

Ludwik Flaszen

L'arte dell'attore

La recitazione – secondo noi – è un atto solenne di autoconoscenza collettiva. La sua essenza si regge sulla creazione di un vivo legame interumano. Questo legame è la materia prima del teatro. Da questo punto di vista siamo differenti dalle altre avanguardie, per altri versi a noi affini sul piano estetico. Queste avanguardie operano o sotto le insegne della *mise-en-scène* che, secondo i principi un tempo innovatori e oggi banali della Grande Riforma, consiste nell'armonizzare materiali e discipline eterogenei in un'opera spettacolare omogenea; o sotto le insegne delle arti plastiche che specialmente in Polonia – a causa dell'arretratezza estetica degli ambienti propriamente teatrali – hanno dominato i progetti innovativi; oppure infine all'insegna della letteratura drammatica che in Occidente – per mancanza di mezzi da destinare a iniziative arrischiate sul piano finanziario – ha rimpiazzato il teatro nell'opera del suo rinnovamento spontaneo.

Né la *mise-en-scène* così intesa, né le arti plastiche, né infine la parola costituiscono – secondo noi – ciò che è specificamente teatrale, ciò che differenzia il teatro da un quadro o una scultura in movimento, o da un libro il cui contenuto venga illustrato con una serie di immagini messe in moto.

Cosa rimane dopo aver rigettato la filologia e le arti plastiche?

L'attore e lo spettatore. È questa la cellula embrionale del teatro. Qui nasce l'elemento primario della recitazione. Denudiamo il teatro – nella misura in cui ciò è appena possibile – di tutto quello che non sia questo elemento primario. Il resto assolve unicamente una funzione ausiliaria. È come se dell'essenza del teatro facessimo la sua materia prima. Il teatro così inteso, che chiamiamo povero, in antitesi con lo stile dominante, fondato su mezzi ricchi e materiali non omogenei, costituisce necessariamente il regno indivisibile dell'attore. Qui l'attore diventa tutto. Non lo rimpiazza il truccatore, né la musica che esce dagli altoparlanti, né la parola dello scrittore.

Mise-en-scène?

Sì. Ma essa significa di solito l'organizzazione del legame interumano

intorno al motivo conduttore. Il resto appartiene all'attore che costituisce nello spettacolo la materia e la forma, la struttura e il contenuto, l'alfa e l'omega dell'espressività. Altrove l'attore ha la funzione di marionetta o di rotella nel meccanismo visivo dello spettacolo, oppure di megafono – in verità corretto dal proprio temperamento – di contenuti che in un certo modo rimangono al di fuori di lui. Dunque è una specie di figura retorica. Nel nostro teatro, al contrario, si può paragonare alla metafora nella poesia moderna, dove non è possibile separare il contenuto dal segno, poiché fra questi due valori sopravvivono connessioni energetiche molteplici.

Anche il teatro dominante dichiara il primato dell'attore, specialmente nella lotta contro le pretese dell'avanguardia. Ma è un primato apparente. Il centro dell'espressività rimane infatti la letteratura, la parola, le circostanze imposte dal dramma. L'attore si chiama comunemente – e giustamente – interprete. Il nostro attore non si può chiamare interprete. Non c'è infatti contenuto dello spettacolo senza la sua presenza guidata: il suo corpo, la voce, la psiche.

Il metodo di Grotowski si differenzia dalla biomeccanica, identificata comunemente con l'avanguardismo attoriale; dalla cosiddetta recitazione estraniata ritenuta universalmente lo stile moderno dell'attore; e dalla "riviviscenza", considerata – non del tutto a ragione – un'assoluta antica-glia teatrale. La biomeccanica esclude dall'espressione i processi spirituali; mentre Grotowski, al contrario, tendendo all'espressività fisica spinta ai limiti estremi, riconosce l'unità di ciò che è spirituale e corporeo: nella recitazione del corpo vede solo la manifestazione del suo annientamento, dell'eliminazione degli ostacoli che l'organismo pone alla fluida realizzazione degli impulsi interiori. La recitazione estraniata presuppone la supremazia del calcolo mentale, degli strati discorsivi della personalità dell'attore; mentre Grotowski, al contrario, cerca quegli strati della spontaneità, profondamente nascosti, che di solito ritengono l'intelletto lo strumento di una falsa razionalizzazione e il rifugio di un impegno incompiuto nella recitazione.

