

Lorenzo Mango

Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche

Circoscrivere il campo

C'è un gesto metodologico preliminare se si vuole affrontare una questione così intricata come quella della recitazione all'interno della dimensione sperimentale che ha caratterizzato il Novecento teatrale. Si tratta di un gesto scandito in due tempi: circoscrivere il campo e specificare la scelta del termine utilizzato. Solo a queste condizioni, credo, si può entrare nel cespuglio spinoso che abbiamo di fronte tentando di determinare un qualche ordine, una qualche sistematizzazione al suo interno.

Dapprima, dunque, la questione terminologica: perché il termine avanguardia, cosa intendiamo con esso e perché declinato al plurale? La scelta poteva essere – ed anche a buona ragione – diversa. Tenendo conto della storicizzazione recente di alcuni dei fenomeni più particolari ed inventivi del Novecento, avremmo potuto usare la formula Nuovo Teatro, ma ci sembra, viceversa, che avanguardia, termine, oggi desueto e guardato con una certa supponenza come un retaggio ideologico modernista, funzioni meglio per indicare quella certa tensione radicale, il clima culturale che è alla base di molte scelte linguistiche del Novecento.¹

Avanguardia non significa solo rinnovamento né può essere ridotta allo "stare avanti" rispetto ai propri tempi, diversamente la storia, e non solo quella del teatro ma delle arti tutte, sarebbe costellata di altrettante avanguardie ed altrettanti avanguardismi. Avanguardia, invece, va intesa – o almeno così intendiamo fare in questa sede – come cosa tipicamente, (ed esclusivamente vorrei dire) novecentesca. Indica un processo di sovvertimento radicale dalle fondamenta non solo dello stile, non solo della forma, non solo dei contenuti, ma della stessa identità del linguaggio artistico, dei suoi codici, delle sue tecniche e delle sue modalità espressive. Un teatro è 'd'avanguardia', dunque, nella misura in cui pratica – talvolta in maniera programmatica, talaltra in modo meno esplicito – un progetto di azzeramento del codice artistico e la sua reinvenzione partendo da presupposti antagonisti rispetto a quella tradizione che si manifesta attraverso la stratificazione di pratiche sceniche, di idee di teatro, di

¹ Il termine Nuovo Teatro venne utilizzato già molti anni fa da Marco de Marinis per raccontare il teatro di innovazione tra gli anni cinquanta ed i settanta (*Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987) ed io stesso l'ho preferito quando ho avviato il processo di storicizzazione della sperimentazione teatrale italiana che ha dato vita ai volumi di D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Corazzano, 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Titivillus, Corazzano, 2013; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Titivillus, Corazzano, 2015.

convenzioni e di modelli. Insomma col termine avanguardia vogliamo indicare un modello antagonista che rende la scrittura teatrale irriducibile, nella sua sostanza d'arte, alle pratiche correnti del mestiere della scena e, ancor più, all'idea di teatro che le sottende, non sempre le due coincidendo perfettamente.²

L'avanguardia, insomma, per come la stiamo intendendo, è un progetto di distinzione non solo rispetto alla prassi del teatro ma anche, se non soprattutto, rispetto alla 'idea di teatro'. Dunque un teatro, se è lecito esprimersi in questi termini, ontologicamente diverso. I presupposti di tale diversità sono tanti e non è questo il luogo per esporli tutti, vorrei limitarmi ad enunciare quelli che riguardano la contestazione dei due principali elementi che caratterizzano la nostra 'tradizionale' idea di teatro: la dipendenza dei linguaggi della scena da un testo letterario che va 'messo in scena', di cui, cioè, va cercata una traduzione scenica corrispondente alla sua intenzione drammaturgica interna; la concezione dell'arte come rappresentazione, cioè figurazione attraverso i segni della scena di una realtà esterna e riconoscibile. L'avanguardia rifiuta entrambi tali elementi, prospettando, così, una nuova fondazione linguistica dell'arte del teatro che possiamo definire anti-aristotelica, in quanto non risponde ai due assunti fondativi della *Poetica*.

Messe le cose in questo modo è abbastanza chiaro che dobbiamo considerare il territorio di pertinenza dell'avanguardia con una focalizzazione più circoscritta rispetto a quanto siamo abituati a fare negli studi storico teatrali, che sono usi far partire il fenomeno dalla fine dell'Ottocento con il Naturalismo, facendo un'operazione di anticipazione, sul piano dei concetti d'arte e delle categorie interpretative, che ha sicuramente delle ragioni sul piano storiografico ma è anche, per altri versi, discutibile. Se è vero, infatti, che nel Naturalismo ci sono tutta una serie di elementi che corrispondono a quanto messo in gioco nell'avanguardia, è vero, ancor di più, che tali elementi noi li riscontriamo nel movimento fondato da Zola, perché enunciati, con tutt'altra pregnanza, all'inizio del ventesimo secolo. Detto altrimenti il Naturalismo appare come un movimento d'avanguardia - nel senso che vuole forzare i limiti delle pratiche artistiche, che enuncia le sue idee in forma programmatica, che si oppone frontalmente al contesto con cui sceglie di non contaminarsi, che afferma la modernità come valore - solo perché, qualche decennio dopo, i movimenti d'avanguardia del Novecento avranno enunciato premesse

² Esiste, ad esempio, ed è sempre esistita una pratica teatrale basata sulla centralità dell'attore che 'piegava' alla sua interpretazione la materia drammatica (basti fare il caso del 'grande attore' italiano dell'Ottocento), ma a tale prassi non è mai corrisposta una 'idea di teatro' che si formulasse, più o meno in questi termini: teatro è l'arte della recitazione, a cui tutti gli altri linguaggi della scena devono sottomettersi. Viceversa la 'idea di teatro' espressa nel mentre si manifestava la centralità dell'attore continuava a considerare primaria e centrale la dimensione drammatico letteraria.

analoghe. A tali premesse, però, mancano i due presupposti di base che abbiamo enunciato in precedenza: la negazione della rappresentazione e il rifiuto della letterarietà del teatro.

Dunque l'orizzonte di riferimento, dal punto di vista cronologico, va spostato di qualche decennio e fatto coincidere, con qualche approssimazione, con l'affermazione di quei movimenti che definiamo più stringentemente d'avanguardia, a cominciare da Futurismo ed Espressionismo, per passare al Dadaismo, al Surrealismo ecc. Con approssimazione, dico, perché ci sono tutta una serie di personalità non riconducibili in senso stretto a quei movimenti, in quanto non vi presero parte - basti fare i nomi di Craig ed Appia - che, però, l'estetica dell'avanguardia hanno, in buona parte concorso a formare.

La partizione cronologica ci serve, però, non per creare pretestuosi distinguo tra cosa possiamo considerare avanguardia e cosa no, ma, come dicevamo all'inizio, per circoscrivere il campo. Alla stessa maniera quando parleremo di Moderno non intenderemo quell'arco cronologico che vede ad un estremo la scoperta dell'America e all'altro la Rivoluzione francese. Useremo il termine, viceversa, nell'accezione che si trova nella storia dell'architettura e nella filosofia (si pensi all'opposizione tra Moderno e Postmoderno). Anche in questo caso un termine da connettere strettamente al Novecento ed alla sua vocazione progettuale e rivoluzionaria.

Queste precisazioni preliminari dovrebbero averci aiutato a circoscrivere il campo al Novecento e alla sua carica di innovazione, di reinvenzione del codice artistico e di trasgressione. Ma c'è un'ulteriore precisazione da fare per rendere ancora più trasparenti le premesse da cui vogliamo partire. Il termine avanguardia è declinato al plurale: le avanguardie. Questo perché pur se legati da una forma di coerenza, i fenomeni riconducibili all'avanguardia sono, poi, anche molto diversi tra di loro, non solo sul piano formale, ma anche su quello sostanziale. Questo dato è particolarmente evidente se consideriamo il Novecento nella sua interezza. Allora ci accorgeremo - per tutta una serie di motivi di cui non possiamo rendere ragione nella loro interezza - che esistono almeno due Novecento delle avanguardie: quello dei primi trent'anni e quello che va dagli anni sessanta (o fine cinquanta) fino alla conclusione del secolo (se vogliamo chiudere il discorso lì e non continuarlo, invece, anche per il secolo nuovo). Le distinzioni sono tali da aver spinto alcune figure autorevoli della seconda metà del Novecento (Grotowski fra tutte) a rifiutare la categoria di avanguardia per il proprio teatro. Questo perché le ansie innovative, le pratiche decostruttrici di inizio secolo apparivano, a qualche decennio di distanza, viziate da un certo formalismo che, molto probabilmente, nelle loro intenzioni non avevano, essendo la rivoluzione delle forme la condizione prima per un riposizionamento del teatro nei suoi assetti linguistici. E d'altronde Grotowski, che non ama il termine "avanguardia",

poi ha come riferimenti Artaud e Mejerchol'd che è difficile estrapolare da quel contesto.³

