

Marco De Marinis
RIFARE IL CORPO.
LAVORO SU SE STESSI E RICERCA
SULLE AZIONI FISICHE DENTRO E FUORI
DEL TEATRO NEL NOVECENTO

1. *Introduzione*

«Rifare il corpo» è stata l'ossessiva idea-guida dell'ultimo Artaud e del suo secondo Teatro della Crudeltà, quello posteriore alla sconvolgente esperienza del manicomio. Più esattamente, l'ultima visione teatrale artaudiana concepisce la scena come il luogo in cui «si rifanno i corpi», quindi come il luogo deputato di una genesi o, meglio, di una rigenerazione fisica che dovrebbe dare vita a un corpo «nuovo», «senz'organi», in grado di affrancare l'uomo da tutti i suoi automatismi e di renderlo alla sua «vera libertà»¹.

Questa è, per Artaud, la scena del «vero teatro». Ma il vero teatro non è (tutto) il teatro, non è qualcosa di già esistente, di

Questo saggio rielabora il testo della lezione inaugurale del progetto omonimo da me curato per il Centro di Promozione Teatrale «La Soffitta» dell'Università di Bologna, dal 29 aprile al 5 maggio 1997, e diviso in tre parti dedicate a Gurdjieff, Mejerchol'd e Steiner. Il progetto e il presente intervento si inseriscono nell'indagine che chi scrive ha avviato da alcuni anni sul tema delle azioni fisiche nel teatro del Novecento. I primi risultati di questa indagine (a parte i contributi su Artaud citati alla nota seguente) sono affidati per ora soltanto a relazioni tenute in occasione di convegni internazionali, per i quali sono in corso di stampa gli atti: cfr. in particolare En quête de l'action physique, au théâtre et au delà du théâtre, relazione al congresso della FIRT sul tema «L'acteur, l'actrice en scène. Corps-jeu-voix», Montréal, 22-27 maggio 1995; Il teatro essenziale e l'azione fisica: una tradizione del Novecento, IV Congresso Internazionale sul Teatro Iberoamericano, Buenos Aires, 10-14 agosto 1995.

¹ A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. XIII, p. 104. Sulla riflessione teatrale estrema sviluppata da Artaud fra il '46 e il '48, rinvio a due miei contributi: l'articolo apparso nel numero 27 di «Prima Fila», del gennaio 1977, dedicato parzialmente ad Artaud, con il titolo redazionale *Gli ultimi scritti: teatro della libertà e grande inganno*; il saggio *Artaud e l'ultimo Teatro della Crudeltà*, in corso di stampa in un volume collettivo, curato da Franco Ruffini, presso Bulzoni.

facilmente a disposizione. Per poter ricominciare a funzionare come il luogo deputato del rifacimento corporeo, il teatro deve – secondo Artaud – «ritornare in sé», rinsavire insomma. Per quali ragioni? Perché anche il teatro è stato snaturato e perverso (come tutta la cultura nel mondo occidentale): da mezzo di perniciosa rigenerazione e liberazione per l'uomo, com'era in origine, esso è diventato un potente strumento di alienazione e affaturamento nelle mani degli innumerevoli compattatori contro l'uomo.

Ma com'è possibile, secondo lui, far «ritornare in sé» il teatro e quindi riportarlo alla «sua vera e antica funzione»? Per cercare di raggiungere questo risultato, l'attore-uomo non ha che un modo: un *«drammatico lavoro su se stesso»*. Egli ha bisogno, infatti, di «una straordinaria ostinazione di sforzi [...] di mezzi d'azione così semplici quanto straordinari, così straordinari quanto inabituali»². Ecco perché nella versione finale del Teatro della Crudeltà l'atto mitico di rifare i corpi assume quasi sempre le caratteristiche, letteralmente crudeli, della costrizione fortissima, addirittura della vera e propria violenza anatomica.

Ciò detto, dovrebbe risultare ben chiara la ragione per la quale ho voluto dare questo titolo artaudiano al mio contributo. Mi è sembrato che l'espressione «rifare il corpo» potesse essere il titolo giusto perché congiunge ed anzi unifica i due temi che intendo affrontare in questa sede: il lavoro su se stessi e la ricerca sulle azioni fisiche.

Si tratta, per quanto riguarda il teatro, di due fra le maggiori novità dell'intero secolo, novità che il teatro stesso acquisisce e sviluppa anche grazie all'azione di fermenti e di esperienze coeve esterne e poi ne fa l'oggetto di sperimentazioni ed approfondimenti capaci a loro volta di produrre effetti ben al di là dell'orizzonte della scena e di porsi come possibili riferimenti anche per pratiche con finalità non artistiche ma spirituali, pedagogiche, terapeutiche etc. Ecco perché – per completare l'analisi del titolo – si parla anche di «dentro e fuori del teatro».

La ricerca sulle *«azioni fisiche»* (nozione, diciamo subito, che si afferma in teatro con Stanislavskij) ha alle spalle e come contesto il più ampio fenomeno della riscoperta del corpo, che va ben al di là dell'ambito teatrale e che soprattutto non nasce in teatro. La riscoperta del corpo caratterizza la società e la cultura occi-

denziali almeno a partire dalla fine dell'Ottocento, producendo a tutti i livelli e in tutti i campi – compreso appunto quello teatrale – una nuova, approfondita attenzione alla fisicità e al movimento e alle loro possibili utilizzazioni, compresa quella estetica o espressiva. Possiamo servirci dell'espressione tedesca *Körperkultur* per designare l'insieme dei fenomeni che concorrono, tra la fine del secolo scorso e gli inizi del Novecento, a mettere il corpo al centro dell'attenzione della cultura occidentale dopo secoli se non addirittura millenni di misconoscimento e di rimozione (rinvio in proposito agli studi di Eugenia Casini Ropa)³.

Per quanto riguarda l'ambito delle arti e dello spettacolo, non è il teatro drammatico a recepire e a sviluppare per primo le nuove istanze della *Körperkultur* ma la danza, con i fenomeni della «danza libera» e poi della cosiddetta «danza moderna» – ma soprattutto grazie a pioniere come Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint-Denis e ad artisti ricercatori come Jacques-Dalcroze e von Laban.

E il caso di fare subito una precisazione. Il termine «azione fisica» non è sinonimo di «gesto» o di «movimento». Non basta muoversi o far gesti per *«agire»* in scena. Ecco perché parlo di *«ricerca sulle azioni fisiche»*. Questa ricerca, che costituisce un capitolo non secondario del nuovo teatro contemporaneo, e che acquisì subito una fisionomia molto precisa grazie al lavoro dei grandi maestri russi, presenta un carattere essenzialmente non esclusivamente tecnico. Prima di parlare, e per poterne parlare in maniera appropriata, occorre tirare in ballo il secondo tema, o filone di ricerca, cui è dedicato questo intervento: il lavoro su se stessi.

