

Verso un attore senza nome. Etica e tecnica dell'attore orientale

Renzo Vescovi

L'attore senza nome è una perifrasi: "senza nome", due parole al posto di una, "ignoto". Il modello di questo titolo è "il milite ignoto", espressione che possiede tutta una serie di connotazioni che non sono gradevoli. È un soldato morto di cui un certo tipo di storia e di politica sfrutta o ha sfruttato la vita; sicché non è, di fatto, un titolo buono, ma idealmente sì, perché è affascinante che ci sia qualcuno che ha dato la propria vita per un ideale, e che non se ne conosca il nome. In questo senso allora il modello del teatro può essere quello di un attore senza nome, ignoto. Questa espressione è nata nel 1980, in un seminario svoltosi al festival di Sant'Arcangelo, un festival con giovani attori di teatro in cui si era posto per la prima volta ed esplicitamente il problema dell'attore senza nome. In seguito pensavo che poiché non avevamo, di fatto, almeno in Italia, sviluppato o pubblicato niente sull'argomento, era questa una realtà che si poteva tranquillamente riproporre, al limite ancora per molto tempo. Invece no, mi sono accorto che una serie di cambiamenti sono nel frattempo intervenuti, per cui questa, che prima era una "novità", da un certo punto di vista, almeno a livello di riflessione metodologica sul teatro, non lo è più.

Come è nato, in realtà, l'ideale dell' "attore senza nome", in che cosa consiste? All'inizio naturalmente l'ideale era polemico e intendeva in ogni caso contrapporsi esplicitamente al teatro ufficiale in cui invece quello che conta è il nome, per l'appunto.*

Farsi un nome, nella vita così come nel teatro e nelle arti era stato tradizionalmente un ideale.

L'attore è considerato alla stregua di un atleta moderno, di qualcuno insomma che ha avuto, come si dice, successo. Ora noi, gruppo di teatro, eravamo cresciuti con un altro tipo di ideale vicino alla tradizione del teatro orientale. Molte volte ho raccontato (ma a voi non ancora, sicché lo posso fare adesso) quello che succede nel teatro kathakali.**

In questa forma di teatro troviamo una danza, la più ricca e complessa di questo stile, che si chiama todayam.

Perché citavo questo esempio? Vorrei anzi raddoppiarlo con l'altro elemento, pure mitico, del controllo muscolare del volto, per cui un attore di kathakali riesce a piangere con un occhio e a ridere contemporaneamente con l'altro: non tutti, ma a un certo grado di allenamento, alcuni maestri riescono a fare questa performance di piangere con un occhio e di ridere con l'altro. Siamo all'interno di uno spettacolo. Un attore, da solo, sta interpretando due personaggi, il Dio Shiva e sua moglie Parvati: una scena d'amore in cui però Shiva è appena stato scoperto in flagrante adulterio. Vi si svolge un dialogo che si fa sempre più fitto e l'attore cambia rapidamente personaggio, diventando ora la moglie ora Shiva. Parla col volto e con le mani, poi il dialogo si fa molto fitto finché, ad un certo punto, i due personaggi parlano insieme: la moglie che piange e protesta e lui che sorridendo cerca di minimizzare l'episodio e di farle coraggio. In questo momento, dunque, l'occhio sinistro piange (è la moglie) e l'occhio destro ride. La particolare impostazione drammaturgica alla fine fa coincidere i due personaggi e il volto dell'attore si spacca in due.

Dicevo, sullo sfondo di questo tipo di abilità attoriale che richiede molti, molti anni di allenamento, quanto appaia sorprendente l'esito del primo spettacolo. Quando questo attore si presenta in scena, ci arriva dopo una seduta di molte ore di trucco, che è, a sua volta, un lavoro molto complesso: l'attore è nel dormiveglia, sdraiato per terra con il volto abbandonato in grembo al truccatore che gli dipinge il volto con un'arte assai sofisticata.*** Ricordiamo che di solito abbiamo due diversi tipi: c'è l'eroe grande e generoso o malvagio in stato di guerra e l'eroe in situazione d'amore. L'attore mette dentro le palpebre un seme particolare di una pianta che fa diventare la cornea rosa (in situazione d'amore) o rossa (in situazione drammatica). Dopo di che, dopo tutte queste ore, indossa il costume, una cosa - come si può immaginare - molto elaborata, e infine benedice e mette la corona. Sta per iniziare lo spettacolo e passa finalmente in scena a fare il suo lavoro. Appena sta per comparire in scena, i suonatori incominciano a suonare i tamburi,

due inservienti vanno davanti a lui e alzano un sipario fra gli attori e il pubblico. La danza ha inizio ma dietro il sipario, sicché gli spettatori non vedono niente di questa danza, che è fra le più belle del kathakali.