Ma non andiamo per le lunghe e vediamo cosa può distinguere le due metà del secolo. Vorrei tentare di schematizzare al massimo il discorso per non finire fuori dal tema, riducendolo ad un solo elemento che, dal mio punto di vista, li riassume un po' tutti: nelle avanguardie di inizio secolo si enuncia una grammatica; in quelle della seconda metà si parla una lingua. Proviamo a dirlo altrimenti. Le avanguardie del primo novecento (le cosiddette avanguardie storiche) elaborano un sistema di pensiero teso in primo luogo ad operare un frattura col codice dominante. Affrontano di petto sia la rappresentazione che la centralità della letteratura. Per rompere con entrambe mirano ad un grado zero che annichilisce il codice artistico e ne rimodelli l'impianto teorico. Tutto questo serve – si perdoni l'eccesso di schematizzazione – a formulare le condizioni di partenza di un linguaggio teatrale diverso e, come si era usi dire, autentico e specifico. Non è un caso che un teorico fine come Craig sostenesse che il teatro andava inventato, che esso, come arte, ancora non c'era.

Queste sono affermazioni di grammatica nel senso che enunciano la struttura fondativa, le premesse di una lingua di cui non si conosce ancora l'intonazione, la dimensione idiomatica, il lessico. Lessico, intonazione e finanche dimensione idiomatica che, viceversa, saranno il vero argomento della seconda metà del Novecento. Anche in questo caso non ci si può che rammaricare per un eccesso di schematizzazione – giustificato dalla necessità, molto pragmatica e molto poco teorica, di circoscrivere il campo del discorso – che però risulta, se lo limitiamo a questa funzione, di una certa utilità.

Date queste premesse, di cosa parliamo quando parliamo di recitazione nell'epoca delle avanguardie? Esiste un problema specifico, decisamente diverso e distinto da quelli posti più complessivamente dalla recitazione, o il discorso, viceversa è riconducibile dentro quelle coordinate, anche se con peculiarità sue proprie? Ed ancora: la recitazione nell'epoca delle avanguardie si presenta come un problema unitario, consente di formulare un discorso unico o servirebbero, diversamente, discorsi diversi, magari anche molto distanti tra loro?

Ogni processo di storicizzazione si trova di fronte al problema della molteplicità, complessità e diversificazione dei fenomeni ed alla necessità di individuare delle linee guida che, senza forzare la naturale disposizione delle cose, creino le condizioni di una chiave di lettura organica che serva a

³ Interessante, al proposito, l'intervento di Ludwik Flaszen al Congresso Internazionale dei Giovani Scrittori che si tenne a Parigi nel 1967, in cui sosteneva che l'esperienza del Teatro Laboratorio si proponeva come superamento dell'avanguardia (*Dopo l'avanguardia*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fodanzione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001).

disporre i fenomeni dentro una prospettiva storica, dentro modelli interpretabili. Metodologicamente la questione si risolve nel giusto rapporto di equilibrio tra i modelli e i fenomeni e tra i modelli e la storia, non coincidendo (non potendo coincidere) mai i due termini in maniera perfetta.

Nell'affrontare il nostro argomento, dunque, ci muoveremo all'interno di tale dialettica metodologica, cercando di non cedere ad affermazioni di natura assoluta e universale né, d'altro canto, di limitare il discorso ad una antologia delle tante, distinte diversità. Terremo conto, nella messa a punto di un possibile racconto della recitazione d'avanguardia, di ulteriori due dati preliminari. Il primo riguarda la convivenza con modelli altri di recitazione – quelli che provengono dal contesto più istituzionale del teatro – la relazione e le eventuali contaminazione con essi. Il secondo tocca un problema molto spinoso della storia della recitazione nel suo complesso a cui Claudio Vicentini nel suo saggio contenuto in questo numero di «Acting Archives Review» dà un opportuno rilievo: il rapporto tra teoria e prassi, un motivo tematico che appare, nel caso delle avanguardie, particolarmente sbilanciato verso la prima polarità, come d'altronde accade per altri ambiti dell'avanguardia, basti considerare i *ready made* di Duchamp o le tavole parolibere di Marinetti il cui peso, come oggetto d'arte autonomo ed a sé stante, è assolutamente secondario rispetto al processo mentale che li ha prodotti ed alle enunciazioni teoriche che li hanno motivati.

Il personaggio come problema

Di fronte a uno spettacolo di Jan Fabre, ad uno di Romeo Castellucci – per fare i nomi di due maestri della scena teatrale più recente – ma questo vale per tutto il Wilson visuale degli anni settanta, per Kantor, la ricerca italiana del teatro immagine e della postavanguardia, e nella prima metà del secolo senz'altro per Artaud, prima ancora per Appia e Craig e per il teatro di Varietà dei futuristi o, sempre nel coté futurista per quello di Prampolini – un dato emerge con forza, la messa in mora della nozione di personaggio e della recitazione come interpretazione del personaggio. Quando si parla di recitazione, nel contesto delle avanguardie, il riferimento al personaggio – a come debba essere affrontato, a quale debba essere la strategia per dargli un'adeguata esistenza scenica – è praticamente assente.

Esemplare cosa ne dice Grotowski, che pure su un teatro del personaggio (in quanto teatro dei testi drammatici) ha lavorato in tutta la stagione della sua attività che ha definito “teatro di presentazione”, per distinguerla da quella del “teatro come veicolo” in cui si è drasticamente allontanato non solo dai codici rappresentativi convenzionali ma della stessa forma teatro. Ebbene, parlando del rapporto tra attore e personaggio Grotowski scrive:

Non si tratta di rappresentare se stesso alle prese con alcune determinate circostanze, né di “vivere” un personaggio [...] È fondamentale, invece, utilizzare il personaggio come un trampolino, uno strumento che serva per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno.⁴

Il personaggio, dalle parole di Grotowski, emerge come un veicolo, una sorta di strumento di lavoro. Il problema non è tanto chi il personaggio sia come soggetto rappresentativo, psicologico e drammatico ma quale funzione possa assolvere nel processo di autonoma ricerca dell'attore su se stesso. Da luogo della finalizzazione del lavoro della recitazione diventa un luogo di mediazione, da attraversare per andare al di là di esso.

D'altronde la crisi di identità del personaggio è una questione che caratterizza il teatro novecentesco a cominciare proprio dalla sua componente letteraria. C'è un 'problema del personaggio' teso a minarne la consistenza di identità soggettiva piena, a trasformarlo da certezza in dubbio. È una linea ai cui estremi possiamo collocare Pirandello e Beckett. La messa in mora del personaggio da parte della recitazione delle avanguardie può essere considerata una sorta di risposta della recitazione alla questione posta dalla drammaturgia?

Claudio Vicentini ha opportunamente messo in evidenza come taluni passaggi nella storia della recitazione siano stati determinati dalla scommessa di doversi confrontare con personaggi la cui identità si era andata trasformando grazie ad una drammaturgia che li aveva posti come 'persone nuove' rispetto alle convenzioni ereditate dalla tradizione. Vicentini fa il caso specifico della evoluzione del personaggio ottocentesco, tra romanticismo e realismo. «I nuovi personaggi – scrive – tendevano ad apparire più 'concreti' delle figure del teatro tradizionale» e con essi i consueti cliché messi a punto da decenni di mestiere non sembravano funzionare più.⁵ Occorse fare ricorso a nuove tonalità stilistiche ma anche questo, aggiunge Vicentini, non era sufficiente, fu necessaria una piccola rivoluzione copernicana della recitazione: «usare l'individualità dell'attore per esprimere quella del personaggio, ricorrendo al procedimento dell'immedesimazione»,⁶ procedimento che finì per essere applicato non solo per quella specifica famiglia di personaggi ma per il personaggio *tout court*, diventando una modalità intrinseca della recitazione e non solo una necessità contingente.

Quanto accade nel Novecento può essere ricondotto ad un simile modello? Il depotenziamento del rapporto tra recitazione e personaggio può essere ricondotto alla crisi del personaggio della drammaturgia contemporanea? Non credo. Il decentramento della recitazione dal personaggio sembra

⁴ J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 45.

⁵ C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 58.