Anche la "riviviscenza" presuppone la messa in moto degli strati della psiche dell'attore, convergenti con la psiche del personaggio interpretato, mettendolo nelle circostanze del personaggio: cosa farebbe, se fosse come lui e in quella situazione? Diversamente l'attore da Grotowski. Paradossalmente egli recita se stesso in quanto rappresentante del genere umano nelle condizioni contemporanee. Si scontra nella sua palpabilità spirituale e corporea con un certo modello umano elementare, con il modello di un personaggio e di una situazione, distillati dal dramma: è come se letteralmente si incarnasse nel mito. Non le analogie spirituali con il protagonista creato, non le somiglianze dei comportamenti, proprie di un uomo fittizio in circostanze fittizie. Sfrutta lo iato tra la verità generale del mito e la verità letterale del proprio organismo: spirituale e fisico.

Offre il mito incarnato con tutte le conseguenze, non sempre piacevoli, di tale incarnazione.

Se – supponiamo – recita un comandante che muore in battaglia, non cerca di riprodurre in sé l'immagine di un vero comandante che realmente è in agonia nello strepito del combattimento; non cerca ciò che quello può sentire e come si comporta per poi vivere e riprodurre soggettivamente sulla scena in modo credibile, organico questa conoscenza in qualche modo obiettiva sui comandanti agonizzanti. Al contrario, nel fatto stesso che qualcuno si immagina come un comandante agonizzante, si riuscirà a trovare la propria verità, ciò che è personale, intimo, soggettivamente deformato. E allora, per esempio, reciterà il proprio sogno di una morte patetica; la nostalgia per una manifestazione eroica; l'umana debolezza di sublimarsi a spese altrui; svelerà le proprie fonti una dopo l'altra, come se denudasse il tessuto vivo. Non arretrerà dovendo violare la propria intimità, i motivi di cui si vergogna. Al contrario, lo farà fino in fondo. È come se offrisse – letteralmente – la verità del suo organismo, delle esperienze, dei motivi reconditi, come se l'offrisse qui, adesso, *davanti agli occhi degli spettatori*, e non in una situazione immaginata, sul campo di battaglia. E così risponderà alla domanda: come essere un comandante, senza essere un comandante? Come morire in battaglia, senza combattere, né morire? Compirà l'atto di denudarsi dei propri contenuti segreti, di sacrificare le falsità superiori sull'altare dei valori.

Il processo di autopenetrazione dell'attore deve assumere spesso il carattere dell'eccesso. E qui è la seconda, non meno essenziale, differenza che divide il metodo di Grotowski dalla "riviviscenza". La "riviviscenza" riguarda principalmente i sentimenti comuni, i comportamenti quotidiani, accessibili – secondo le circostanze – a ogni uomo. Al contrario, il processo di autopenetrazione – di denudamento spirituale – culmina in un atto eccezionale, intensificato, al limite, solenne, estatico. La trance dell'attore che fa questo – nell'ipotesi che abbia eseguito in pieno il suo compito – è una trance vera; un darsi pubblico, reale, con tutto il retroterra dell'intimità. E pertanto diventa l'atto del culmine psichico. Già lo stesso svelarsi, privo dei silenziatori che richiede la cosiddetta buona educazione, agisce sull'immaginazione come una indelicatezza. Ed è affine all'eccesso al quale è condotto nei momenti culminanti. È come se l'attore apertamente, davanti agli occhi del pubblico, si denudasse, vomitasse, si accoppiasse, uccidesse, violentasse. A questo si accompagna la sensazione di pio orrore, il tremore alla vista delle norme trasgredite. D'altronde esse devono rinascere su un piano superiore della coscienza attraverso l'esperienza catartica.

Non si tratta tuttavia di uno scatenamento amorfo delle emozioni. Qui la drasticità fisiologica si unisce all'artificialità della forma, la letteralità del corpo alla metafora. La massa organica, tendendo a traboccare da qualunque forma, di quando in quando inciampa nella convenzionalità e si

coagula nella composizione poetica. Questa lotta tra l'organicità della materia e l'artificialità della forma dovrebbe dare all'arte dell'attore, così intesa, una tensione estetica interiore.

L'arte dell'attore

Questo testo, scritto per una raccolta di materiali sulla tecnica dell'attore, concepita da Grotowski e Flaszen (il progetto non si è realizzato), era parte dei materiali teorici del Teatr Laboratorium destinati alla commissione ufficiale che doveva decidere della liquidazione o sopravvivenza del Teatro (7-8 aprile 1964). È stato stampato con il titolo *Sul metodo dell'attore* nel programma di sala dello spettacolo di Grotowski *Il Principe Costante* secondo Calderón/Słowacki, Wrocław 1965. La traduzione dal polacco si basa sulla ristampa del testo in Ludwik Flaszen, *Teatr skazany na magię*, Kraków, 1983, e gli rende la forma e il titolo originali.