità, realizzerebbe quella medesima grazia che spinge un padre a modellare il carattere potenziale della bellezza della figlia e utilizzarla come arma per esercitare un potere politico. Remotti cita l'episodio di Egeo e della figlia Ermia nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Innamorata di Lisandro, Ermia non intende acconsentire alle nozze con Demetrio e viene per questo accusata da Teseo di avere disonorato il padre, simile per lei a un dio che ne abbia "modellato le grazie".

Colui (dio o uomo) che modella si imbatte nel problema della forma, della sua bellezza, grazia, appropriatezza, oltre che della sua funzionalità. Il perseguimento di un fine estetico può risultare secondario rispetto a fini più propriamente funzionali. Ma gli effetti estetici sono comunque ineludibili, essendo connaturati all'idea di forma, di immagine, di modello. [...] nella commedia di Shakespeare, Teseo, mentre riconosce a Egeo un indiscutibile diritto di disporre della figlia Ermia, sottolinea vigorosamente la dimensione estetica del suo prodotto⁷.

L'estetica si realizza in questo caso in quanto applicata ai corpi; ma a quali strutture dotate di sensi e senso oggi occorre fare riferimento è un'altra questione complessa che non può essere taciuta. Marco De Marinis sostiene d'altro canto che il paradosso teatrale del Novecento vada inteso nella sua messa in crisi della stessa "nozione di rappresentazione"⁸ dal momento che l'attore utilizza innovative modalità e compie azioni, per le quali è opportuno trovare un nuovo lessico in grado di descriverlo come "neo-interprete"⁹. Riferimenti legati alla figura del performer e alla forma estetica del personaggio, il cui organismo s'insinua nell'interprete, danno vita al neologismo suggerito da Mei che va sotto il nome di "terza avanguardia":

nella misura in cui essa eredita le esperienze più radicali della prima e della seconda avanguardia artistica del XX secolo, che oggi rilancia (avanguardie storiche, neoavanguardia atlantica, arte concettuale, Body Art, Teatro Immagine, ecc.); ma anche nell'ordine in cui apre su un nuovo secolo, il XXI, nel segno di quella rottura e di quella discontinuità delineatesi a partire dagli anni Ottanta. [...] con (o malgrado) l'attore, questa iper-scena si moltiplica, mobile, innescando una continua metamorfosi¹⁰.

Di metamorfosi corporea è intriso il "piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni"¹¹ stilato da De Marinis, prendendo spunto da alcune riflessioni del già citato Pra-

⁷ *Ivi*, p. 79.

⁸ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 13.

⁹ *Ivi*, p.17.

¹⁰ S. Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana*, in *Nuovo Teatro Italiano*, "Alfabeta 2", 30 giugno 2013, pp. 28-30.

¹¹ M. De Marinis, cit., pp. 73-88.

dier¹². Di nuova teatrologia è dunque necessario parlare dal Novecento, nel momento in cui il corpo dell'attore assume una posizione centrale e ci si libera dei dettami aristotelici, ma non da quelli fenomenologici. Humberto Marturana e Francisco Varela infatti identificano la mente in quel processo attuativo di conoscenza condivisa e appresa attraverso il *medium* corporeo “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”¹³.

Quindi il corpo dell'attore e quello dello spettatore hanno assunto una posizione privilegiata nel dibattito odierno su teatro e neuroscienze¹⁴.

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 prima 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...'); 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 nel progetto razionale quel 'rituale' che per lui consisteva nella precisione delle azioni e nel loro effetto.

Antonio Attisani, sostiene, nel suo intervento, che “il teatro non deve servire, esso è ricerca. Scopo del teatro è la felicità, non è la salute. Bisogna quindi fare azione, fare storie, fare una rivoluzione”¹⁵. L'attore Jonathan Hart Makwaia¹⁶, racconta del processo vocale rivelando come ricerca creativa e terapia vadano sempre di pari passo per l'artista che esegue l'opera e di conseguenza condivide con studiosi di linguistica l'interesse per la terapia di patologie mediante la ritualità della condivisione attoriale. Philippe Goudard, artista, creatore, produttore, medico e studioso delle arti del circo, da anni incentra i suoi studi su artisti circensi e su acrobati, posti al centro di un metaforico altare sacrificale per scongiurare la morte, attraverso l'analisi della “anatomia di un clown”¹⁷.