⁶ Ivi, p. 62.

essere piuttosto un processo autonomo, qualcosa che nasce come tratto distinto e distintivo di un nuovo modo di concepire attore e recitazione. Non, quindi, la risposta ad una provocazione drammaturgica ma una ricerca specifica nata all'interno di un progetto di rifondazione radicale, dalle sue stesse fondamenta, della nozione di teatro.

Prendiamo il caso di due figure che hanno gettato le basi di questa nuova concezione di teatro, fondata sull'autonomia della scena e non su di una particolare strategia di interpretazione dell'opera letteraria: Appia e Craig. Sfogliando le pagine di Appia il discorso sull'attore, che è uno dei più insistentemente presenti, non è mai connesso con quello del personaggio. Anzi di personaggio letteralmente non si parla mai. Ciò che conta, e che Appia evidenzia in forme e modi diversi, è il corpo come scrittura della presenza scenica dell'essere umano attraverso gesto e movimento i quali, a loro volta, fanno capo al principio musicale del ritmo. Questo è particolarmente evidente in *L'opera d'arte vivente*, il libro del 1921 in cui spinge le sue considerazioni fino alla frontiera estrema della sua idea di teatro che viene considerata soglia verso uno stadio ulteriore che è l'arte vivente, vera e propria trasfigurazione dell'arte drammatica.

Ebbene in quel libro il ragionamento di Appia ruota tutto attorno ad una scrittura scenica fondata sulla dialettica tra attore/motore attivo dell'azione e spazio/principio passivo di resistenza all'azione stessa. Questo attore, però, non è creatore autonomo, la recitazione non è autosufficiente. C'è un autore, a monte, che dovrebbe «scrivere» attraverso il corpo dell'attore «questo intermediario meraviglioso, dominato dal drammaturgo, e che a sua volta domina lo spazio affidandogli la propria vita». ⁷ Questo rapporto, però, è stato inquinato dalla dominante letteraria e così il corpo ha finito con l'essere «solo il portatore ed il rappresentante di un testo letterario». ⁸ Ci si aspetterebbe, a questo punto, che, per il tramite del testo letterario, entrasse in argomento il personaggio e invece no: il discorso sull'attore di Appia aggira completamente il problema. Di fatto lo nega. Questo anche in un testo più antico, *La messa in scena del dramma wagneriano*, in cui il tema stesso, in una certa misura, poteva prevederlo.

Se in Appia il personaggio - verrebbe da dire - è semplicemente taciuto, con Craig il problema ha sfumature più complesse. In *L'attore e la Übermarionette* è presente un celebre passo in cui Craig delinea il processo evolutivo a cui dovrebbe sottoporsi l'attore: se oggi impersona ed interpreta, domani dovrà rappresentare e infine creare. ⁹ Questo processo

⁷ A. Appia, *L'opera d'arte vivente*, in Id. *Attore musica e scena*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1975, p.203.

⁸ Ivi, p. 205.

⁹ E. G. Craig, *L'attore e la Supermarionetta*, in Id. *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 37 (preferisco conservare il termine originale Übermarionette rispetto al Supermarionetta scelto nella traduzione, perché mi sembra rendere meglio il concetto originale di "superamento" della marionetta).

tripartito indica un percorso che parte dall'interpretazione del personaggio (per i tramiti dell'immedesimazione e della rappresentazione esteriore) e si conclude lì dove ha luogo la creazione come attività che non prevede più il personaggio. Anche in *L'Arte del Teatro* quando, ad un certo punto, Craig fa l'esempio dell'attore che interpreta un personaggio all'interno del quadro scenico complessivo della regia si limita a dire che «egli deve apparire ai nostri occhi in un dato modo, passando per un certo punto della scena, sotto una certa luce, con la testa inclinata secondo un certo angolo, gli occhi, i piedi, tutto il corpo in accordo col resto».¹⁰ Evidentemente anche in questo caso il personaggio si risolve in una figurazione scenica e, di fatto, svanisce come interlocutore dialettico dell'attore. Questo perché il discorso del teatro – nei fondamenti della sua modernità – cerca i suoi presupposti in luoghi così diversi dalla letteratura che il personaggio, e più ancor il rapporto col personaggio, gli appare come una entità ed un problema completamente estraneo. Il che, ovviamente, ha ricadute importantissime nello studio della recitazione che invece, per una sua parte consistente, si affida proprio al tipo di dialogo che si instaura tra attore e personaggio ed alle diverse strategie e tecniche interpretative.

Evidentemente un discorso sulla recitazione nell'epoca delle avanguardie non può partire che da premesse diverse da queste.

La delocalizzazione della recitazione

Di cosa parlano, dunque, Appia e Craig quando parlano di attore e di recitazione? Di figura umana nello spazio; del movimento che rappresenta l'azione drammatica della figura umana nello spazio; della presenza stessa come materiale primario; infine di essere umano, l'attore come manifestazione simbolica e metaforica: l'attore come uomo trasfigurato, sia esso una Übermarionette (Craig) o un corpo vivo privato delle sue sovrastrutture comportamentali quotidiane (Appia).

Questo significa delocalizzare drasticamente il discorso sulla recitazione. Cosa intendiamo con delocalizzare? Spostare i termini del discorso della recitazione da un ambito ad un altro. Questo spostamento comporta, appunto, una nuova collocazione.

Ma cosa è che si sposta? Ciò che abbiamo sintetizzato nel rapporto col personaggio e che sta a significare, più complessivamente, il radicamento di attore e recitazione nel territorio operativo e concettuale dell'interpretazione. L'attore è colui che elabora un sapere ed una tecnica specifica per interpretare – nelle forme e nei modi più diversi – un personaggio. La recitazione è l'arte di tale rappresentazione che utilizza, certo, la consistenza materiale del corpo dell'attore, finalizzandola, però, ad un obiettivo esterno a sé. L'interpretazione del personaggio è basata, in primo luogo, sulla sfera emotiva e su quella intellettuale dell'attore e solo

¹⁰ E. G. Craig, *L'Arte del Teatro*, in Id. *Il mio teatro*, cit., p. 97.

in un secondo tempo anche sul corpo, un corpo come portatore di segni rappresentativi (chi è quel personaggio, cosa lo rende individuabile in quanto tale, quanti anni ha, di che ceto sociale è, come esprime i suoi sentimenti, ecc.). Erika Fischer-Lichte parla, al proposito, del «corpo dell'attore come segno che sta per il personaggio», tipico di un teatro dell'interpretazione e della rappresentazione a cui contrappone un tipo di attore, che possiamo definire performativo, il cui «essere-nel-mondo corporeo fonda uno specifico ordine della percezione».¹¹ In altri termini c'è un corpo tramite, che significa in quanto illustra un altro da sé che è il personaggio, e un corpo sostanzialmente autoreferenziale, che comunica in quanto agisce in uno spazio di fronte ad un pubblico. La delocalizzazione consiste in questo significativo spostamento di campo semantico che riguarda certo il piano operativo ma, di conseguenza, anche quello storico ed ermeneutico. Cambiando sensibilmente il campo di pertinenza di ciò che è definibile recitazione, non possono che cambiare i parametri di lettura.

Occorre, però, a questo punto, per chiarezza, porsi due domande: in che termini alla delocalizzazione del discorso della e sulla recitazione corrisponde una altrettanto chiara delocalizzazione sul piano operativo? e tale condizione, tale processo di delocalizzazione è univoco, sposta, cioè, in maniera definitiva l'ambito di pertinenza della recitazione?

La prima domanda ci introduce subito nella necessità di circoscrivere in termini storici qualsiasi affermazione venga fatta e ci pone anche, altrettanto immediatamente, l'importanza della dialettica tra teoria e prassi nel contesto delle avanguardie. Per far comprendere quanto la situazione sia dialettica e aperta facciamo due esempi tratti dal teatro del primo Novecento. Il primo riguarda uno dei grandi protagonisti del processo di delocalizzazione del discorso sulla recitazione: Antonin Artaud. È con lui, infatti, che una serie di semi piantati in precedenza sia da Craig che da Appia trovano una loro fioritura. Il discorso sull'attore non riguarda più, nella maniera più assoluta, l'interpretazione perché l'attore è, letteralmente, un'altra cosa. «Un atleta del cuore» lo definisce, un essere umano che agisce sul suo doppio, vale a dire sulla sua natura nascosta e repressa, facendolo venire alla luce «come uno spettro perpetuo dal quale s'irradiano le forze dell'affettività».¹² Il testo di Artaud da cui abbiamo tratto la citazione apparve nella prima edizione di *Le Théâtre et son double* nel 1938. Tre anni prima Artaud aveva fatto l'esperimento de *I Cenci*, l'unica sua vera realizzazione di quegli anni, in cui, però, gli estremi del discorso della recitazione sono tutt'altro che delocalizzati, in quanto, pur se mostruosamente perversi, in quel dramma ci sono ancora personaggi ed

¹¹ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014, p. 255.