Che il lavoro dell'attore sia prima di tutto, e più di tutto, un *«lavoro su se stessi»* rappresenta una delle grandi idee-forza proposte e praticate dal teatro del Novecento da Stanislavskij in avanti⁴, anche in questo caso sulla base pure di importanti suggerimenti esterne. Che cosa ci hanno insegnato i grandi maestri della scena contemporanea a proposito del lavoro dell'attore su se stesso? Che si tratta di un lavoro eminentemente tecnico – come ho appena detto – che però coinvolge l'attore in quanto essere

³ E. Casini Ropa, *La danza e l'agit-prop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988. Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁴ *Robota aktera nad soboi*, cioè *Il lavoro dell'attore su se stesso*, è il titolo originale della celeberrima opera di Stanislavskij (in due tomi) che per tanto tempo è circolata da noi – nelle edizioni Laterza, 1956 e ss. – come *Il lavoro dell'attore*.

² A. Artaud, *Nous vivons dans un monde malpropre dont...* (1947), in «*Le disque vert*», 4, 1953 (trad. it. di Carlo Pasi in «*Il Pomerio*», supplemento natalizio a «*In forma di parole*», novembre 1996, p. 61).

umano integrale: corpo, mente e anima, esterno e interno, espressività ed emozioni, non più divisi e separati. È evidente, quindi, che questo lavoro tecnico da un lato implica dei presupposti etico-spirituali (pazienza, dedizione, disciplina) e dall'altro, soprattutto, dovrebbe produrre – se condotto correttamente – delle fortissime «ricadute» etico-spirituali, in termini di crescita personale dell'attore-uomo, ovvero di «ricordo di sé» e di «risveglio» per dirla con Gurdjieff⁵. Il Novecento teatrale sta lì a dimostrare la possibilità quasi elettiva, per il lavoro dell'attore, di traboccare dalla pura e semplice dimensione tecnica e di trascendere le finalità artistico-spettacolari di partenza, trasformando le tecniche attoriali in «vie per una disciplina di sé, per ottenere una dilatazione della percezione e magari della coscienza»⁶.

Naturalmente è quasi superfluo ricordare che il lavoro psicofisico su di sé sta al centro di tutte quelle dottrine e di tutte quelle pratiche spirituali, esterne al teatro, che si propongono come fine lo sviluppo dell'individuo, il suo accesso alla consapevolezza e alla coscienza autentica, la reintegrazione armonica, in lui, di tutte le componenti dell'«essere umano totale» (Steiner). Dico quasi superfluo perché affermare che una ricerca spirituale è fatta anche e soprattutto di lavoro su di sé è poco di più di una tautologia: equivale quasi ad affermare, tautologicamente appunto, che una ricerca spirituale consiste anche e soprattutto di ricerca spirituale. Piuttosto è il caso di notare che, in questo ambito, il lavoro su se stessi non è quasi mai individuale e autonomo ma richiede di essere svolto prevalentemente se non unicamente in gruppo e con l'aiuto esterno, spesso tassativo, di guide-maestri.

2. Precisione e organicità

Quanto ho detto finora può bastare come prima rapida presentazione dei due temi indicati nel titolo: ricerca sulle azioni fisiche e lavoro su se stessi in teatro e fuori nel Novecento. Per poterne dire di più è infatti indispensabile metterli in rapporto

⁵ P.D. Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1976, pp. 131 ss.

⁶ F. Taviani, *Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia*, in M. De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, Porrera Terme, I Quaderni del Bartello Ebbro, 1997, p. 145. Cfr. anche, dello stesso autore, *Quel centi jammers oltre la fiamma*, introduzione a M. Borté, A. Ariand, *Il teatro e il ritorno alle origini*, trad. it., Bologna, La Nuova Alfa, 1994, pp. VIII, XX.

tra loro o, più precisamente, mostrare i rapporti strettissimi che li legano lungo tutto il secolo.

Essi hanno infatti in comune una base fondamentale: il *lavoro sul corpo e sul movimento*. Sia in teatro che fuori, cioè sia per l'attore che per l'essere umano in generale, il lavoro sul corpo e sul movimento rappresenta sempre il primo e principale aspetto del lavoro su se stessi e, nello stesso tempo, costituisce la prima, imprescindibile tappa nel cammino verso l'*azione cosciente*, quella che in teatro chiamiamo appunto (ancora con Stanislavskij) *azione fisica o reale*.

Ma, a ben vedere, c'è molto di più in comune fra il lavoro su se stessi e la ricerca sulle azioni fisiche. In effetti l'*azione fisica*, nella sua accezione forte di azione cosciente, o volontaria o reale (a seconda dei diversi lessici), rappresenta l'obiettivo ultimo del lavoro su se stessi in teatro e fuori, sulla scena come nella vita. È nota l'insistenza su questo punto di tutti i maestri, da Stanislavskij e Mejerchol'd a Copeau, Artaud etc.: il compito dell'attore è fondamentalmente quello di apprendere ad agire, ad agire *realmente* invece di *fingere* di agire (dove realmente significa tutt'altra cosa da realisticamente). Stanislavskij: il teatro è azione, «sulla scena bisogna agire. Azione, attività. Ecco su che cosa si basa l'arte drammatica, l'arte dell'attore»⁷. E Jacques Copeau: il guato degli attori è che «non fanno mai niente realmente»⁸. Quanto ad Artaud, secondo Franco Ruffini egli arrivò a individuare come radice ultima del teatro proprio «l'uomo in azione»⁹.

Fuori dal teatro, sempre secondo Ruffini, «la ricerca dell'*azione cosciente*» costituì il campo d'attività di Gurdjieff¹⁰. La sua Quarta Via (come l'ha chiamata Ouspensky) consiste nel favorire contemporaneamente sui tre centri dell'essere umano (fisico-motorio, emotivo-volizionale e intellettuale) ma *a partire dal movimento*, cioè dalla conoscenza-coscienza del corpo; così facendo, Gurdjieff cerca di mettere l'individuo in grado di liberarsi di condizionamenti corporei, emotivi e mentali, vale a dire da

⁷ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza (Ul.), 1968, vol. I, p. 50.
⁸ J. Copeau, *L'educazione dell'attore* (1920), trad. it. in *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 77.

⁹ F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Cradelina, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 7. Vorrei qui dichiarare il mio debito verso questo libro di Ruffini e anche verso il suo precedente *Teatro e boxe. L'atletica del cuore nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994: entrambi sono stati preziosi per mettere meglio a fuoco il concetto di azione fisica come azione cosciente-volontaria e quindi reale.

¹⁰ *Ibidem*, p. 14.

tutto quello che ne intralcia e limita l'azione, per poter arrivare ad agire coscientemente, cioè volontariamente, cioè realmente.

Approfondiamo per un momento questa nozione di azione volontaria-cosciente (di cui parlano molti altri maestri, da Steiner a Moshe Feldenkrais) e che in teatro è stata chiamata più spesso azione fisica o reale. E facciamolo ancora una volta con le formulazioni cui Ruffini perviene sviluppando alcune dense riflessioni del poeta surrealista René Daumal, il quale agli inizi degli anni Trenta a Parigi entrò a far parte del primo gruppo gurdjieffiano:

«Volontà» è un'astrazione. Non c'è «volontà», ci sono azioni volontarie, cioè coscienti, depurate da ogni residuo di automatismo. Azione non si oppone a *pensiero*, come il senso comune ci farebbe credere. Azione si oppone a movimento, cioè ad *azione senza pensiero*. Volere ciò che si fa è impregnare di pensiero, cioè di coscienza (di volontà) *tutta* l'azione, punto per punto. Fare ciò che si vuole è impregnare di azione, momento per momento, *tutto* il pensiero, cioè la volontà (coscienza)¹¹.