Il pubblico sente la musica, sente i piedi che battono dietro il sipario, ma non vede la danza. Quando la danza è finita (dura mediamente venti minuti), gli attori ritornano nel camerino, tolgono il costume e la corona e si detergono dal trucco. Per quella notte il lavoro è finito. E proprio questo interessante: tanti anni di lavoro, di allenamenti, tanta preparazione prima di entrare in scena, e questa danza fatta solo per gli Dei.

Questo è l'attore senza nome. Questo era il nostro ideale, contro l'attore del teatro tradizionale che faceva a gomitate coi compagni per avere nei caratteri cubitali dei manifesti qualche millimetro in più o che lottava per l'ordine alfabetico, per l'ordine di apparizione, o per altri tipi di ordine, se gli conveniva. Accanto al costume teatrale europeo e italiano c'era questa grande tradizione dell'attore che dopo tanto lavoro offre la sua danza soltanto per gli Dei.

A poco a poco questa distanza è venuta in un certo modo modificandosi e a poco a poco si è preso coscienza di tutta una serie di realtà, che sono ormai ovvie (7-8 anni fa non lo erano per niente).

Nella ricca tradizione ottocentesca e novecentesca l'attore è essenzialmente un creatore di caratteri psicologici. Il suo lavoro specifico consiste nel creare, come si dice, i personaggi e tutti quanti sanno che l'attore occidentale normalmente, come si dice, si cala nei panni o assume le caratteristiche di qualche personaggio della letteratura drammatica, e quindi uno diventa Otello o Madama Pace o Maria Stuarda. Questa è dunque la tradizione di tipo occidentale. Nella tradizione nostra italiana, di ascendenza

stanislavskiana tutta la sostanza del lavoro dell'attore è di natura psicologica e l'attore interpreta le caratteristiche psicologiche che contraddistinguono un certo tipo di personaggio. Questo è il lavoro che fa il teatro in Occidente: per questo l'attore si prepara al massimo e fa la sua recita.

Che cosa fa l'attore quando non recita? Non si sa: va al mare, va in discoteca, gioca a tennis, legge testi teatrali, va per provini, si informa... ma non fa niente che abbia a che fare con un progresso tecnico della sua professione di attore, perché il suo lavoro di formazione è "terminato" quando lui si è diplomato in qualche scuola di teatro dopo due, tre o quattro anni di corso. Durante i periodi di vacanza egli, come attore non è impegnato. C'è una caratteristica essenziale che contraddistingue l'attore del teatro di gruppo da questo attore tradizionale: si chiama, con una parola tecnica inglese, il "training", cioè un allenamento, un processo di formazione perpetua. Questo è l'elemento discriminante del nuovo teatro occidentale rispetto a quello antico.

Parlando di questo nuovo momento dell'attore, di queste sue nuove caratteristiche, entriamo in un campo che ormai ha dei confini chiaramente delimitati, in un campo che si può chiamare tranquillamente e sempre di più, secondo la proposta del suo "creatore", Eugenio Barba, "antropologia teatrale". Che cosa è? È lo studio dell'attore in situazione di spettacolo. Da che cosa parte la categoria di antropologia teatrale? Parte, per l'appunto, dal fatto, dalla constatazione che il nuovo attore, l'attore dei gruppi, la cui ascendenza storica risale essenzialmente a Grotowski, privilegia lo strumento del corpo rispetto al teatro psicologico e psicologista che invece si fonda sulla letteratura teatrale (cioè sui testi da imparare a memoria e da dire ad alta voce, davanti al pubblico, in modo convenientemente espressivo: è il teatro tradizionale, convenzionale o ufficiale, quello che Julian Beck, il fondatore del Living Theatre, chiamava il teatro rispettato). Il teatro rispettato si nutre di letteratura, è essenzialmente una trasposizione scenica di un testo drammatico. Il teatro contemporaneo, questo tipo di teatro, invece, privilegia il momento della presenza scenica rispetto a quello della letteratura drammatica, quindi l'attore rispetto all'autore. Quando chiedevo in che cosa consiste, quali sono "le scoperte" diciamo così, della antropologia teatrale, pensavo che sarebbe interessante rintracciare le origini storiche di questo nuovo mondo teatrale che ora è definitivamente nato ma che era ignoto fino a, poniamo, 12-13 anni fa. Qui non faremo questa storia; enunciamone invece i principi.