¹² A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, in Id. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1972, p. 243 e 244.

attori chiamati ad interpretarli. Diverso sarà il caso, una ventina d'anni dopo, per la registrazione radiofonica *Per farla finita col giudizio di Dio*, in cui, pur ovviamente tutto centrata sulla voce, c'è un'attitudine verso la manifestazione assoluta della fisicità.

Il secondo caso riguarda invece Marinetti. Nel 1913 il manifesto *Il teatro di Varietà* aveva completamente scompaginato le coordinate della forma teatrale, investendo in questo processo destrutturante anche ruolo, figura e compiti dell'attore. Eppure quando, qualche anno dopo, volle portare in scena il suo teatro sintetico e della sorpresa Marinetti non seppe fare altro che affidarsi alla compagnia di De Angelis, cioè ad una normalissima compagnia di varietà, che lavorava su parametri, modalità e tecniche convenzionali.

In entrambi i casi emerge quanto la delocalizzazione della recitazione – diciamo ad inizio Novecento ma in realtà questo ritorna moltissimo anche nella seconda metà del secolo – ci obblighi a considerare come non immediatamente sovrapponibili la teoria e la prassi.

La seconda domanda riguardava la dimensione univoca del processo di delocalizzazione, vale a dire quanto il discorso che la riguarda salti, in assoluto, gli altri, apparentemente più convenzionali, discorsi sulla recitazione. Facciamo il caso di Mejerchol'd.

La biomeccanica è, indiscutibilmente, una delle soluzioni teoriche che più radicalmente sposta il discorso sulla recitazione verso territori nuovi ed altri rispetto all'interpretazione. Come si sa, Mejerchol'd non ha volutamente lasciato una trattazione sistematica del suo procedimento di lavoro, preferendo affidarsi alla trasmissione orale e così le tracce che abbiamo del suo pensiero o sono mediate da allievi diretti o indiretti – con tutte le divergenze di opinioni tra uno e l'altro¹³ – o sono affidate a scritti frammentari e, giustappunto, non sistematici. Pur con questi limiti, le affermazioni di Mejerchol'd sono incontrovertibilmente delocalizzanti. In alcune delle note ricavate dalle sue lezioni si leggono affermazioni del genere: «Il lavoro dell'attore è prendere coscienza di sé nello spazio – questo è il compito dell'attore. Occorre studiare a fondo il proprio corpo al fine di sapere con esattezza, in ogni momento, come esso appare nella posizione assunta», e ancora: «La creazione dell'attore si manifesta nei movimenti», «Il materiale dell'arte attorica è il corpo umano», «Il gesto nasce come risultato del movimento di tutto il corpo».¹⁴ La qualità linguistica dell'arte della recitazione consiste nell'acquisizione del

¹³ Si rimanda, al proposito, alla discussione sollevata dall'articolo di D. Trubockin, *La biomeccanica nella didattica del GITIS di Mosca. A colloquio con Nikolai Karpov*, «Acting Archives Review», a. I, n. 1, aprile 2011; G. Bogdanov, *Le lezioni di biomeccanica di Mejerchol'd con Kustov. Replica a Trubockin e D. Trubockin, Risposta a Gennadi Bogdanov*, «Acting Archives Review», a. I, n. 2, novembre 2011 (www.actingarchives.it).

¹⁴ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano, 1993, pp. 94 e 95.

linguaggio della presenza scenica, di ciò che l'attore sa e riesce ad essere nel qui ed ora delle sue azioni fisiche. Azioni che, a quel che si legge della biomeccanica, non nascono come reazione alle esigenze di un personaggio, ma come atto autonomo. La biomeccanica sta al personaggio come lo studio sulla linea o sul colore sta ad una immagine dipinta. Non si tratta di cose necessariamente estranee ma non si tratta neanche di una predisposizione tecnica per rispondere alle esigenze della rappresentazione.

Sintetizzando in modo apodittico la sua visione della recitazione, Mejerchol'd scrive: «Primo principio della biomeccanica: il corpo è la macchina, l'attore il meccanico»¹⁵. Evidentemente quanto gli interessava era il corpo come strumento in sé e la recitazione come applicazione di tale strumento. Eppure lo stesso Mejerchol'd dice della sua biomeccanica, che essa va considerata come «un materiale di scorta».¹⁶ Vale a dire che consiste in un atto preparatorio – fondazione di una grammatica e allenamento ad una lingua – destinato, poi, a tradursi il altro. Questo altro è ancora (o nuovamente) il personaggio. Mejerchol'd non ha mai realizzato, né d'altronde pensato, un teatro senza testo drammatico e senza personaggio, solo che ha messo a punto una strategia che prevedeva un'aggressione per vie esterne al personaggio, in cui, cioè, i segni del corpo (per tornare sull'immagine utilizzata dalla Fischer-Lichte) agivano per canali propri, in antagonismo col personaggio letterario. A proposito della messa in scena de *Le cocu magnifique* di Crommelynck, lo spettacolo forse più emblematico del sistema biomeccanico Fausto Malcovati scrive:

Il personaggio interpretato da I. V. Il'inskij, Bruno, pronuncia un monologo patetico, ma l'attore, mentre pronuncia le battute, si burla del personaggio eseguendo una serie di numeri acrobatici; nei momenti delle reviviscenze drammatiche di Bruno, l'attore rutta e storce comicamente gli occhi.¹⁷

È evidente, dunque, come nell'applicazione della biomeccanica – non quando Mejerchol'd la teorizza, né quando l'attore la studia ma quando si produce uno spettacolo – il problema del personaggio è tutt'altro che estraneo e la delocalizzazione, che dalle affermazioni degli scritti ci appariva incontrovertibile, ora risulta più dubbia. Da un punto di vista storiografico complessivo la biomeccanica è parte della dialettica emozionalismo anti-emozionalismo o, viceversa, del processo di spostamento della recitazione dall'interpretazione all'azione fisica diretta? Molto probabilmente è l'una cosa e l'altra, a conferma che i processi d'avanguardia spostano decisamente gli orizzonti del discorso ma non necessariamente in una maniera così definitiva che ne azzeri le peculiarità

¹⁵ Ivi, p. 79.

¹⁶ Ivi, p. 75.

¹⁷ F. Malcovati, *Introduzione a Vsevolod Mejerchol'd, L'attore biomeccanico*, cit., p. 31.

pre-moderne. Come al solito, le cose si presentano in maniera più interessante se le cogliamo nella loro natura storica. Nel caso di Mejerchol'd – che abbiamo scelto per la sua emblematicità – non conta tanto considerare le categorie personaggio, interpretazione, tecniche di recitazione in maniera generica ma puntualizzarne le caratteristiche specifiche.

Quanto accade con Mejerchol'd – ma il ragionamento può estendersi, senza forzature, al territorio complessivo delle avanguardie – non è la negazione, cancellazione o esclusione del personaggio *tout court* ma, potremmo dire, di un certo tipo di personaggio. Occorre, insomma, in primo luogo accordarsi su cosa intendiamo per personaggio. Con questo termine si fa riferimento, nel contesto delle avanguardie, ad un soggetto psicologico, dotato di una identità riconoscibile sul piano soggettivo e sociale, che si esprime per i tramiti del verosimile, dell'imitazione (più o meno fedele) del comportamento quotidiano. Questo non è, nella storia del teatro, 'il' personaggio, ma un modo d'essere del personaggio della tradizione occidentale che si è stratificato diventando dominante fino a tradursi – consapevoli di questo processo possiamo dirlo, adesso – nel personaggio senza bisogno di aggettivazioni ulteriori. Allora è evidente che la presenza del personaggio, nel teatro di Mejerchol'd, non prevede la permanenza di questa modalità del personaggio, anche se ci sono dei personaggi. D'altro canto le tecniche che Mejerchol'd mette in gioco per straniare il personaggio dalla sua destinazione psicologica nascono con intenzioni diverse, nascono, appunto, per delocalizzare la recitazione.

Ci si accorge, in sostanza, che il contesto linguistico delle avanguardie prevede spostamenti attitudinali formidabili della recitazione, ma questo non significa necessariamente la sparizione del fenotipo teatrale. Il processo, per molti versi, è più complesso della reciproca indifferenza tra due modelli o dell'affermazione di un modello completamente diverso. Bisogna, per comprendere al meglio le strategie linguistiche delle avanguardie, accettarne, se non addirittura valorizzarne, la complessità. La biomeccanica 'è e non è' una tecnica di straniamento e contemporaneamente 'è e non è' una strategia di delocalizzazione della recitazione.