E vediamo adesso in quali termini la questione della ricerca dell'azione fisica come azione reale-cosciente-volontaria è stata affrontata in teatro. Tanto per cominciare, i Padri Fondatori del nuovo teatro contemporaneo hanno spiegato in maniera incontrovertibile che non si può arrivare all'azione reale, cioè ad agire realmente in scena, imboccando la scorciatoia dello spontaneismo o del naturalismo. A tale scopo è invece necessario seguire la via lunga della disciplina, dell'apprendistato tecnico e del lavoro sulla forma. Solamente facendosi *prima* forma artificiale, partitura fondata sulle costrizioni di principi rigidi, l'azione fisica può sperare di diventare azione reale sulla scena. Perché solo così può affrancarsi da tutto ciò che è stereotipo, automatismo, meccanicità, confusione inorganica – in breve, dalla *falsa spontaneità*. Qual è la falsa spontaneità? È quella che viene *prima* della precisione e quindi *prima* del controllo volontario dell'azione e che, di conseguenza, oltre ad essere falsa spontaneità, è anche *libertà fittizia*, cioè illusoria.

Ma esiste anche una *spontaneità vera* per l'attore in scena, ed è quella che *sta dopo*, *oltre* la precisione ed è quindi fatta di libertà effettiva, perché basata sul controllo volontario dell'azione. Ora, per acquisire le qualità della vera spontaneità, l'artificialità e le costrizioni tecniche – pur necessarie – non sono sufficienti.

¹¹ *Ibidem*, p. 144.

Per essere *reale* (e dunque *efficace*) in scena, occorre anche che l'azione fisica sia autentica, sentita, sincera, vissuta, occorre cioè – per dirla più tecnicamente – che sia fondata su di una corrispondenza organica fra esterno e interno dell'attore e dunque eseguita dal «corpo-mente»¹².

Potremmo riassumere nel modo seguente le due condizioni necessarie e sufficienti affinché un'azione fisica sia reale in scena, ovvero affinché un'azione scenica sia reale:

1) la *previsione*, e cioè la coerenza formale esterna (spesso, oggi, garantita da una partitura);

2) l'*organicità*, e cioè la coerenza interna, assicurata dalla presenza integrale dell'attore, la quale a sua volta può essere propiziata, secondo alcuni, dall'impiego di una sottopartitura. Soltanto l'organicità, in quanto «interenza psicofisica dell'azione», come l'ha chiamata Eugenio Barba¹³, garantisce l'indispensabile margine di libertà nella precisione, ossia di improvvisazione nella partitura, e quindi permette l'acquisizione delle qualità della vera spontaneità.

Se ora proviamo a passare in rassegna rapidamente le formulazioni proposte al riguardo dai maestri verificheremo una sostanziale unitarietà di posizioni e anche notevoli convergenze terminologiche.

Per Stanislavskij l'azione *reale* è l'azione *credibile*. Per arrivare ad essa l'attore deve sviluppare, da un lato, la sua «sensibilità scenica interiore» e, dall'altro, la sua «sensibilità scenica esteriore». Niente azione reale (cioè credibile) in scena senza la «precisione del movimento» ma anche senza quella che egli chiama la «giustificazione interiore» del movimento stesso, e dunque senza la presenza totale, psicofisica, dell'attore. Le pagine dedicate alla «plasticità» nel *Lavoro dell'attore su se stesso* sono estremamente chiare a questo proposito, con la loro dura polemica contro ogni tipo di gestualità vuota, esteriore, esibizionistica, decorativa. Fortunatamente – aggiunge Stanislavskij-Torzov – esistono dei danzatori e degli attori per i quali «la plasticità è diventata un aspetto del loro carattere, una seconda natura»:

Se analzassero attentamente le loro sensazioni, scoprirebbero che la plasticità è come un'energia che scaturisce dal profondo segreto del loro essere: attraverso tutto il corpo carica di emozioni, desideri e problemi che la spingono interiormente, a provocare questo o quel movi-

¹² E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 172.

¹³ *Ibidem*, p. 171.

mento. Energia, riscaldata dal sentimento, rafforzata dalla volontà e guidata dall'intelligenza [...] Questa energia si manifesta solo in azioni coscienti, sentite, giustificate e funzionali, azioni che non possono assolutamente essere realizzate meccanicamente, ma solo in conformità all'impulso dell'animo¹⁴.

Rileggiamo le note di Mejerchol'd e gli stenogrammi delle sue lezioni all'epoca delle ricerche sulla biomeccanica (anni Venti): ci troveremo la stessa duplice preoccupazione dell'antico maestro: precisione (nel suo caso, sotto forma di una convenzionalità decisamente non-naturalistica) e organicità, cioè controllo totale. Se, da un lato, è costante in Mejerchol'd il richiamo all'importanza fondamentale dell'addestramento e dell'allenamento, dall'altro, però, egli non manca mai di mettere in guardia contro i rischi di un culto superficiale e gratuito della tecnica e dell'abilità fisica: «Dell'allenamento che coinvolge il corpo e non il cervello, non so che farmene. [...] A me non servono attori che sanno muoversi ma non sanno pensare»¹⁵.

Se per Stanislavskij l'azione reale in scena è l'azione credibile, per Jacques Copeau è l'azione sincera. Termini differenti per indicare lo stesso problema e, al fondo, la stessa soluzione: ancora una volta, precisione + organicità, padronanza tecnica + mobilitazione interna. Al posto dell'acrobata caro al fondatore del Teatro d'Arte, o dell'«operaio esperto» additato da Mejerchol'd, in Copeau troviamo altri modelli extra-artistici per l'attore nuovo: i tecnici che montano la scena dello spettacolo sul palco o addirittura una donna fiamminga che pulisce il pavimento. In particolare, di fronte agli operai che montano la scena, egli parla di «azione reale», lamentandosi che invece l'attore sul palco non faccia mai niente realmente. Ed ecco l'ammaestramento che ne deduce in ordine all'impostazione pedagogica della sua futura scuola: bisognerà cercare «di dare [agli] allievi la conoscenza e l'esperienza del corpo umano. [...] Bisogna che in loro ogni movimento si accompagni a uno stato di coscienza intima, propria del movimento compiuto»¹⁶.

Avendo più spazio a disposizione potrei aggiungere molti altri esempi a proposito della consapevolezza, comune a tutti i maestri della scena contemporanea, dell'«indissolubilità» — nel-

¹⁴ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, cit., pp. 419-420.

¹⁵ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicola Persozzini*, a cura di F. Malcovari, Milano, Ubaldini, 1993, p. 12. Cit. ora il dossier curato da B. Picon Vallin, *Il lavoro dell'attore in Mejerchol'd. Studi e materiali*, in «Teatro e Storia», 18, 1996.