Partiamo da un fatto molto elementare e molto semplice: la situazione teatrale è una situazione artificiale in cui c'è qualcuno che mostra la propria vita ad altri. Questo fatto già detta delle condizioni tecniche di base, fisiche, essenziali per essere "normali" od omogenei rispetto alla situazione artificiale in cui ci si pone facendo teatro; occorre trovare dei comportamenti artificiali, di maniera, che ci sia una omogeneità, che si trovi, diciamo così, una naturalità nella artificialità. Ora si può dire che le condizioni fisiche dettano delle leggi dalle quali, come Jacobson, il famoso linguista, ha sostenuto, è possibile ricavare delle regole, delle caratteristiche essenziali del linguaggio. Tra di esse c'è anche la caratteristica "poetica": Jacobson sosteneva in un certo qual modo che la caratteristica poetica del linguaggio è quella che fa prestare attenzione all'elemento ritmico-sonoro, all'elemento fisico dell'atto linguistico e che in questa particolarità

consiste la "funzione poetica" del linguaggio. Il fatto che si ipotizzi una funzione poetica del linguaggio non significa che ci sia poesia, ma che esiste l'uso poetico del linguaggio. Jacobson faceva un esempio molto celebre, tratto dalla propaganda elettorale dei politici americani. Io ne farò invece uno tratto dalla pubblicità.

La reclame di un pasticcino dice "Fiesta ti tenta tre volte tanto", che è un uso poetico del linguaggio: si usa l'allitterazione (della "t" nella fattispecie), quindi l'elemento sonoro e ritmico del linguaggio. Allo stesso modo si può dire che esiste un grado zero, un livello scenico del corpo umano. Anche se non è teatro, evidentemente io, dovendo parlare a persone che stanno lontane qualche decina di metri, devo necessariamente alzare il volume della voce, il che significa che abbisogno della colonna d'aria che viene spinta dai miei polmoni in modo molto più forte. Questo significa che le mie spalle devono essere livellate, "aperte", alzate. Anche il mio mento deve essere alzato perché sempre quando io parlo ad una persona devo in qualche modo vederla, e dunque istintivamente mi atteggo così. Contemporaneamente c'è tutta un'altra serie di gesti che derivano di conseguenza: un certo rallentamento del ritmo sonoro, un certo tipo di accentuazione delle sillabe dopo l'accento tonico e la necessità di chiarezza che deve far "masticare" le consonanti, e così via.

Bene, questa è la base essenziale, diciamo così, della antropologia teatrale, il fatto che ci sono delle condizioni fisiche, la situazione di rappresentazione, che impone degli elementi minimi particolari. A questo livello, minimo, un vigile che dirige il traffico ha una posizione del corpo che è di tipo "teatrale"; così una hostess in un aereo deve assumere un certo tipo di posizione "teatrale" quando indica le uscite laterali o la maschera dell'ossigeno. Già questo implica una certa differenza rispetto al teatro precedente, perché? Se noi proviamo, se ciascuno di voi prova a fare la hostess che indica le uscite di emergenza ai viaggiatori, noterà che insorge subito un problema psicologico. Lo si vede chiaramente se voi fate attenzione alle hostess o ai vigili o a chiunque abbia un piccolo compito di esibizione sociale all'interno di situazioni di gruppo, qualcuno che deve indicare qualche cosa a un numero di persone abbastanza alto.

Che cosa succede dunque? Succede che l'hostess che ha il compito di mostrare le vie di uscita, se lo fa parlando amichevolmente con i viaggiatori che ha davanti a sé, si trova improvvisamente molto imbarazzata, perché nasce un conflitto di io all'interno della nostra hostess, perché se l'hostess non fa dei gesti abbastanza ampi, "teatrali", incomincia a soffrire una contraddizione tra il suo io privato (una signorina gentile che sta facendo il suo lavoro di cameriera sugli aerei) e la situazione imbarazzante di tanti occhi fissati su di lei. In quel momento, lei incomincia a percepire di avere dei polsi, di avere una camicia intorno ai polsi, forse avrà i capelli scomposti, la cravatta o non so che cosa, e prenderà ad arrossire. Esiste un modo radicale di uscire da questo disagio ed è di fare questi gesti ampliandoli enormemente: allora nessuno guarda più lei come persona privata, essa ripara in un certo modo il suo io psicologico dentro a questo corpo che si muove con tanta estensione da riuscire a farle proteggere l'io privato dall'io teatrale.