Un ruolo rilevante lo assolve, in tale processo dialettico, il punto di vista, un dato di cui non sempre si tiene opportunamente conto quando si parla di recitazione. Si tende, infatti, per lo più a privilegiare l'indagine sul processo che dall'interno (l'attore) va verso l'esterno (il risultato spettacolare), ponendo l'attenzione sulle strategie interpretative, sulle tecniche di immedesimazione o viceversa di straniamento, sul coinvolgimento emotivo, ecc. Ben più di rado – curiosamente, trattandosi di un fatto estetico – ci si ferma sul processo inverso, vale a dire sul prodotto piuttosto che sul processo. Proviamo, allora, a ribaltare la prospettiva del

punto di vista nel caso dell'attore biomeccanico. Cosa vedeva lo spettatore del *Cocu magnifique*? Vedeva certo i personaggi della farsa di Crommelynck, ne seguiva la storia, i giochi comici, il paradosso narrativo, ma non era questo che 'vedeva'. Vedeva soprattutto la macchina scenografica della Popova e vedeva, dentro e con quella macchina scenica, corpi in movimento, il dinamismo energetico, il gioco acrobatico, la distorsione esasperata delle espressioni, in altre parole vedeva, per citare Artaud, un atletismo affettivo. L'elemento drammaturgico era assolutamente secondario: non, dunque, attori che interpretavano personaggi per dare corpo ad una storia; ma una storia che funzionava da 'trampolino' perché l'attore comunicasse al pubblico col suo linguaggio fisico, con le parole del movimento:

Igor Il'inskij (Bruno), la Babanova (Stella) e Zajčikov (Estrugo) fornirono prove splendide di maestria biomeccanica. Coordinando le proprie movenze in un nodo perfetto di simmetrie e contrappesi, erano riusciti a integrarsi a tal punto che la critica parlò di 'attore a tre corpi'.¹⁸

In termini analoghi potremmo esprimerci a proposito del *Principe costante* di Grotowski. L'atto di vedere, rispetto alla complessità del linguaggio teatrale, è sempre un atto semantico che seleziona, dà priorità, attribuisce o toglie senso a quello che vede. Nell'apparente orizzontalità della disposizione dei diversi elementi del linguaggio è nello sguardo dello spettatore - che corrisponde al punto prospettico della composizione scenica, al suo focus - che si determina la gerarchia del sistema comunicativo.

Dunque, nel caso del *Cocu magnifique* la sintesi comunicativa si realizzava nell'azione fisica, concreta dell'attore nello spazio, di fatto delocalizzando l'obiettivo convenzionale della recitazione. Potremmo schematizzare il discorso parlando del passaggio della recitazione da una funzione strumentale ad una funzione teleologica, vale a dire che non è l'attore tramite del personaggio ma il personaggio tramite dell'attore. Dinamica, questa, non inedita nella storia del teatro, basti pensare al caso di Salvini, Rossi e del 'grande attore' in genere, ma che, in quello delle avanguardie, assume una connotazione particolare. Non c'è solo la focalizzazione sull'attore ma su un modo d'essere presente in scena dell'attore e su una disposizione della recitazione che ne spiazza completamente il discorso come arte dell'interpretazione, facendone altro.

L'idea di delocalizzazione dovrebbe apparire, a questo punto, come un fenomeno che trascende il singolo caso individuale e diventa una modalità

¹⁸ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino, 1965, p. 291.

di linguaggio condivisa dalle avanguardie tutte del Novecento. Con tutte le particolarità, i distinguo e i diversi equilibri del caso, vale a dire che la dialettica tra strumentalità e dimensione teleologica della recitazione va, poi, commisurata con i casi specifici.

Tra le cose di cui tener conto, in questa lettura trasversale del secolo, c'è la distinzione tra i due Novecento. Il primo Novecento, quello dei Craig e degli Artaud per intenderci, specie per quanto riguarda la recitazione, ha in mente con grande precisione un teatro che, però, non sa fare: per questo ne abbiamo parlato come di un teatro portatore di una grammatica. La seconda metà del secolo, invece, rappresenta la 'lingua parlata' del Moderno. Non solo perché la prassi della scena si è andata modellando progressivamente sull'idea che di essa il Moderno e le avanguardie avevano, ma anche perché si è modificato il contesto culturale. Riguardo alla delocalizzazione della recitazione in direzione di corpo, movimento, azione come portatori di un valore proprio opposto a quello della parola e del pensiero discorsivo (il logos) si pensi al ruolo non indifferente che ha avuto, a partire proprio dagli anni sessanta, una diffusa cultura del corpo, che si è espressa nell'ambito artistico – si pensi alla performance – ma anche, se non soprattutto, nel tessuto sociale e nelle modalità di comportamento quotidiano. Di tale processo le nuove pratiche di recitazione sono una componente fondamentale. Le avanguardie del secondo Novecento diventano la 'lingua parlata' del Moderno per una evoluzione intrinseca, dunque, e per una più complessiva trasformazione culturale del secolo.

La stessa questione della visione, d'altronde, e dello sguardo dello spettatore è un dato che va sottoposto a verifica storica e culturale, vale a dire che 'si vede' e 'si vedono cose' in uno spettacolo ed in un attore a seconda della latitudine e dell'attitudine culturale dello spettatore. Che all'attore sia connaturato il movimento – che è il dato da cui siamo partiti per questa sezione del nostro ragionamento – non può certo essere considerata una novità moderna: quand'è che si può dire che un attore non sia portatore di movimento? Però è solo nel contesto moderno che il movimento 'si vede' come cosa in sé, vale a dire che assume pregnanza semantica, diventando l'elemento di discriminazione tra un teatro basato sul movimento ed uno affidato alla parola ed al racconto. Alla delocalizzazione del modo di impostare la recitazione non può che corrispondere una delocalizzazione altrettanto forte del modo di leggere ed analizzare la recitazione.

Dal gesto al movimento

Ma siamo sicuri che questa attenzione per il movimento sia così tipicamente e specificamente moderna?¹⁹

Nei contesti teatrali pre-moderni, quando si fa riferimento al tratto fisico della recitazione, quando si vuole evidenziarne le componenti fondamentali, ciò a cui si guarda, è il gesto. Basti considerare le *Lettere sulla mimica* di Engel o, in ambito italiano, il trattato di Morrocchesi ed in particolare le incisioni lo accompagnano. Il gesto è il patrimonio linguistico principale dell'attore, Garrick e Kean erano famosi per i gesti attraverso cui personalizzavano i personaggi ed erano proprio i gesti che li distinguevano dai loro contemporanei. Di Maria Dorval, nell'*Ernani*, ciò che colpì in modo particolare fu il gesto di scuotere fortemente la chioma nel parossismo dell'eccitazione nervosa, contraddicendo ogni norma di decoro e di comportamento scenico.

Il gesto, d'altronde, risultava altamente visibile anche nelle forme di recitazione più convenzionali, lì dove risultava codificato nei cliché delle pose sceniche che rappresentarono, per tanti versi, fino ad una certa fase, una vera e propria grammatica del mestiere.

Come che sia, sia che si tratti di modelli formalizzati e stereotipi sia che si tratti di soluzioni espressive individuali, è nel gesto che si risolve l'espressività del corpo dell'attore. Abbiamo già visto come, invece, a partire da Craig ed Appia diventi centrale il movimento, che non è un diverso modo di dire gesto. Il movimento riguarda, infatti, l'atto dell'attore in relazione allo spazio con funzione autonomamente espressiva, non quindi come sostegno alla recitazione (muoversi nello spazio mentre si recita) ma esso stesso come recitazione. La centralità del movimento, dunque, oltre a corrispondere, per molti versi, al processo di delocalizzazione della recitazione rispetto all'interpretazione modifica anche gli assetti linguistici della recitazione.

Ci sono due conseguenze importanti di tale processo: la prima riguarda la dialettica che si viene a creare tra movimento e corpo per delineare i confini di quanto è "autenticamente" teatro; la seconda l'allargamento dell'ambito di quanto è riconducibile alla recitazione. In entrambi i casi le ricadute sulla leggibilità della recitazione delle avanguardie, come fattore specifico, sono significative.

¹⁹ Torna interessante al proposito quanto scrive Charles Gildon in *The Life of Mr. Betterton* nel 1710: «Il potere naturale del movimento, o azione, è la ragione per cui l'attenzione del pubblico è attirata da qualsiasi azione, anche irregolare e bizzarra compiuta sul palcoscenico da qualsiasi mediocre attore, e cade invece nell'indifferenza e nel torpore quando il migliore degli attori parla senza l'aggiunta dell'azione». Il passo è citato da Claudio Vicentini nel suo *Le teorie della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 157 in cui sono discusse ampiamente le posizioni di Gildon. Ringrazio Vicentini di avermi ricordato questo passaggio che testimonia di un'attenzione verso il movimento molto precoce rispetto alle sue declinazioni moderne.