¹⁶ J. Copeau, *L'educazione dell'attore*, cit., p. 78.

l'azione scenica reale — di precisione e organicità. Farò una sola, non casuale eccezione a favore di Grotowski. Non casuale perché Grotowski è colui che più di ogni altro, più a fondo di chiunque altro (lo ha riconosciuto inequivocabilmente Peter Brook) si è occupato in termini pratici del lavoro dell'attore nella seconda metà del Novecento e, in particolare, ha portato avanti la ricerca sulle azioni fisiche avviata da Stanislavskij negli anni Trenta. Leggendo il libro di Thomas Richards intitolato *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*¹⁷ ci si accorge che le distinzioni che vi si operano fra l'azione fisica propriamente intesa e tutto ciò che di solito viene confuso con essa (attività, gesti, movimenti) rispondono agli stessi criteri e alle stesse esigenze degli altri maestri. Ma, almeno sotto questo profilo, c'è un'assoluta coerenza anche fra il Grotowski attuale, con le sue ricerche sul Performer, e il Grotowski di trent'anni fa, quello degli spettacoli. Basta aprire il celebre *Per un teatro povero* per rendersene conto. Molte delle pagine più dense e più importanti di questo libro sono dedicate proprio a sottolineare l'«indissolubile bidimensionalità» dell'azione scenica, e quindi del lavoro dell'attore, che sto cercando di mettere in luce. Infatti egli parla da un lato della necessità dell'autopenetrazione, della messa a nudo, della spontaneità e, dall'altro, dell'«indispensabilità di precisione, artificialità, disciplina»¹⁸. E in seguito ha insistito continuamente sulla fondamentale dialettica, che deve svolgersi a teatro, fra processo artificiale e processo organico¹⁹. In una lunga intervista del 1991 interamente dedicata a Gurdjieff, Grotowski ha fra l'altro affermato: «Non si può lavorare su se stessi al di fuori di un quadro strutturato, di una partitura di ciò che si fa. [...] Se non si ha una struttura, tutto si dissolve, diventa una zuppa»²⁰.

¹⁷ T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubaldini, 1993, pp. 84-86. Molto importante, in questo volume, è lo scritto di Grotowski pubblicato come postfazione e intitolato *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*.

¹⁸ J. Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), trad. it., Roma, Bulzoni, 1970, pp. 46-48 e passim.

¹⁹ J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, dispense (non riviste dall'IA), a cura di Luisa Tinti, di un seminario tenuto presso l'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma «La Sapienza» nel 1982, pp. 2 ss.

²⁰ J. Grotowski, *C'è una sorte de volenté*, in *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, textes recueillis par Bruno de Panafieu, Lausanne, L'Âge d'Homme, in «Dossiers H», 1994, p. 102. Per motivare la necessità e l'importanza della ricerca di Grotowski su ciò che egli stesso ha proposto di chiamare «l'arte come veicolo», Peter Brook ha scritto: «Le grandi tradizioni spirituali in tutta la storia dell'umanità hanno sempre avuto bisogno di forme. Non c'è nulla di peggio del bisogno dell'aldilà preso in maniera vaga e generica» (P. Brook, *Grotowski. L'arte come veicolo*, in «Teatro e Storia», 5, 1988, pp. 237-258).

3. Il lavoro sul corpo e sul movimento: la doppia articolazione

Ho detto prima che il lavoro sul corpo e sul movimento costituisce, in teatro e fuori, la base fondamentale di ogni lavoro su se stessi e quindi di ogni ricerca dell'azione reale (o cosciente o volontaria)²¹. Cerchero adesso di esaminare un po' più in dettaglio, per quanto possibile, le modalità di questo lavoro fisico. Naturalmente, per ovvie ragioni di competenza, lo esaminò soprattutto nell'ambito teatrale ma non senza cercare di far emergere alcune significative concordanze fra il dentro e il fuori del teatro.

Prima abbiamo constatato un sostanziale accordo, fra i maestri della scena novecentesca, a proposito delle *condizioni* dell'azione reale sulla scena. Ora dobbiamo vedere se non sia possibile ritrovare un accordo simile anche sul piano ulteriore del *come*, cioè al livello dei principi e dei procedimenti tecnici mediante i quali gli stessi maestri hanno cercato di realizzare quelle condizioni (precisione e organicità, per ripeterle ancora una volta). Anticipo subito che un accordo del genere esiste effettivamente e gli vorrei dare il nome di *doppia articolazione* (con una evidente, semiseria allusione al concetto chiave della linguistica moderna). In realtà si potrebbe parlare anche di una *doppia disarticolazione*, dal momento che il suo scopo primario – come vedremo – è quello di spezzare (disarticolare, appunto) gli automatismi fisici e mentali che vincolano l'attore nell'uso del corpo e nella composizione dell'azione in scena. La prima articolazione (disarticolazione) concerne il corpo, la seconda il movimento e l'azione scenica.

Prima articolazione. Chiamo «prima articolazione» il lavoro di segmentazione affettuato sul corpo umano, il corpo dell'attore, che viene scomposto in vari pezzi (un po' come una marnetta o una macchina) e poi ricomposto, ma secondo le regole di combinazione di un'anatomia seconda, artificiale, il cui scopo è di trasformare il corpo vivente, biologico, quotidiano, in un «corpo-in-vita» (Barba), cioè a dire in un corpo fittizio, extraquotidiano.

Il primo teorico, o meglio il primo grande sapiente del movimento scenico, nel quale si può trovare chiaramente enunciata la prima articolazione è François Delsarte, con la sua segmentazione del corpo intero e di ogni singolo membro secondo la legge

²¹ Per quanto riguarda Gurdjieff, cfr. P.D. Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, cit., p. 385.

trinitaria e l'«accordo di nona». In lui sono reperibili anche i principi fondamentali regolanti il funzionamento dell'anatomia artificiale, scenica, prodotta dall'applicazione della prima articolazione: 1) *il primato del tronco*, promosso a centro espressivo del corpo mediante il rovesciamento della gerarchia corporea ordinaria; 2) *l'indipendenza dei segmenti*, cioè delle diverse parti del corpo, a ciascuna delle quali si riconosce la possibilità di un'azione autonoma e anche in contrasto con quella delle altre (cfr. il «Grande ordine dell'opposizione» definito da Delsarte)²².

Sofferamoci un momento sul principio dell'indipendenza degli organi, che è stato enunciato in modi molto radicali e apparentemente opposti fra loro da Mejerchol'd, il già ricordato inventore della biomeccanica, e da Etienne Decroux, il padre del mimo contemporaneo.

Mejerchol'd: «L'intera biomeccanica si fonda sul principio che se si muove la punta del naso, si muove tutto il corpo. Tutto il corpo prende parte al movimento del più piccolo organo»²³.

Decroux: «Bisogna dunque poter mobilitare soltanto ciò che si vuole mobilitare: un solo determinato organo o parecchi organi. Quel che non si vuole mobilitare, deve dunque rimanere immobile. Lo sanno tutti, ma è necessario dirlo. Si crede infatti che per essere immobili, sia necessario non volersi muovere. In realtà, dato che ci muoviamo senza volerlo, è necessario volere non muoversi»²⁴.