Quale è la differenza del nuovo teatro, dal punto di vista tecnico, rispetto al teatro tradizionale? Nel teatro tradizionale, per esempio, c'è spazio per il divismo, spazio cioè per la continuazione fuori scena del ruolo del personaggio. Quelli che vedono il tenente Colombo si immaginano che lui debba sempre andare in giro con un impermeabile un po' stracciato, essere sempre un po' scemo, fare quattro passi, darsi un colpo sulla fronte, girarsi e dire, alzando il dito indice: "Ah, guardi che!". Non so se l'attore che lo fa si comporti così nella sua vita privata, ma di fatto, istintivamente, noi tendiamo a dare all'attore la caratteristica del suo personaggio. Nessuno si sogna, nel teatro kathakali, che l'attore che interpreta il dio Krishna quando è fuori scena e va al bar faccia cose di questo tipo. Nessuno se lo sogna, cioè si sa che sono due realtà diverse, ed è un po' bizzarro immaginare che un attore di teatro orientale o che un attore di "teatro antropologico" si comporti come un attore tradizionale allo stesso modo che sarebbe stupefacente immaginare che lo scultore, poniamo Rodin, abbia qualche rapporto fisico, di struttura anatomica, con le sue statue.

L'attore del teatro di gruppo è come questo scultore, è un signore che fabbrica una realtà che non ha direttamente a che vedere con la sua vita privata, che in un certo modo difende la sua "privacy", difende la sua vita psicologica, la sua vita di individuo privato con le sue caratteristiche anagrafiche, a cui piacciono le banane e il colore azzurro delle cravatte, dal signore che noi vediamo invece uccidere Banco nel Macbeth, perché si tratta di due realtà differenti. L'attore dei gruppi, come l'attore del teatro

orientale è l'artigiano che crea questa partitura fantastica con la quale comunica allo spettatore. Dovrei specificare meglio che non comunica allo spettatore anagrafico, anche qui, ma che comunica con quello che chiamerei il doppio dello spettatore, comunica con una specie di spettatore "ideale" che è come,

se mi permettete questa semplificazione un po' rozza, il concentrato simbolico o tipicizzato dello spettatore reale che ha davanti.

Mentre nel teatro tradizionale c'è una specie di schiacciamento dell'attore sul suo personaggio, l'attore nuovo è l'attore artigiano che usa il suo corpo come una statua o come una scultura di energia la cui vita ha una sua indipendenza rispetto allo scultore. Ecco perché in certo modo c'è una specie di anonimità: quello che tu andrai a vedere a teatro, questo spettacolo, non sono io, il signor Tal dei Tali, ma tu vedrai la mia opera. C'è una grande confusione, sappiamo, sul concetto di autore. I critici indagano se a Borges piacevano le fragole o quante donne ha avuto. Quante donne ha avuto Foscolo? 44, 71, 97, 112, sono tutte menzogne, non è vero. Tutto questo pettegolezzo che riguarda Foscolo non ci interessa per niente quando noi esaminiamo la sua poesia, grazie al cielo.*****

Il concetto di autore è una cosa estremamente complicata in tutte le arti ed è assolutamente banale immaginare che ci sia qualche rapporto reale interessante fra la personalità biografica anagrafica di un signore nato a, morto a, o vivente a, e la sua opera artistica. Tutto questo è un po' complicato, ma insomma può essere abbastanza chiaro che quello che conta è l'opera e non l'autore. Tutto questo nel teatro tradizionale non è per niente chiaro. Diciamo pure che il teatro verbale, in sostanza, con la sua approssimazione, con la sua quasi identificazione con l'elemento psicologico fa sì che si sia portati a confondere l'attore con il personaggio che "incarna". Questo non succede invece dove l'attore è un artigiano che lavora e crea una dimensione completamente differente, ingigantita o, come dice Barba, dilatata per pure ragioni di coerenza con lo stato di rappresentazione in cui agisce. Ecco perché quello che mi sembrava ai tempi una tesi affascinante, questa di lavorare per un attore senza nome, si rivela in realtà un processo compiutosi, in un certo modo, da solo.