«L'Arte del Teatro è nata dall'azione, dal movimento, dalla danza» scrive Craig nel 1905.²⁰ L'autentico del teatro è, dunque, il movimento. Questo è il suo fattore generativo. Quando, nel 1952, rievcherà la prima volta che ha visto Isadora Duncan danzare, la sua attenzione sarà tutta centrata sulla capacità che quel movimento – così essenziale, così anti-convenzionale – aveva di diventare una vera e propria lingua.

Lei stava parlando nel suo proprio linguaggio (capite? il suo proprio linguaggio: è chiaro?) – scrive – non facendo il verso a qualche maestro di balletto, e così si muoveva come nessuno aveva mai fatto prima. [...]. E se stava parlando, cosa stava dicendo? [...]La sola cosa che possiamo dire è che lei stava dicendo all'aria le uniche cose che ci premeva di sentire e che prima della sua venuta non credevamo di poter udire; ora le sentivamo e questo ci metteva in uno straordinario stato di gioia, e io stavo immobile e senza parole.²¹

Il movimento, dunque, come lingua originaria del teatro. Un simile concetto non è proprietà intellettuale del solo Craig, ma un dato condiviso, come abbiamo già riscontrato, in molti degli autori che fondano il Moderno del teatro. In questa elaborazione di pensiero un peso importante lo ha il contatto con la nuova danza, la danza moderna che intendeva sostituire all'articolazione tutta formalizzata del balletto l'estetica del corpo in movimento: un movimento puro, cioè non preliminarmente codificato secondo modelli e cliché. È un rapporto articolato, quello tra teatro moderno e danza moderna, fatto di intrecci e di rivelazioni reciproche. Nel momento in cui il teatro cerca di risalire ad una origine non letteraria del suo linguaggio, l'esperienza della nuova danza, che si concentrava tutta nell'assolutizzazione del movimento fu un fattore importante. Probabilmente sarebbe improprio parlare, semplicisticamente, di influenza ma, se si tiene conto, oltre al caso Craig-Duncan di cui si diceva e che va opportunamente puntualizzato,²² almeno della collaborazione di Appia con Jacques-Dalcroze, il dato è, indubbiamente, significativo. Alla radice c'è l'immagine suggerita da Mallarmé a proposito di Loie Fuller: il corpo della danza (non il corpo del balletto) come scrittura poetica autonomamente espressiva.²³

Nei fondamenti del teatro moderno vi è, dunque, la nozione di attore-movimento. Al centro, ovviamente, vi è il corpo quale strumento del movimento e suo luogo di generazione. Questa centralità del corpo – su cui

²⁰ E. G. Craig, *L'Arte del Teatro*, cit., p. 84.

²¹ E. G. Craig, *Isadora Duncan*, in F. Steegmuller, *Your Isadora. The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig Told Through Letters and Diaries*, cit. p. 360.

²² Sul tema mi permetto di rimandare al mio *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano, 2015.

²³ S. Mallarmé, *Balletti*, in Fechner, Mallarmé, Valéry, Otto, *Filosofia della danza*, a cura di B. Elia, Il Melangolo, Genova, 1992, p. 54.

si è opportunamente soffermato De Marinis, parlando di una *Körperkultur*, di una cultura del corpo, intesa come riscoperta disinibita del corpo, quale fenomeno diffuso, sociale e non solo specialistico e tecnico della scena – è destinata, nel tempo, a trasformarsi.²⁴ L'attore-movimento del primo Novecento diventa, nella seconda metà del secolo, attore-corpo. E' il caso di Grotowski, del Living Theatre, di Eugenio Barba. In cosa si distinguono le due definizioni? che in una, l'attore-movimento, il corpo è il tramite per il movimento, che è esso stesso ad essere espressivo (come teorizzato chiaramente da Ejzenštein²⁵); nell'altra, l'attore-corpo, invece, è il corpo in quanto tale ad essere soggetto di espressione. Il corpo è anzitutto presenza, in questo caso, in quanto essere presente a se stesso dell'attore. Barba parla di pre-espressività, al proposito, vale a dire della costruzione di un saper essere del corpo al di fuori dei condizionamenti del quotidiano.²⁶ Il corpo dell'attore è il corpo che cerca di risalire ai fondamenti primi del suo essere espressivo. La ricerca compiuta con l'ISTA (International School of Theatre Antropology) alla ricerca di una grammatica universale del corpo, che attraversa le culture da oriente ad occidente in una prospettiva transnazionale e transculturale, è significativa del valore espressivo che il corpo ha in sé: non più segno del personaggio ma neanche viatico del movimento. Corpo e basta, ma non un corpo qualsiasi, un corpo originario, pre-culturale e pre-storico, se è ammesso esprimersi in questi termini.

Questa nuova estetica del corpo è quanto suggerito dalla formula del corpo-mente: un corpo che sa, un corpo che ambisce a ricomporre la frattura culturale e storica che ha separato drasticamente funzioni intellettuali e funzioni biologiche. Il corpo-mente è quello che sa ricucire tale frattura, risalendo ad un 'dentro più dentro' del sé dell'attore. D'altro canto è attore-corpo anche quello, diverso ma complementare, del Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch. Lì il corpo è apparentemente oggetto, in quanto esposto e sottoposto al processo rituale dello sventramento animale e dell'inondazione del sangue. Ma proprio perché si fa oggetto di una condizione rituale originaria, il corpo assume una espressività in quanto corpo e nient'altro che corpo.²⁷

Dunque è legittimo parlare di una stagione del teatro in cui l'attore-corpo subentra all'attore-movimento. È un flusso storico che, con tutte le approssimazioni del caso, appare plausibile. Ma non è un processo concluso. A partire, infatti, dagli anni settanta, con i diversi fenomeni di teatro immagine, c'è un ritorno forte della nozione di movimento quale

²⁴ M. de Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 131.

²⁵ S. M. Ejzenštein, *Il movimento espressivo*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1998 (il testo omonimo, che dà il titolo all'antologia, è del 1922).

²⁶ E. Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 159.

²⁷ Cfr. L. Mango, *Il teatro delle orge e dei misteri*, «Acting Archives Review», a. I, n. 1, aprile 2011 (www.actingarchives.it).

tramite espressivo. Basti pensare a due casi diversi, eppure in questa prospettiva, analoghi come Robert Wilson e Jan Fabre. Per entrambi il movimento nella sua articolazione coreografica assume una valenza assoluta di scrittura. Il corpo, nel loro teatro, non parla in sé ma, appunto, nel movimento che produce. In Fabre, in realtà, le componenti sono presenti entrambe, ma la funzione coreografica ha un ruolo di cornice strutturale al cui interno si presenta anche la manifestazione del corpo (oltre a quella dell'immagine e, dove ci sia, della parola poetica).

La nuova articolazione dell'attore-movimento trova, poi, ulteriori riscontri nel teatro danza tedesco e in particolar modo nel modo personalissimo di scrivere la presenza del danzatore nello spazio e nell'azione drammatica di Pina Bausch ma anche in moltissimo teatro performativo degli ultimi anni in cui la dimensione del movimento si sta andando sempre più di frequente configurando in una accezione, spesso anche tecnicamente, coreografica.

Un allargamento di campo

L'allargamento dei fenomeni riconducibili all'ambito della recitazione è la seconda conseguenza, assieme alla delocalizzazione, del processo di ridefinizione dei confini linguistici di quanto considerato 'autenticamente' teatrale. È un fenomeno che va compreso nel più generale atteggiamento delle avanguardie novecentesche nei confronti della specificità dei codici linguistici, che vengono volutamente forzati per rompere le barriere tassonomiche che distinguono le arti in categorie e generi nettamente distinti. Il fenomeno tocca la recitazione nel momento in cui ad essa vengono riferite cose difficilmente riconducibili al suo modello tradizionale. Il primo dato riguarda quanto abbiamo appena discusso: il nuovo rapporto di sconfinamento con la danza. Sul piano delle pratiche e soprattutto delle teorie – pur se necessariamente sinteticamente – qualcosa si è detto, adesso interessa verificarne le ricadute sul piano storiografico.