Queste due formulazioni sono opposte solo in apparenza perché, in realtà, presuppongono entrambe la stessa idea di corpo scenico come insieme di organi distinti e parzialmente autonomi, la necessità di un controllo totale esercitato dall'attore su di essi e la costrizione ad un impiego non-naturale, non-quotidiano, di questi organi, e quindi del corpo, in grado di spezzare gli automatismi e la meccanicità che ne condizionano l'impiego cosiddetto naturale o quotidiano.

²² V. Maletic, *La teoria dello spazio di Rudolf Laban*, in E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, cit., p. 217. Su Delsarte, cfr. E. Casini Ropa, *La danza e l'agit-prop*, cit., pp. 107-122; *François Delsarte 1811-1871. Sources-Pensée*, catalogo della mostra, 21 marzo-14 maggio 1991, Museo di Tolone, Tolone, 1991; E. Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scinto del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.

²³ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, cit., p. 76. Si tratta di appunti del corso di biomeccanica dell'anno 1921-22 raccolti dall'allievo M. Korenev.

²⁴ E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963 (Librairie Théâtrale, 1977), p. 105; trad. it. *Parole sul mimo*, Milano, Edizioni del Corpo, 1983, pp. 100-101.

Quella che chiamo prima articolazione, con al suo interno in particolare il principio dell'indipendenza degli organi, risulta fondamentale in tutti i progetti e in tutte le esperienze novecentesche di educazione corporea dell'attore e del danzatore: andando da Dalcroze a Laban, da Mejerchol'd a Decroux, fino a Grotowski e Pina Bausch, passando per tanti altri e, in particolare, per Artaud: il quale ce ne ha fornito l'immagine più forte e più poetica, definendo il teatro «questo crogiuolo di fuoco e di carne vera dove anatomicamente, per calpestio di ossa, membra e sillabe, si rifanno i corpi»²⁵.

Fuori del teatro, esercizi che allenano alla disarticolazione degli organi, o piuttosto degli automatismi che li legano, si ritrovano in tutte le vie verso l'azione cosciente-volontaria, ovvero in tutti i metodi di ricerca della consapevolezza e dell'armonia attraverso il movimento, da Gurdjieff a Steiner a Feldenkrais, naturalmente con modalità anche molto diverse da caso a caso. Per esempio, è noto come il metodo Feldenkrais sia caratterizzato da un approccio dolce, soffice, morbido; mentre, tutt'al contrario, il metodo Gurdjieff preferisce la sollecitazione forte anche dal punto di vista della difficoltà fisica. Secondo James Webb (che si è avvalso della testimonianza di persone che assistettero alle prime dimostrazioni dei «Movimenti» in Occidente fra il 1922 e il 1923) un'intera categoria di esercizi «era basata sul principio di far lavorare i vari centri nelle condizioni di massimo sforzo [...] alcuni di essi richiedevano la combinazione di quattro differenti movimenti, ognuno dei quali aveva il suo ritmo distinto»²⁶. Mel Gordon, altro studioso di Gurdjieff, parla di «movimenti separati e simultanei delle braccia, delle gambe e della testa», di «passi disarticolati», di «gesti contorti dove diverse parti del corpo si proiettavano in direzioni opposte»²⁷.

²⁵ A. Artaud, *Le théâtre et la science* (1947), in «L'Arbalète», 13, 1948 (ripubblicato da A. Virmann, A. Artaud et *Le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, pp. 264-271, dal quale traduco). Una versione italiana di questo testo è stata recentemente proposta da Carlo Pasi nel già citato supplemento di «In forma di parole» (il brano citato è a p. 31).

²⁶ J. Webb, *The Harmonious Circle*, London, Thames & Hudson, 1980, p. 239 (trad. it. in G. Cara, *Le danze sacre nell'elaborazione di Gurdjieff e dei suoi successori*, in *Il libro di teatro. Annali del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Roma. Sezione Teatro*, vol. II, a cura di Roberto Ciancarelli, Roma, Bulzoni, 1993, p. 157).

²⁷ M. Gordon, *I movimenti dimostrativi di Gurdjieff* (1978), in «Sipario», 406, 1980, numero speciale *L'Oriente per l'Occidente*, a cura di N. Savarèse, pp. 45-50. In proposito si veda anche la nozione gurdjieffiana di «super-sforzo» (P.D. Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, cit., p. 383).

Non dimentichiamoci, infine, che il principio dell'indipendenza degli arti è presente anche in tutti i teatri-danza asiatici.

Seconda articolazione. Chiamo così il lavoro di segmentazione effettuato sull'azione fisica, ovvero sulle sequenze di gesti-movimenti-atteggiamenti con cui l'attore lavora di improvvisazione e di composizione.

Può trattarsi della trasposizione di un'azione materiale della vita quotidiana oppure no, può esserci un referente esterno oppure non esserci. In ogni caso, è dato di osservare la tendenza ricorrente a *scomporre* l'azione nelle sue articolazioni più minute (atomi o cellule d'azione) per poi sottoporla a dei procedimenti di *ricomposizione*, sia secondo l'asse orizzontale della successione sia – e soprattutto – secondo l'asse verticale della simultaneità. La logica di questi procedimenti di ricostruzione o montaggio (che possono ovviamente essere molto diversi da un caso all'altro) è al fondo la stessa per tutti: non si tratta mai – neppure nel caso di Stanislavskij, a dispetto delle apparenze – della logica della verosimiglianza e dell'imitazione realistica ma di quella, ben diversa, della preservazione della vita scenica dell'azione, cioè della preservazione di ciò che le permette di essere reale, non realistica, per lo spettatore.

Se, con la prima articolazione, si trattava di spezzare gli automatismi nella produzione di singoli movimenti-gesti-atteggiamenti, qui, con la seconda, si tratta di spezzare gli automatismi che condizionano la composizione di più movimenti-gesti-atteggiamenti e quindi limitano la drammaturgia dell'azione scenica.

In Mejerchol'd e in Decroux troviamo ancora una volta gli esempi di due ricerche particolarmente approfondite e avanzate in proposito. Ma vorrei ricordare anche l'importanza che Stanislavskij (a torto, spesso, ricordato ancora come il campione del realismo psicologico) ha sempre assegnato al lavoro di segmentazione condotto dall'allievo-attore e dall'attore a tutti i livelli dell'apprendistato e in tutte le fasi del processo creativo: sia nel lavoro su se stesso, ad esempio per arrivare ad acquisire il cosiddetto «movimento plastico», cioè fluido, ininterrotto; sia durante il lavoro sulla parte, ad esempio mediante la segmentazione progressiva di ogni scena e delle azioni che la riguardano con i loro scopi o compiti rispettivi²⁸.

Vorrei cercare di fissare, in maniera provvisoria e parziale ovviamente, alcuni principi generali che mi sembrano regolare que-

²⁸ Cfr. *Il lavoro dell'attore*, cit., rispettivamente alle pp. 425 e 153-167.

sto lavoro di smontaggio/rimontaggio dell'azione scenica, sempre in riferimento all'ambito teatrale.