“L'evoluzione delle scienze neurologiche conferma che era giusto rivolgere l'attenzione all'ambiente naturale e culturale dei comportamenti performativi e fa comprendere che il teatro partecipa alla storia naturale della conoscenza, ovviamente con la propria autonomia”¹⁸. Sulla base di questa premessa Attisani espone una ricca disamina relativa ai “millenari equivoci” che hanno interessato la storia dell'attore in rapporto al contesto so-

¹² Cfr. J. M. Pradier, *Etnoscenologia, etologia e biologia molecolare*, in *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a cura di Clelia Falletti e Gabriele Sofia, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.

¹³ H. Marturana – F. Varela, *L'albero della conoscenza*, Milano, Garzanti, 1992, p. 196.

¹⁴ Cfr. AA. VV. *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, in “Culture Teatrali”, a cura di F. Bortoletti, n. 16, 2007.

¹⁵ Cfr. A. Attisani, *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*, “Nòema”, n. 4-2, 2013.

¹⁶ Il suo intervento era dedicato alle proprietà curative della voce.

¹⁷ Cfr. P. Goudard, *Anatomie d'un clown*, Montpellier, L'Entretiens, 2005.

¹⁸ A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 71.

ziale e valoriale in cui agisce. Viene affrontata la questione della rappresentazione in merito alla conoscenza; ma soprattutto è il problema terminologico introdotto dalla “rivoluzione cognitiva” a delimitare un nuovo campo d’indagine, nuovo nel lessico e nella riscoperta della funzione della coscienza, dunque della conoscenza.

Antonino Pennisi a tal proposito ha sottolineato la dinamica dell’imitazione¹⁹, citando David Freedberg e l’attenzione che lo studioso della Columbia University pone sul potere evocativo delle immagini e sull’empatia che ne deriva. Pennisi ha inoltre fatto riferimento alla teoria dei *neuroni specchio* ovvero di una classe di neuroni, individuata in diverse aree cerebrali dagli studi di Ramachandran e Rizzolatti²⁰ negli anni Novanta, che si attiverebbe durante l’osservazione di azioni svolte da altri individui ma anche durante la personale esecuzione di esse, con l’implicazione delle medesime risposte emotive in entrambi i casi. Tuttavia, Pennisi prende le distanze da una teoria che spaccerebbe l’intera tradizione del pensiero cognitivista: non può esserci una netta differenziazione tra percezione, cognizione e azione in quanto il fare e il sapere sarebbero in realtà la medesima azione, mediata attraverso il linguaggio.

Victor Turner nella sua *Antropologia della Performance*²¹ analizza il sistema culturale che starebbe alla base del rituale, passando in rassegna studi di neurobiologia, proponendo la teoria secondo la quale la ritualizzazione avrebbe anche una componente biologica e psichica, dal momento che la rappresentazione avviene attraverso il *medium* corporeo. Da un punto di vista strettamente anatomico la sede delle emozioni sarebbe collocata tra i lobi frontali e il sistema limbico e costituirebbe il centro di raccolta e controllo tra informazione genetica e produzione culturale o comportamentale. La trance rituale avverrebbe quando una sorta di travaso tra i due emisferi, causato da stimolazioni visive e sonore, amplificherebbe contemporaneamente le funzioni emisferiche, annullando il precedente equilibrio; Turner a questo proposito cita l’esperienza della *unio mystica* cristiana e l’illuminazione Zen *satori*. L’indagine dello studioso verte sul ricorso agli studi scientifici per supportare la teoria del gioco in ambito antropologico, in particolare la natura liminale del gioco vissuto come un “eludere”, un inganno cognitivo ma anche educativo che si serve della teoria degli archetipi di Jung per giustificare una risonanza tra menti attraverso l’esperienza performativa. Questa empatia derivante dall’inconscio collettivo può essere identificata con una tensione erotica che genera attesa e nel caso specifico, l’attesa della *messa in scena*.

Il patto d’intimità che si genera nella drammatizzazione empatica avviene totalmente quando il performer tende a qualcosa di originario, svincolato quindi da un’estrema simulazione senza origine né realtà, come ad esempio nell’atto performativo della preghiera, che costituisce un rituale antichissimo con una forte componente terapeutica.