Il tipo di tecniche impiegato per costruire un certo tipo di teatro implica una separazione netta tra un artigiano modesto, la cui caratteristica è di essere semplicemente coscienzioso al massimo grado possibile, e il suo esito creativo che è un "personaggio" di cui lui è in un certo modo una specie di veicolo "inconsapevole" o senza merito. Possiamo dire che da questo punto di vista possiamo rilevare qualche parentela con un officiante di una funzione civile o religiosa la cui individualità è in fondo inessenziale per l'efficacia del rito.

C'è forse ancora lo spazio per sottolineare a questo punto una caratteristica che mi sembra interessante per gli sviluppi cui porta la concezione del teatro antropologico. Qual è il meccanismo del teatro antropologico? Perché funziona così? E come funziona e cosa succede in questo tipo di realtà artistica? Che cosa è il personaggio, prima di tutto? Il personaggio è una reazione culturale dello spettatore direzionata ad imprigionare una serie di sensazioni che gli derivano dal comportamento scenico dell'attore. Attraverso tutte le azioni in sequenza l'attore che interpreta il personaggio di Macbeth viene letto dallo spettatore come il personaggio di Macbeth. Ma in realtà cosa sta facendo l'attore? Che cosa è questo personaggio Macbeth? Vorrei ora cercare di spiegarvi questo elemento che sto cercando ancora di chiarire a me stesso e che risulta una cosa abbastanza complessa.

Possiamo dire che il concetto di personaggio è una categoria letteraria che appartiene alla cultura ottocentesca da cui viene, non a caso, l'esperienza di Stanislavski. Stanislavski lavora sulla tradizione del romanzo psicologico ottocentesco: i suoi drammaturchi e la sua mente imprigionano in forma ottocentesca il dato di realtà "sui generis" che avviene in scena. Quando vediamo una spruzzata di stelle in cielo noi abbiamo tanti modi di raggrupparle in nessi significanti: per esempio quello di creare delle linee immaginarie e di dire «Ah! Questo è un leone!», o dire invece con altri nessi questo è un carro o un toro o altro. Stanislavski e la cultura di fine Ottocento elaborano la sequenza attoriale sotto forma di personaggio, danno nome e coerenza al comportamento dell'attore dicendo che quello è il personaggio. Lo stesso tipo di coerenza dà anche l'attore tradizionale alla sua azione.

Questo è ciò che il nuovo teatro ci aiuta a mettere seriamente in dubbio. L'attore tradizionale che cosa fa? Alimenta tutta una serie di reazioni fisiche ciascuna delle quali ha per lui una sua specie di omologo "psicologico", diciamo di eco psichica complessiva, e lui svolge nel tempo un concerto di eco psichiche. L'attore è abituato dalla propria cultura a organizzare questi gruppi psichici secondo il modello del romanzo ottocentesco di personaggio (ma credo che le cose stiano in modo un po' più complicato di così). Se noi vediamo un pezzo di teatro orientale o anche un pezzo di danza moderna occidentale, noi, accanto a momenti che raccontano storie, che sono dunque agite da personaggi, il buono, il cattivo, l'intermediario, ecc., incontriamo delle sequenze astratte. In molta parte della danza moderna quello che si fa non ha "significato", come è noto.

Qualche volta c'è una specie di vaga cornice che è il titolo, ma qualche volta si ignora il titolo e quindi non si ha neanche questa specie di glossa molto nebulosa. Noi assistiamo semplicemente a "qualche cosa", a una sequenza di movimenti e di azioni di cui non conosciamo il significato sotto forma di "fabula", di storia, non sappiamo che cosa voglia dire; esattamente come succede nella pittura contemporanea: nella esperienza delle arti visive ci sono opere di cui non sappiamo dire quale sia il soggetto. Questo non scandalizza più nelle arti visive, ma si fa una certa fatica ad ammetterlo invece nel teatro perché esso non si è ancora svincolato dal retaggio ottocentesco della "fabula" o di quello che si chiama, appunto, personaggio. Allo stesso modo, nel teatro orientale accanto a racconti di storie ci sono momenti di danza pura.