Il primo principio generale da ricordare è proprio quello stabilito da Stanislavskij nelle pagine sui movimenti plastici alle quali mi sono appena richiamato: la fluidità ininterrotta dell'azione scenica costituisce un *equivalente* e non un *imitazione* della fluidità e della continuità dell'azione fisica nella vita reale; e può essere ottenuta soltanto passando attraverso il suo opposto, cioè attraverso la segmentazione e la discontinuità. Secondo un recente intervento di Eugenio Barba sul «significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore», si tratta di imparare a pensare «un *continuum* come una successione di fasi minuscole ben definite»²⁹.

Per quanto riguarda in maniera più precisa i principi di ricomposizione-rimontaggio dell'azione scenica, tre mi paiono quelli più importanti (mi riferisco in particolare – come precedentemente – al mimo corporeo di Decroux e alla biomeccanica mejerchol'diana, avendo davanti agli occhi due esempi precisi: il *Falegname* del primo e il *Tiro con l'arco* della seconda): 1) gioco dei contrasti, 2) non-linearità dell'azione, 3) non-prevedibilità dell'azione.

1) *Gioco dei contrasti* (ritmici, dinamici, ecc.): i diversi segmenti (aromi) dell'azione, dopo essere stati smontati, vengono rimontati *selettivamente*, secondo una logica della variazione continua e brusca di velocità, intensità, qualità d'energia etc.

2) *Non-linearità dell'azione*. Questo principio può, a sua volta, essere scomposto in tre sotto-principi:

2a) assenza di una stretta concatenazione logico-causale: il *prima* può essere rimontato *dopo* e viceversa;

2b) ripetizione differente: la stessa azione (o segmento di azione) può essere riproposta più volte secondo punti di vista differenti (si tratta – com'è noto – di uno dei principi della composizione cubista, ed è per questo che, per gli attori di Mejerchol'd, si parlò di *jeu cubista*);

2c) montaggio verticale, cioè simultaneo, di più azioni (altro principio cubista): lavoro reso evidentemente possibile da quello preliminare della prima articolazione.

3) *Non-prevedibilità dell'azione*: occorre che ogni azione venga eseguita dall'attore in maniera tale che lo spettatore non sia mai in grado di poter pre-vedere in quale direzione e come prose-

²⁹ E. Barba, *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in M. De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, cit., p. 15.

guirà, cioè secondo quali modalità ritmiche, dinamiche etc., essa si svilupperà. Durante la III sessione dell'Università del Teatro Eurasiato svoltasi a Scilla (Calabria) nel giugno del 1996, Barba ha parlato a questo proposito di «azioni ernatrodite». Allora la domanda diventa: come fare per comporre in scena delle azioni ernatrodite, che lo spettatore non sia capace di pre-vedere. Le risposte che trovo per ora (continuando a pensare soprattutto al *Falegname* e al *Tiro con l'arco*) sono le seguenti:

– occorre variare continuamente mediante il gioco dei contrasti (principio n. 1);

– occorre segmentare, punteggiare continuamente l'azione mediante segni (o, più esattamente, segnali) che la «neganno», cioè mediante micro-azioni provviste di caratteristiche opposte: andare in avanti prima di dirigersi indietro, oppure a sinistra prima di andare a destra e così via (si pensi all'*okkaz* della biomeccanica e ai *toc* del mimo corporeo).

4. *La conquista dell'organicità: verso l'azione cosciente*

Con l'analisi dei principi teorici e tecnici che compongono quello che chiamo il lavoro della doppia articolazione (disarticolazione) ho considerato solamente alcune delle modalità individuate e sperimentate dai maestri del Novecento per realizzare le *condizioni di vita* dell'azione fisica sulla scena; più precisamente, quelle riguardanti la condizione (necessaria ma non sufficiente – lo si è già detto) della precisione o artificialità.

Naturalmente esistono molte altre modalità importanti che riguardano la seconda condizione, quella dell'organicità, che si riferisce alla coerenza interiore dell'azione scenica e perciò alla presenza integrale, psicofisica, dell'attore in essa. A tale proposito mi limiterò a ricordare di nuovo i due concerti introdotti da alcuni anni nell'ambito dell'ISTA e dell'antropologia teatrale: *corporemente* e *sottopartitura*; per i quali non posso fare altro che rinviare alle pagine della *Canoa di carta* e al più recente volume collettivo *Drammaturgia dell'attore*, in cui è in particolare la seconda nozione ad essere discussa³⁰. Nel suo libro Barba descrive la sottopartitura come l'insieme dei «punti d'appoggio segreti», dei «sentieri nascosti» di cui l'attore si serve per attivare e riattivare continua-

³⁰ *Drammaturgia dell'attore*, cit., parte II: «Partitura e sottopartitura», e il contributo di chi scrive: *Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore. Saggio sulla Canoa di carta*.

mente la propria «mobilitazione interna», e dunque per garantire la già ricordata «inerezza psicofisica dell'azione»³¹.

A proposito della condizione di precisione, e dei modi di conseguirla, abbiamo visto che i principi e i procedimenti della doppia articolazione sono, in realtà, principi e procedimenti miranti alla disarticolazione degli automatismi fisici e mentali che fanno dell'attore, e più in generale dell'essere umano, qualcuno che *viene agito* invece di *agire* (coscientemente, volontariamente)³².

Tuttavia, sulla strada dell'azione cosciente-volontaria, cioè sulla strada per diventare un «uomo d'azione» (Growthski), l'attore, e più in generale l'essere umano, si scontrano con molti altri automatismi che ostacolano il raggiungimento della condizione di organicità (intesa specificamente come libertà-spontaneità *oltre* la precisione) perché legano in un circolo vizioso movimenti-emozioni-pensieri.

Spezzare questo tipo di automatismi è sempre parso, quindi, fondamentale nella ricerca dell'azione cosciente-volontaria. Gurdjieff vi si è dedicato particolarmente, elaborando tutta una serie di esercizi appositi, spesso calibrati ad hoc sul singolo allievo. E così, per i locali della Prieuré des Basses Loges, il castello vicino Parigi dove Gurdjieff aveva installato il suo Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo nel 1922, non era infrequente vedere persone impegnate in esercizi come questo descritto da Mel Gordon: «mentre passava rapidamente da una posizione verticale a una orizzontale, [un allievo] doveva contare 2.4.6.8.10.10.8.6.4.2. cercando contemporaneamente di ricordare gli avvenimenti delle ultime ventiquattr'ore»³³.

Indubbiamente, nel caso di Gurdjieff, l'esercizio più famoso di tutti, fra quelli miranti a spezzare gli automatismi nel legame corpo-emozioni-pensieri, è il cosiddetto «stop», del quale tanto si è parlato e scritto, spesso in maniera approssimativa. Preferisco perciò seguire la testimonianza attendibile di Ouspensky, il primo discepolo del maestro di Alessandropoli e il più rigoroso espositore del suo sistema.

Premesse:

– Il carattere dei movimenti e delle attitudini di ogni epoca, di ogni razza e di ogni classe è indissolubilmente legato a determinate forme di pensiero e di sentimento. L'uomo è incapace di cambiare la

³¹ E. Barba, *La canoa di carta*, cit., pp. 171, 177.

³² F. Ruffini, *I teatri di Arnaud*, cit., p. 137.