Le performance interculturali della vita quotidiana comprendono una vasta panoplia di stili, costumi, mescolanze, ibridi e fusioni che risiedono nel modo in cui le persone vestono, parlano, mangiano, interagiscono, venerano, celebrano e si intrattengono. Alcuni citano questa ibridazione come evidenza dell’imperialismo culturale

¹⁹ In *Performatività e Arti Visive*, di A. Pennisi, “Mantichora”, n. 1, dicembre 2011, pp. 39-57.

²⁰ Tra le significative pubblicazioni della scoperta del gruppo di Parma segnaliamo G. Rizzolatti – C. Sinigaglia, *So quel che fai*, Milano, Cortina, 2006.

²¹ Cfr. V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.

occidentale e specialmente americano e/o come un esito negativo del colonialismo. Altri lo vedono come un'opportunità per la creatività e la crescita dinamica. Ma sia nel caso in cui uno consideri quel che succede come positivo sia nel caso in cui lo consideri come negativo, non esiste posto sulla terra che non venga influenzato e cambiato dalle attività che accadono altrove. Alcuni posti e persone possono apparire 'lontani' o 'altri' dalla visuale privilegiata della metropoli. Ma le comunicazioni in rete, la circolazione di beni materiali e di tecniche, la curiosità riguardo al modo in cui le 'altre' persone vivono, la fascinazione verso la novità e, ovviamente, la cultura pop globale, sono onnipresenti²².

“Lo sprofondamento nella pazzia di Nietzsche e il naufragio di Artaud significano il loro passaggio da una forma scelta e agita, un io-terza-persona, a una forma esibita dalla patologia critica è quella di un Altro divinizzato”²³. Il retaggio contemporaneo della scena in Carmelo Bene o Antonin Artaud è attraversato dalla comunione di istanze cognitive in cui l'estetica del linguaggio trova esito e lucida applicazione artistica. La sacralità del gesto che prende vita mediante la *phoné*, scaturigine estrema della negazione del linguaggio, attraversa il portato intimo di una ritualità iterata sulla scena attraverso un processo di *minorazione*. Tale mancanza contribuisce a mediare tra linguaggio e corpo dell'attore. Il teatro biomeccanico che confluisce nella teoria del *training* attoriale di Mejerchol'd è punto di partenza e confluenza necessaria, attraverso la quale è possibile rilevare le modalità precipue che abbracciano il sistema cognitivo ed esperienziale del corpo del performer, mutuato dalla macchina/corpo/voce/gesto che assume una verità finzionale, ma potentemente sensoriale.

Per concludere in questa prospettiva multidisciplinare, che intende mediare tra scienze del linguaggio e teorie performative, ontologia e studi culturali, lo studio della poetica del singolo artista può consentire di trovare un'innovativa visione nella ricerca intrapresa dall'ambito dei performance studies? Questa ultima è una prospettiva teatologica e non superabile in modo univoco qualora si consideri la possibilità di mettere in rapporto a essa uno studio in ambito biologico e neuroscientifico.

Umberto Artioli negli anni Ottanta rilevava nelle avanguardie novecentesche la presenza di una “naturalità” della scena in cui “non si imita un'azione, ma si vive un'azione”²⁴. È possibile legittimare il lavoro attoriale prescindendo dall'aspetto corporeo, assumendo la presenza dello spirito, inteso come anima, in effetti essere anima-to da bisogni di selezione ambientale?

²² R. Schechner, *Performance globali e interculturali*, “Mantichora”, n. 2 dicembre 2012, introduzione e traduzione di C. Cutugno, pp. 3-12; 3-4.

²³ A. Attisani, *L'invenzione del teatro*, cit., p. 91.

²⁴ U. Artioli, *L'attore nelle concezioni delle avanguardie*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 356-363; 357.



SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE

a cura di Marco De Marinis

REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE Gerardo Guccini, *Teatro e giornalismo in Italia. Una storia in tre tempi* | Massimo Marino, *L'informazione contro il teatro. Il caso di Sul* concetto di volto nel *Figlio di Dio a Milano* | Oliviero Ponte di Pino, *Per una drammaturgia transmediale della crisi italiana ovvero perché i clown vincono le elezioni*

DOSSIER ALINOVÌ Fabio Acca, "Ad ogni modo, non sei sola". *La Pesatura dei Punti e il caso Alinovi* | La Pesatura dei Punti, *Un'entità dal sangue caldo*

DOSSIER PANTANI Gerardo Guccini, *Una tragedia per l'Italia d'oggi: scrittura, realtà e destino nel teatro di Marco Martinelli* | "Vidi genti fangose in quel pantano". *Conversazione fra Marco Martinelli e Gerardo Guccini* | *Antologia delle recensioni*

DRAMMATURGIA Paolo Puppa, *Casa con angolo Shoah*

STUDI Laura Budriesi, *Michel Leiris "incontra" la possessione: il mestiere di etnologo* | Rosaria Ruffini, *Le Afriche invisibili di Peter Brook* | Claudio Longhi, *La tentazione del Portrait, ovvero la scena della memoria secondo Lagarce* | Sara Baranzoni, *Pensiero e creazione: il "teatro del futuro" di Gilles Deleuze*

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIAN

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003

INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004

LARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), a cura di G. Guccini

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini e M. Marino

13, autunno 2005

SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006

DANZA 900, Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007

TEATRO E NEUROSCIENZE. Rapporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale,
a cura di F. Bortoletti

17, autunno 2007

ARNALDO PICCHI. Iconografia di un regista pedagogo, a cura di C. Ossicini

18, primavera 2008

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. Due seminari del gruppo di lavoro,
a cura di M. De Marinis

19, autunno 2008

FRA CINEMA E TEATRO, a cura di G. Martini

20, annuario 2010

TEATRI DI VOCE, a cura di L. Amara e P. Di Matteo

21, annuario 2011

ON PRESENCE, a cura di E. Pitozzi

TEATRO E STORIA

34-2013

Roma, il diavolo, la periferia

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2013*

Mirella Schino, *Lo schema del secondo giocatore. Su Jens Bjørneboe, il diavolo e l'Odin Teatret*

Luciano Mariti, *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. Dossier. Parte seconda. Comprende: Luciano Mariti, Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un "Campionario" di documenti inediti*

Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Gabriele Sofia, *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*

Marco Martinelli, *Centri e periferie, bambini e monumenti. Lettera 63*

Leah Gilula, *Rabin's Murder – Trial and Error. On "The Murder of Isaac" by Motti Lerner*

Paola Ventrone, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo*

Gilda Tentorio, *Drammaturgia in tempo di crisi. Lettera dalla Grecia. Lettera 64*

Francesca Magnini, *Sistemi di trasmissione delle conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore. Con una nota di Roberto Ciancarelli*

Stefania Esposito, *All'inizio sta il treno. Lettera 65*

Anna Maria Monteverdi, Oliviero Ponte di Pino, *"Ateatro": dodici anni di teatro in rete. Con un contributo di Jeton Neziraj*

Eugenio Barba, *Fama e fame*

Augusto Omolú (1962-2013)

Summaries

Sommario di "Culture Teatrali"

Oggi, del teatro

Ferdinando Taviani - Mirella Schino
Il segreto della commedia dell'arte
La memoria delle compagnie italiane
del XVI, XVII, XVIII secolo
pp. 540; euro 29,00

Jerzy Grotowski - Ludwik Flaszen
Il Teatr Laboratorium di Jerzy
Grotowski 1959-1969
pp. 232; euro 20,00

Konstantin Stanislavskij
La mia vita nell'arte
pp. 448; euro 30,00

Jacques Copeau
Artigiani di una tradizione vivente
L'attore e la pedagogia teatrale
pp. 286; euro 24,00

Sergio Secci
Il teatro dei sogni materializzati
Storia e mito del Bread and Puppet Theatre
pp. 112; euro 16,00

Gianni Manzella
La bellezza amara
Arte e vita di Leo de Berardinis
pp. 264; euro 26,00

Marco De Marinis
Il teatro dell'altro
Interculturalismo e transculturalismo
nella scena contemporanea
pp. 232; euro 26,00

Vsevolod E. Mejerchol'd
L'ultimo atto
Interventi, processo e fucilazione
pp. 240; euro 22,00