Che cosa succede quando un attore fa una danza pura, per definizione senza significato? Forse che manca il collegamento con lo spettatore che si trova in difficoltà perché non sa come organizzare questo dato dentro di sé? No, e occorre rilevare che la reazione dello spettatore è assai significativa: egli trova legittimo assistere a un momento di danza "recitata" (in cui cioè c'è una storia che viene raccontata) e insieme (materialmente: nello stesso spettacolo o perfino nello stesso brano) a un momento di danza pura; gli è sembrato, nonostante le differenze, di assistere in ogni caso ad un evento omogeneo. Questa esperienza rende in un certo modo più complicata la nostra attività di spettatori, ma avvicinandoci a quella che mi sembra una maggiore quota di verità ne traiamo un vantaggio di chiarezza utile per la articolazione e per l'approfondimento della nostra esperienza di lavoro nell'ambito del teatro.

Nella situazione di spettacolo esiste una attività dell'attore che crea un risucchiamento di senso da parte dello spettatore: all'unità minima di performance, all'unità minima di estensione teatrale, corrisponde da parte dello spettatore una emissione di "senso". Per spiegarci meglio, devo fare una distinzione di comodo tra senso e significato: diciamo che il significato è il contenuto, la "spiegazione" di un segno teatrale; senso è invece qualche cosa di cui sentiamo la presenza come artisticamente rilevante, ma che non sappiamo (non vogliamo) chiarire ulteriormente. Vi cito un esempio clamoroso. Nel 1967 il Living Theatre, a Milano sotto il tendone del circo Medini fece uno spettacolo che si chiamava *Misteries and small pièces*. Siamo nel '67, c'è tutta l'avanguardia milanese, tutti gli intellettuali del Nord che corrono intorno a questo avvenimento straordinario che è il Living Theatre di New York.

Il Living Theatre fa uno spettacolo in luogo non tradizionale, gli intellettuali che vanno devono togliere la cravatta (non è obbligatorio ma tutti quanti lo fanno) perché c'è aria di sinistra, aria di contestazione, aria di tutto e lo spettacolo inizia così: a un certo punto un attore va sulla pista, si mette sull'attenti come sto io in questo momento e incomincia a... non fare niente, cioè a stare fermo, così. C'è, all'inizio il piccolo brusio di quando sta per incominciare lo spettacolo. Tutti si accorgono che questa è la prima azione e quindi educatamente gli spettatori tacciono e lo spettacolo incomincia. Così questo attore si mette davanti al pubblico, sistemato un po' a semicerchio, e sta fermo guardando avanti un punto indistinto nello spazio per circa 40 secondi, e il pubblico attento guarda. Sta fermo per un minuto e mezzo, e il pubblico attento guarda. Sta fermo per due minuti e dieci secondi, e il pubblico sta attento, ma qualcuno comincia a diventare un po' inquieto. Dopo due minuti e mezzo, tre minuti, il pubblico comincia ad avere delle reazioni sempre in crescendo e dopo quattro minuti il pubblico incomincia ad essere chiaramente in fermento e alla fine incomincia il boato di fischi, grida...

Che è successo? E successo che, stabilito che alle nove incominciava lo spettacolo, effettivamente, ad un certo punto, un signore viene fuori, chiaramente è attore, e fa una azione teatrale, cioè sta in una posizione di resistenza che gli dà un certo tono di energia, e non "succede" niente. Perché il pubblico reagisce? Reagisce perché pensa: questi Americani credono che io sia stupido e allora mi vogliono prendere in giro; questa che vedo è chiaramente una buffonata di uno che vuoi fare delle cose strane per sorprendere me che sarei un provinciale, mentre sono loro i provinciali, ecc. Si scatena dunque una incredibile rissa nel pubblico. C'è una corrente, la situazione culturale che chiamiamo di stato di rappresentazione: tutto quello che accade in quel momento nell'area scenica acquista un senso teatrale. Una delle tecniche dei registi del teatro comico consiste appunto nel giocare sulla dimensione teatrale o non teatrale: famosa, per esempio, la scena di Amleto con tutti i suoi accessori di teschio e costume di principe, il monologo "essere o non essere", tutta la tensione che tradizionalmente questo comporta, di voce, di pensosità, di riflessione, di luce, ecc. e, dietro, un inserviente che passa con la scala e il pennello attraversando la scena.