³³ M. Gordon, *I movimenti dimostrativi di Gurdjieff*, cit., p. 48.

forma dei suoi pensieri fino a quando non ha cambiato il suo repertorio di pose e di movimenti. [...] Tutte le pose moritici intellettuali ed emozionali sono collegate fra loro;

– anche se diventa cosciente di ciò, da solo «l'uomo non può mai uscire dal cerchio magico delle proprie pose» perché la sua volontà «non è mai sufficiente per governare tre centri contemporaneamente».

Modalità dell'esercizio:

– Ad una parola o un cenno del maestro, precedentemente convenuto, tutti gli allievi che lo odono o che lo vedono devono all'istante stesso sospendere i loro gesti, qualunque essi siano, immobilizzandosi sul posto nella posizione stessa in cui il segnale li ha sorpresi. Inoltre, essi devono non soltanto cessare di muoversi, ma anche tenere gli occhi fissi sul punto stesso che stavano guardando al momento del segnale, tenere la bocca aperta se stavano parlando, conservare l'espressione della loro fisionomia e, se sorridevano, mantenere questo loro sorriso sul volto. In questo stato di «stop», ciascuno deve anche sospendere il flusso dei propri pensieri e concentrare tutta l'attenzione, mantenendo la tensione dei muscoli, nelle differenti parti del corpo, al livello stesso ore essa si trovava e controllarla tutto il tempo, riportando per così dire la propria attenzione da una parte del corpo a un'altra. E deve rimanere in questo stato e in questa posizione fino a quando un altro segnale convenuto gli permetta di riprendere un atteggiamento normale, o fino a quando sia talmente stanco da essere incapace di conservare più a lungo l'attitudine originaria.

Vantaggi e scopi:

– Esso dà all'uomo la possibilità di uscire dal cerchio del suo automatismo [...] Cerchiamo di seguire ciò che avviene. Un uomo sta per sedersi, o sta per camminare, o lavorare. Di colpo, egli sente il segnale e immediatamente il movimento iniziato viene interrotto da questo «stop». Il suo corpo si immobilizza, si blocca in pieno passaggio da una *posa all'altra, in una posizione sulla quale egli non si arresta mai nella vita ordinaria*. Sentendosi in questo stato, in questa posa insolita, l'uomo senza volerlo guarda se stesso sotto angoli nuovi, si osserva in modo nuovo. Così, il cerchio del vecchio automatismo è infranto.³⁴

5. *Dentro, fuori, oltre il teatro*

Mi è accaduto più volte, nel corso di questo scritto, di distinguere fra esperienze di lavoro su se stessi e sulle azioni fisiche che si sono sviluppate *dentro* il teatro ed esperienze analoghe

³⁴ P.D. Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, cit., pp. 388-390.

sviluppati all'esterno del teatro. In realtà le cose non sono così semplici. Il panorama novecentesco sta lì a dimostrarci quanto sia difficile, e scorretto, tracciare, in proposito, una linea di demarcazione netta fra il dentro e il fuori del teatro.

In effetti, invece che di una linea che *divide* sarebbe più corretto parlare di una linea che *conginge* il dentro al fuori e sulla quale si situano dinamicamente le maggiori esperienze contemporanee in materia, percorrendola in un senso o nell'altro, e talvolta in entrambi, dal dentro ai fuori e dai fuori al dentro. Ciò che colpisce, soprattutto, è l'osmosi continua fra ricerche che si sviluppano in ambito prevalentemente o originariamente teatrale e quelle che si svolgono prevalentemente o originariamente al di fuori di esso. Ma ancor più interessante è il fatto che, in entrambi i casi, non risulta facile distinguere fra aspetti artistici, pedagogici, terapeutici ed esoterici del lavoro sulle azioni fisiche e su se stessi. Ma procediamo con un po' di ordine.

Intanto, in primo luogo, c'è il piano dei rapporti, delle influenze e degli scambi storicamente documentati, o anche soltanto ipotetici e magari talvolta leggendari. Ad esempio, si favoleggia di un'influenza di Stanislavskij su alcuni esercizi di Gurdjieff (a cominciare da quello dello «strop») ³⁵; più sicura è invece l'influenza della Ritmica dalcroziana sia sui Movimenti gurdjieffiani sia sulla quasi omonima Euritmia di Steiner. E c'è anche chi ha parlato di misteriosi incontri a tre fra Dalcroze, Gurdjieff e Laban ³⁶.

Un dato certo e importante è invece quello riguardante le forte interesse che ricerche come quelle di Steiner, Feldenkrais e soprattutto Gurdjieff hanno suscitato in più generazioni di uomini di teatro. La vicenda ora comincia ad essere un po' meglio documentata per quanto riguarda Gurdjieff e la sua presenza a Parigi dagli anni Venti agli anni Quaranta. Grazie agli studi recenti di Ruffini ora sappiamo che esponenti particolarmente avanzati del nuovo teatro francese, come Arraud e Barrault, per il tramite di una figura sicuramente eccezionale, il poeta René Daumal, vennero a conoscenza delle attività dell'Istituto di Fontainebleau, e del metodo di Gurdjieff, e ne restarono molto colpiti. E per quanto riguarda la seconda metà del secolo basterà citare due nomi: quelli di Peter Brook e di Jerzy Grotowski ³⁷.

³⁵ L'ipotesi è stata avanzata in particolare da Mel Gordon: cfr. G. Carrà, *Le danze sacre nell'elaborazione di Gurdjieff e dei suoi successori*, cit., p. 164.

³⁶ J. Moore, *George Ivanovitch Gurdjieff. Anatomia di un mito* (1991), trad. it., Vicenza, Edizioni Il Punto d'Incontro, 1993, p. 414.

³⁷ Cfr. gli interventi di Peter Brook e di Jean-Claude Carrière, suo Dramaturg, oltre a quello già citato di Grotowski, nel volume *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, cit.

Sempre a proposito del movimento dal fuori al dentro, ci sarebbe poi da parlare delle «ricadute» artistiche, e specificamente teatrali, prodotte da ricerche non finalizzate prioritariamente all'arte, o almeno non al teatro, come quelle di Steiner e di Gurdjieff, con l'Euritmia, «arte del movimento» (parola o canto visibile), per il primo, e con le Danze sacre o Movimenti, per il secondo.

Sia Steiner che Gurdjieff coltivarono comunque svariati interessi artistici: si pensi soltanto, per quanto riguarda il primo, al Goetheanum, lo straordinario edificio ligneo fatto da lui costruito su suo progetto e pensato come tempio-teatro per le rappresentazioni euritmiche e per i Misteriendramen; e all'importanza della danza e della musica per il secondo. Gurdjieff, non dimentichiamolo, amava definirsi Maestro di danza e per tutta la vita lavorò ad un balletto esoterico *La lotta dei Maghi*, che non riuscì o forse non volle mai allestire ma di cui presentò spesso dei brani nelle numerose dimostrazioni di Movimenti date dai suoi allievi.