Fare una storia del teatro dell'Ottocento senza che vi si parli di Maria Taglioni, la prima grande danzatrice romantica, appare una cosa, per molti versi, legittima tant'è che nelle storie del teatro la Taglioni, e più in generale il balletto, non sono normalmente presenti. Ci fossero sarebbe sicuramente un arricchimento del patrimonio di conoscenza ma l'assenza non inficia il discorso relativo alla recitazione.

Un secondo esempio ci pone di fronte uno scenario, in buona parte diverso. Studiando il teatro del Rinascimento è oramai prassi corrente tenere nel dovuto conto le celebrazioni dei trionfi o i balli corte, fenomeni non strettamente teatrali che però vengono, opportunamente, considerati elementi importanti per comprendere il teatro di quell'epoca storica. Se riflettiamo un momento sui due casi appena citati ci troviamo di fronte ad un apparente paradosso: la teatrologia ha più facilità a rivolgersi ad ambiti

para-teatrali che a considerare quali termini di riferimento fenomeni artistici limitrofi ma non considerati tecnicamente e specificamente teatrali. Veniamo al Novecento. Per fare una storia complessiva della recitazione novecentesca – che cioè prenda in considerazione l'insieme dei fenomeni recitativi – è indispensabile inserirvi anche un discorso sulla danza? Direi di no, nel senso che l'allargamento a quest'ambito non ha ricadute dirette sulla leggibilità della recitazione novecentesca. Se invece circoscriviamo il nostro discorso all'ambito dell'avanguardia? Allora le cose si presentano in maniera diversa. È praticamente impossibile avere una corretta prospettiva storiografica se non si tiene nel dovuto conto l'esperienza della danza e d'altronde ne abbiamo già avuto i primi riscontri parlando della fondazione della nozione di attore-movimento. Poniamoci, però, ulteriori domande per cercare di centrare meglio il problema. La danza a cui facciamo riferimento è la danza in generale, tutta la danza o qualcosa di più specifico e in che modo il discorso sulla danza può o deve entrare nel discorso sulla recitazione?

Consideriamo, a titolo d'esempio, l'inizio del secolo. Nonostante l'importanza della sua figura si può, molto probabilmente, fare un discorso sulla recitazione del primo Novecento senza tener conto di Nižinskij, più difficile ed approssimativo farlo senza tener conto di Isadora Duncan o Jacques-Dalcroze. Che conclusione possiamo trarne? Che è utile, o forse addirittura indispensabile, per lo studio della recitazione d'avanguardia tenere nel giusto conto una 'certa' danza, solo quella non la danza *tout court*.

Ma muovendosi in che modo sul piano storiografico? Costruendo un discorso parallelo, un capitolo a parte nel libro che sul tema ci si azzardasse a scrivere? Non credo. L'utilità ai fini che ci stiamo proponendo – individuare parametri per una più corretta comprensione della recitazione all'interno del fenomeno delle avanguardie – consiste nel considerare quei casi che rappresentano momenti di intersezione tra i codici. Anche a tale proposito vorrei ricorrere a due esempi: Pina Bausch e uno degli spettacoli più noti di Wilson, *Einstein on the Beach*.

Pensare ad un discorso sulla recitazione che non prevedesse una trattazione di Pina Bausch sarebbe un errore esiziale. La Bausch, sulla scia della scuola dell'espressionismo tedesco, ha reinventato modalità linguistiche, processi creativi e soluzioni stilistiche della danza contemporanea. La coreografia nasce come elaborazione su di un tema che viene verbalizzato dai danzatori prima di diventare materiale coreografico. Al movimento, in molti dei suoi spettacoli, viene sottratto quel tanto di virtuosismo esecutivo, in altri termini quanto deriva dalla capacità che un danzatore, e solo un danzatore, ha di usare il corpo in un certo modo, raggiungendo risultati che ad altri risulterebbero preclusi. La stessa coreografia nasce più come composizione di azioni fisiche che come flusso ritmico.

Questo modo di impostare l'esecuzione scenica ricorda più quanto, nel lessico corrente, definiamo teatro che quanto, sempre sullo stesso piano semantico, definiamo danza. Sia nel metodo di lavoro che nella resa scenica la Bausch sembra tradire uno dei presupposti della coreografia istituzionalmente intesa, vale a dire la costruzione dell'azione e del movimento sulla base delle competenze tecniche degli interpreti. I suoi danzatori, in più, infrangono uno dei tabù più radicati nella danza: parlano. Eppure sono e restano danzatori. In 1980, uno dei suoi grandi classici, una parte consistente dello spettacolo si risolve in 'passerelle', piccoli gesti, micro-azioni. Cose che, molto probabilmente, potrebbe fare chiunque altro, eppure Pina Bausch usa danzatori e danzatori perfettamente allenati, sul cui corpo si legge tutta la potenzialità di un movimento che, invece, viene solo accennato. Allora a che servono questi danzatori? non è uno spreco? Ad una domanda rivolta in tale direzione da Leonetta Bentivoglio, la Bausch dà una risposta molto eloquente:

È il rapporto con il corpo che è diverso. I danzatori hanno un rapporto particolare con il loro corpo. Sanno cosa significa essere fisicamente stanchi, esausti. Quando sei stanco, capisci meglio cosa significa essere semplice, naturale. Ecco, è questo che cerco, la semplicità. Gli attori invece, quasi tutti, anche quelli che pensano di essere naturali, non lo sono. L'attore è sempre portato a produrre qualcosa fuori da se stesso, fa sempre delle proiezioni.²⁸

Il corpo perfettamente allenato serve perché il gesto, il movimento siano semplici, diretti immediati. Sembra quasi di sentire Grotowski quando parla di «via negativa», un processo di eliminazione, attraverso l'elaborazione di esercizi e tecniche di lavoro, che approdi a «sapere cosa non fare».²⁹

La questione non è, ovviamente, che le due impostazioni di lavoro si assomigliano - raggiungere la semplicità e l'immediatezza dell'atto attraverso un duro addestramento del corpo - ma che incidono all'interno di un discorso comune. Uno studio sulle modalità d'avanguardia della recitazione non si può fare senza dare il giusto spazio a Pina Bausch, non come discorso in parallelo ma come parte integrante di quello stesso discorso.

Diametralmente opposto, per molti aspetti, il caso di *Einstein on the Beach*, spettacolo universalmente catalogato come 'teatro', pur in presenza di un movimento scenico realizzato da danzatori sulla base di una coreografia, quella di Andy de Groat, e di una base musicale, quella di Philip Glass. Allora perché non consideriamo *Einstein on the Beach* uno spettacolo di danza (nel progetto era coinvolta anche una danzatrice importante come

²⁸ L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, 1991, p. 15.

²⁹ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 154.

Lucinda Childs) o anche un'opera lirica, vista la presenza di musica e canto?

Pur coinvolgendo arti dello spettacolo diverse, il progetto drammaturgico iniziale (anche se non si tratta di drammaturgia verbale) quanto l'esito conclusivo, la sintesi linguistica dei diversi segni nel segno collettivo dello spettacolo, sono di Wilson, che ha elaborato un processo di montaggio di prodotti esteticamente predefiniti (musica e coreografia) che ha trattato come segni di una regia che si propone come scrittura delle scritture e trova nel dato visivo – in cui scenografia e luce dialogano col movimento – il suo momento di sintesi.³⁰

Vale, al riguardo, anche una verifica inversa: la teatralità dell'operazione non è sancita solo da una tassonomia di tipo accademico e critico ('cosa riteniamo sia cosa' da un punto di vista di specialismo interpretativo) ma trova un riscontro preciso sul piano della ricezione. Non, ovviamente, che non si veda la danza, in *Einstein on the Beach*, ma la si vede come segno che interferisce sul piano complessivo della messa in scena. Lo spettatore non vede una coreografia su di uno sfondo scenografico (per quanto suggestivo ed efficace esso sia) ma una regia visuale animata dal movimento degli interpreti.

In un testo molto famoso, in cui scriveva all'amico Breton (già morto a quella data) di aver visto in teatro finalmente realizzato quanto loro (i surrealisti) avevano saputo solo sognare, Aragon parla di una «recitazione, lasciata libera a questi che non definirei né danzatori né attori, dato che sono questo e anche altro: sperimentatori di una scienza ancora senza nome. Quella del corpo e della sua libertà».³¹ Aragon aveva visto *The Deafman Glance* di Wilson e non *Einstein on the Beach*, ma la sua intuizione risulta valida ancor di più per questo spettacolo. Quello che Aragon era riuscito a cogliere era che l'azione degli attori di Wilson schiudeva le porte ad un nuovo modo di intendere e scrivere la presenza dell'attore in scena, un modo di natura coreografica affidato al corpo in quanto libero veicolo di espressione. Saremmo, allora, di fronte al caso di quel teatro-movimento di seconda generazione di cui abbiamo parlato in precedenza, con in più il fatto che in *Einstein on the Beach* il movimento è coreografico in senso tecnico, che Wilson usa la danza come scrittura in sé, che la recitazione, nel suo spettacolo, coincide in gran parte con la danza.