Bene, questa corrente di cui vi ho parlato incontra un'altra corrente, l'attore, in questo caso l'attore solitario del Living Theatre. Egli impiega delle regole elementari di energia fisica che gli danno una presenza attoriale: dall'incrocio di queste due cose nasce il risucchiamento di senso. Cioè questo evento

risucchia, da parte dello spettatore, un senso. Ci possono essere molti possibili risucchiamenti di senso: in Argentina, a Baya Blanca, che è una città a 600 km. a sud di Buenos Aires, c'è stato quest'anno un Incontro Internazionale di Antropologia Teatrale. Lo dirigeva Barba e si è fatto un esperimento di questo tipo. Due attori hanno improvvisato liberamente e c'è stato un gioco con gli spettatori che consisteva in questo: per piacere preghiamo voi due attori di scegliere un tema tra questi quattro o cinque senza dirlo agli spettatori: "Romeo e Giulietta", "Macbeth e Lady Macbeth", "Sant' Antonio e la Regina di Saba", e un altro che non ricordo. Gli attori hanno confabulato fra loro per qualche decina di secondi e poi hanno improvvisato. Poi Barba ha chiesto agli spettatori presenti quale era secondo loro l'azione che avevano visto. Gli spettatori si sono abbastanza equamente divisi: c'è chi ha detto che erano Romeo e Giulietta, chi ha detto che erano i coniugi Macbeth, che erano la regina di Saba e Sant'Antonio...

Allora, che cosa significa questo? Significa che è bastata l'energia di questi attori per provocare questo risucchiamento di senso e lo spettatore ha proiettato un significato su quello che vedeva perché c'era un senso essenziale e sufficiente che era una corretta quantità di energia in gioco. Questa è, in realtà, la caratteristica essenziale del teatro e specialmente di questo nuovo teatro: quando c'è questa libera unità vivente, che può poi essere definita con etichette di vario tipo e natura, ma l'importante è che ci sia.

Vorrei concludere con una ipotesi di lavoro. In realtà che cosa vediamo noi a teatro? Quello che è importante è che esista, nell'esperienza di teatro, quello che gli economisti chiamano il "take off", esista una energia elementare dell'attore che permetta all'esperienza teatrale di prendere il volo, cioè di sollevarsi dal pavimento dell'indifferenza, della indifferenza estetica, di quando, cioè, quello che vedo non mi interessa artisticamente per nulla. Una volta che si è avuto lo stacco dal suolo, dal grigio di questo nulla si incomincia a volare: a quel punto inizia l'esperienza dello spettatore. Ma normalmente che cosa succede? Normalmente succede che questo velivolo, diciamo così, è monitorato da ciascuno di noi che lo avvolge in una rete di riferimenti: uno dice, "ah sì, questo è appunto Garibaldi, lo si vede dalla spada e dallo zucchetto in testa, vuoi dire che è l'eroe dei duemondi"; un altro invece dice: "No, è Geppetto, si vede chiaramente, questi capelli un po' gialli, lui che sta mostrandosi forte perché in realtà questo è il modo di chiamare Pinocchio (altrimenti questo non tornerebbe mai perché ha bisogno di una vera paternità, ma invece...) ecc."

Questo è ciò che lo spettatore fa normalmente ma, io penso che la cosa più affascinante, più interessante per noi è di esaminare come tutto questo avvenga, quando incomincia il "take off", quando la situazione incomincia a diventare teatralmente interessante: quando l'energia dell'attore elabora le categorie di spazio e di tempo, che sono proprie della situazione di rappresentazione, in modo da formare quella squisita cellula artistica, fonte ed essenza di ogni arte, che si chiama ritmo. Quando l'attore comincia ad avere un ritmo, nasce nello spettatore l'aggancio, la consapevolezza di un senso, ed allora sì, lo spettatore comincia a vedere... E comincia a emettere tutta una serie di segnali, come il radar che cerca di inquadrare questo velivolo: deve dargli una conformazione, deve dare conto a se stesso. Per evitare una speciale forma di angoscia, tenta poi di dare un significato a quello che vede. Questa prima parte della reazione, questa emissione di senso è la ricchezza estetica dello spettatore, cioè quello che arricchisce lo spettatore.