Entrambi, Steiner e Gurdjieff, hanno un'idea alta, antica, sacra dell'Arte come veicolo di conoscenza autentica, di Verità, e strumento efficace di azione dell'uomo sull'uomo, perché fondato sulle leggi matematiche che collegano l'individuo all'universo. Si tratta di quanto Gurdjieff, in particolare, ha definito in termini di «arte oggettiva», la cui differenza dall'arte soggettiva sta nel fatto che

soltanto nel primo caso l'artista 'crea' realmente, fa ciò che ha l'intenzione di fare, introduce nella sua opera le idee e i sentimenti che vuole. E l'azione della sua opera sulla gente è assolutamente precisa [...] Quando si tratta di arte oggettiva non può esservi nulla di accidentale, né nella creazione dell'opera stessa, né nelle impressioni che essa suscita ³⁸.

Per Gurdjieff la musica e il teatro rappresentano le manifestazioni principali dell'arte oggettiva, ma non certo così come vengono intesi e praticati correntemente in Occidente. In questo caso, secondo lui, siamo di fronte a una degenerazione rispetto all'originaria, autentica dimensione oggettiva, che si manifesta ancora in certe tradizioni di danza e di teatro-danza fra Medio ed Estremo-Oriente.

E qui forse è il caso di notare quanto vicina a quella di Gurdjieff sia da tempo la posizione di Grotowski, il quale ha chiamato «Dramma Oggettivo» la fase della sua ricerca immediata-

³⁸ P.D. Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, cit., p. 329.

mente precedente quella attuale sull'Arte come Veicolo³⁹ e una decina di anni fa, all'inizio di un suo scritto intitolato *Il Performer*, ha affermato: «Il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è spettacolo»⁴⁰.

Il riferimento a Grotowski cade opportuno per dire qualcosa, conclusivamente, sul movimento inverso rispetto a quello di cui ho appena parlato (dal fuori al dentro): e cioè quello dal dentro al fuori del teatro, o più esattamente *dal teatro oltre il teatro*. Infatti, di questo movimento egli rappresenta l'indiscusso protagonista attuale. In tal senso egli si pone quale erede e prosecutore di un'intera tradizione novecentesca di ricerca sull'azione fisica come azione reale.

Se osserviamo questa tradizione in tutta la sua estensione storica, e dunque da Stanislavskij fino appunto a Grotowski, possiamo cogliere una tendenza abbastanza costante: la tendenza della ricerca sulle azioni fisiche, ovvero sull'«arte dell'azione» (Ruffini), a trascendere il teatro come ambito e come fine, insomma ad andare oltre il teatro per trasformarsi in ricerca ed esperienza di lavoro su se stessi senza fini artistici o di spettacolo, anche se non necessariamente senza *opere*. Proprio l'esempio di Grotowski, con il suo lavoro attuale presso il Workcenter di Pontedera, dimostra che si può rifiutare lo spettacolo senza con questo rifiutare i *popus* e le indispensabili *contantes* tecniche della sua messa a punto. La differenza vera, profonda, sta altrove, sta «nella sede del montaggio»: «Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; ne l'arte come veicolo la sede del montaggio è negli attanti, negli artisti che agiscono»⁴¹.

In questa tradizione novecentesca del superamento del teatro, o più esattamente dello spettacolo, di cui – come ho appena detto – Stanislavskij e Grotowski rappresentano gli estremi temperali, potremmo inserire molti altri nomi, naturalmente: da Cocteau ad Artaud, da Decroux a Julian Beck. Ma quello che mi interessa adesso, in conclusione, è pormi la seguente domanda: come si spiega questo fenomeno?

³⁹ Cf. L. Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, 1996.

⁴⁰ J. Grotowski, *Il Performer*, in «Teatro e Storia», 4, 1988, p. 165.

⁴¹ J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 130. Sul lavoro che Grotowski sta svolgendo a Pontedera da undici anni, oltre al già citato *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (che in realtà testimonia soltanto delle premesse e delle fasi iniziali di questa ricerca), si veda adesso, sempre di Thomas Richards, *The Edge-Point of Performance*, un'intervista raccolta da Lisa Wolford e pubblicata nella «Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski», Pontedera, 1997.

Per cercare di abbozzare una risposta molto brevemente, non posso fare altro che ritornare alle osservazioni che ho fatto all'inizio a proposito del lavoro dell'attore su se stesso e degli effetti etico-spirituali della ricerca squisitamente tecnica, ed essenzialmente fisica, che ne sta alla base. In forza di tali effetti, o risonanze, tutte le volte che questa indagine tecnica è stata spin-ta veramente a fondo, fino in fondo, essa non ha potuto evitare di porsi, a un certo punto, la questione del *valore* e del *senso* del teatro; e questo, a sua volta, l'ha portata spesso oltre il teatro perché l'ha portata a considerarlo non più come un fine, e tantomeno come *il* fine, ma alla stregua di uno strumento, di uno dei veicoli dell'esperienza spirituale, per una ricerca di sé e su di sé.

In questi casi è come se le tecniche dell'attore venissero «dirottate verso la persona che le esercita piuttosto che verso i propri bersagli esterni». Questa immagine appartiene a Ferdinando Taviani, il quale si affrettava ad aggiungere – opportunamente – che ciò «non vorrebbe dire chiudere [le tecniche] nell'attore eliminando lo spettatore. Vuol dire, al contrario, individuare una dimensione profonda del rapporto con lo spettatore»⁴². L'attore che, grazie al lavoro su se stesso, va oltre il teatro, o almeno oltre lo spettacolo, non perde necessariamente il rapporto con lo spettatore ma lo sposta su di un altro piano, sempre che lui, lo spettatore, sia disposto a seguirlo. È un piano che costringe quest'ultimo a uscire dalla propria pelle di mero fruitore estetico, a mettersi in questione e a mettersi in gioco, prendendo coscienza che – come diceva Artaud – l'uomo così com'è è «mal costruito» e quindi interamente da rifare⁴³.

Artaud parla – come abbiamo visto all'inizio – della necessità di *rifare i corpi* perché nel materialismo assoluto della sua ultima visione del mondo solo il corpo esiste: l'*homme-corps*, il *moi-corps*. Ma in realtà avrebbe potuto parlare della necessità di *rifare l'anima* e avrebbe detto in sostanza la stessa cosa. Perché per Artaud, come per gli altri maestri, teatrali e non, del Novecento che si occupano di lavoro su se stessi e di ricerca sulle azioni fisiche, è evidente che la colpa originaria della cultura occidentale, e quindi nostra, sta nel *dualismo* e nella *divisione*: corpo/anima, movimento/emozione, azione/coscienza, precisione/organicità, etc. Ed è contro questo dualismo e questa divisione che essi lottano strenuamente.

⁴² F. Taviani, *Passaggi e sottopassaggi*, cit., p. 145.

⁴³ A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, cit., p. 104.

Perciò mi piace chiudere con una frase di Rudolf Steiner:

Apprendere l'Euritmia, significa metamorfosare il proprio organismo, e [quindi] l'euritmia è imperfetta fintantoché l'interprete si batte con qualcosa in lui che è rimasto 'corpo' e non è ancora diventato 'anima'. Nell'Euritmia il corpo intero deve diventare anima⁴⁴.

⁴⁴ R. Steiner, *Cours d'Eurythmie de la parole. L'Eurythmie, langage visible* (1924), Paris, Triades, 1981, p. 151.