Più complessa è la natura del secondo momento. Io proverei a dire questo: noi siamo normalmente abituati a proiettare significati, a dare forma a questa energia, a darle la forma della nostra cultura. Peter Brook ha sperimentato in Africa delle reazioni molto curiose: i negri non danno alla stessa azione lo stesso significato che le danno i bianchi. I negri, quando vedono qualcuno che recita, non si sognano neanche che ciò debba valere come vale per il pubblico occidentale, perché il negro che recita non crea personaggi, situazioni, e così via. Quel pubblico reagisce secondo la propria cultura e se vede nello spettacolo uno che minaccia l'altro con un coltello, pensa o che sia scemo o che il fatto sia casuale o che quel tale stia andando da un'altra parte per combinazione, oppure intervengono in scena e dicono "metti via questo coltello perché è pericoloso", ma nessuno si sogna di dare a ciò che vedono il significato che diamo noi; esso vale solo per la nostra cultura.

Questo, dicevo, era la conclusione ipotetica che volevo dare a questa serie di riflessioni sul processo che stiamo cercando di chiarire a noi stessi. La nascita del nuovo teatro fondato sul corpo, con l'antropologia teatrale che ne è derivata, ha permesso da una parte la scissione, di sana igiene, fra l'attore e il suo personaggio, fra un onesto lavoratore e la sua creazione (c'è un rapporto di generazione, ma non c'è un rapporto di identità);***** dall'altra parte questo ci permette di chiarire il meccanismo di funzione, di reazione, di interazione dello spettatore quando questa creazione fantastica è nata: lo spettatore reagisce e può reagire in due modi:

- 1) a distanza breve, riconoscendo, avvertendo un senso;

2) cercando di proiettare un significato.

Ne suggerisco un altro: che non si precipiti a dare un significato, che lasci il più possibile volare questo aliante, che lasci il più possibile veleggiare questo albatro ormai in quota, senza commettere l'atto di pirateria di monitorarlo e di farlo atterrare precipitosamente su una piccola isola culturale di un certo momento storico e geografico particolare. Non che questo non sia legittimo ma bisogna avere una certa generosa astuzia nel non volere inscatolare, limitare e quindi escludere (come succede molto spesso per difetto di elasticità della nostra cultura) quanto questa particolare forma di energia e di libertà vi permette di creare, con tutto l'arricchimento e l'allargamento psichico cui essa può dar luogo. È per questo che nella cultura indiana si ha un termine molto discreto per suggerire la reazione estetica dello spettatore: il rapporto tra l'energia caratteristica dell'attore e lo spettatore si chiama "rasa" cioè "sapore". Il sapore, che fa riferimento al senso del gusto, è qualcosa che si lascia molto difficilmente inquadrare dalle incasellature mentali o culturali dell'intelligenza. Quello che ci pervade quando siamo di fronte a una grandezza estetica, non è un giudizio preciso che si può rapportare ad altre categorie particolari, mentali o culturali in senso stretto. E' una reazione globale di tutta la nostra personalità che assomiglia ad un orgasmo, una reazione totale di senso, benché indistinto, che ci pervade interamente senza saper dire da dove proviene. Con profonda intuizione la cultura indiana lo ha chiamato il "rasa", cioè il succo, il distillato, l'irradiamento del sapore.

* Tutte queste cose che sto dicendo erano molto più di moda o vive qualche anno fa, ma siccome in effetti la storia del costume è molto lenta è possibile che questa realtà sia perdurante ancora oggi e che quindi valga la pena di farvi riferimento.

** Una forma di teatro classico dell'India del sud che è considerato nella mitologia teatrale il teatro per antonomasia, quello con la "t" maiuscola, al quale tutte le altre forme di teatro, in un certo modo, si inchinano.

*** Nessuno riesce a riconoscere un attore di kathakali quando è truccato: ogni millimetro del suo volto è dipinto tranne gli occhi, cioè la cornea, che naturalmente "rimarrebbe" quella dell'attore.

**** La pubblicità sfrutta tecnicamente molto spesso l'elemento poetico del linguaggio, senza fare poesia perché la poesia è proprio il contrario del commercio.

***** Meno male che non sappiamo niente di Omero - addirittura forse non è mai nemmeno esistito - però c'è l'Odissea, c'è l'Ulisse e noi possiamo leggerle. Non diamo spazio ai pettegolezzi.

***** Non c'è dunque luogo al divismo che è proprio del teatro tradizionale, che grazie allo strato psicologico in cui nasce permette l'identificazione tra attore e personaggio e conseguente divismo, cioè proiezione nella vita quotidiana di quello che vive sulla scena.