L'allargamento di campo della recitazione presenta un aspetto che appare, per il suo estremismo, anche più importante e significativo del gioco di sconfinamenti con la danza. È il caso di quell'insieme di fenomeni che si

³⁰ Wilson ha spesso volte dichiarato che la sua idea era di fare un music hall moderno, di rielaborare in una chiave sperimentale, cioè, una forma di spettacolo a matrice popolare basato sulla contaminazione di recitazione, ballo e canto.

³¹ L. Aragon, *Lettera aperta a André Breton*, in *Il teatro di Robert Wilson*, a cura di F. Quadri, edizioni de La Biennale di Venezia, Venezia, 1976, p. 58.

risolvono in azioni fisiche all'interno di luoghi fisici non teatrali, quell'orizzonte di pratiche che definiamo performative a cominciare dagli happening di Kaprow, Oldenburg, Dine e compagni nei primissimi anni sessanta.

L'happening è, oramai, universalmente riconosciuto come fenomeno teatrale. Anche storie del teatro generaliste come quella di Brockett o di Brown lo riportano tra i fenomeni degli anni sessanta, mentre in ambiti più specialistici Marco de Marinis e Arnold Aronson lo pongono a fondamento delle pratiche sperimentali del secondo Novecento.³² Eppure le sue coordinate teatrali non appaiono scontate. Gli autori sono pittori o comunque artisti visivi, il contesto è quello delle gallerie d'arte, il prodotto è totalmente visivo, manca qualsiasi riferimento narrativo ed anche i meccanismi di produzione di senso sono messi in discussione. In più gli 'interpreti' degli happening sono persone qualsiasi: non attori, non danzatori, né figure che abbiano una preparazione specifica. Anzi è lo stesso Kaprow a ricordare il fallimento dei tentativi di coinvolgere attori (anche se sperimentalissimi) nel gioco linguistico dell'happening, perché quegli attori recitavano mentre in un happening bisogna limitarsi a fare delle cose, ad eseguire dei compiti scenici, per lo più elementari, con la massima semplicità.

Allora verrebbe da dire che gli happening non dovrebbero avere nulla a che vedere con la recitazione, visto che il loro tratto distintivo è che non vanno recitati, eppure li consideriamo teatro. I conti non tornano a meno che non rimettiamo in discussione le nostre categorie interpretative. Per quanto riguarda la dimensione teatrale dell'happening essa si commisura alla capacità che il teatro stesso ha avuto, nel corso del Novecento, di ridefinire i suoi statuti. L'happening ebbe un ruolo in tale processo perché lo accelerò, riconducendo la tradizionale nozione di azione alla dimensione dell'esecuzione scenica e quella di spettacolo alla dimensione dell'evento.

Ma per quanto riguarda la recitazione? In che termini si può parlare della recitazione per un fenomeno che rifiuta programmaticamente la recitazione? Esattamente per questa ragione, perché la rifiuta, perché rifiutandola e ribaltandola nel suo opposto definisce nuovi confini per ciò che può essere definito recitazione e per chi può essere inteso come attore. Ma, preliminarmente, in cosa consiste la recitazione che viene rifiutata? Ridurla all'interpretazione del personaggio è troppo facile, perché è un concetto storicamente e culturalmente troppo distante dall'ambito che stiamo considerando. Gli attori a cui si rivolse Kaprow per allestire il suo

³² De Marinis ponendolo all'inizio del suo discorso sull'innovazione scenica di certe pratiche teatrali in *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, cit. e Aronson trattandolo abbondantemente nel suo *American Avant-garde Theatre: a history*, Routledge, Londra e New York, 2000. Le storie del teatro a cui si fa riferimento sono O. Brockett, *Storia del teatro*, Marsilio, Venezia, 1988 (edizione originale del 1987) e J. Russell Brown, *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1998 (edizione originale del 1995).

primo happening, *18 Happenings in 6 Parts*, gli erano stati suggeriti da Julian Beck. Non si trattava quindi di attori della vecchia scuola, eppure non andavano bene lo stesso perché, scrive Kaprow, volevano recitare. Volevano cioè mettere in mostra o anche solo in gioco le loro competenze tecniche. «Anche se animanti dalle migliori intenzioni, erano troppo 'presi' da se stessi e privi di naturalezza», non riuscivano solo a «fare», quel fare inevitabilmente lo recitavano, cioè vi applicavano un sapere ulteriore di natura tecnica specifica e, invece, Kaprow non aveva bisogno di questo ma solo di persone in grado di essere se stesse, puramente e semplicemente, senza sovrastrutture tecniche e culturali.³³ Per fare cose semplici e naturali Kaprow voleva persone altrettanto semplici e naturali che, senza provare né avere una propria partecipazione, prendessero parte all'evento e basta (sembra quasi - ovviamente in un contesto argomentativo completamente diverso - di sentire Pina Bausch). L'happening, dunque, rifiutando la recitazione come applicazione di competenze tecniche, di una formazione e della capacità di elaborare uno specifico mezzo di comunicazione espressiva, insomma rifiutando la recitazione, in realtà allarga il campo di quanto consideriamo recitazione: «In molti happening la 'recitazione' ha praticamente lo stesso valore degli altri ingredienti fisici della rappresentazione, e l'attore oltre a essere utilizzato per le sue qualità specifiche, è molto spesso trattato alla stessa stregua di un oggetto o di un effetto scenico», scrive Michael Kirby.³⁴

C'è un altro fenomeno, nelle arti contemporanee, che presenta caratteristiche molto prossime a quelle dell'happening: la performance art. Solo che, diversamente da quanto successo con l'happening, la sua presenza nelle storie più o meno specialistiche del teatro è ridottissima e spesso nulla. Le ragioni di tale disparità di trattamento sono di due nature: una estrinseca ed una intrinseca al fenomeno. Quella estrinseca è determinata dal primo processo di storicizzazione dell'happening, quello operato da Michael Kirby nel libro che abbiamo appena citato. In quel fondamentale studio Kirby, ricostruendo tutto un insieme di fenomeni artistico spettacolari che avevano avuto luogo a New York tra la fine degli anni cinquanta e i primi sessanta, ne definisce le coordinate linguistiche, il codice genetico (individuato nelle avanguardie primo novecentesca) e giunge, infine, ad una apodittica conclusione: «Lo happening è una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti».³⁵ Di tale definizione si vuole rimarcare

³³ A. Kaprow, *Una dichiarazione* in Michael Kirby, *Happening*, De Donato, Bari, 1968, p. 74.

³⁴ M. Kirby, *Happening*, cit., p. 25.

³⁵ Ivi, p. 28. Per azione priva di matrice Kirby intende un'azione fisica che non rimanda ad altro da se stessa, che non figura, cioè, in nessuna misura, né realistica né simbolica un'azione simulata o narrativa.

soprattutto la parte iniziale: l'happening è una forma di teatro. Ho l'impressione che una simile assertiva affermazione, illuminando in un modo particolare e allo stesso tempo estremamente convincente qualcosa di difficilmente collocabile nel sistema delle arti, che nasceva nel contesto delle arti visive ma in esso non si riconosceva, abbia consegnato all'happening una collocazione nell'ambito degli studi teatrali che è diventata irrinunciabile. Ha ragione de Marinis, nel suo *Il nuovo teatro*: per capire il teatro degli anni cinquanta e soprattutto sessanta bisogna partire dall'happening, altrimenti non è che si omette un evento strano ed eccentrico rispetto al sistema linguistico del teatro, non se ne capisce nulla. La motivazione estrinseca della collocazione dell'happening all'interno degli studi storico teatrali ci permette di evidenziare subito le peculiarità intrinseche al fenomeno. Non è che Kirby abbia battezzato come teatro qualcosa che col teatro non c'entrava nulla. È nella stessa natura dell'happening avere peculiari qualità teatrali. Le ragioni intrinseche dell'inserimento dell'happening nell'ambito di pertinenza del teatro consistono nella messa in evidenza di come tali peculiarità (azione, movimento, uso del tempo e dello spazio) si traducano in una forma, per quanto trasgredita essa fosse, di spettacolo.

Ma perché questo non è successo anche per la performance art? Per provare a rispondere dobbiamo porci una seconda domanda: cosa intendiamo con performance art e cosa la distingue dall'happening? Il discorso ci porterebbe lontano e così, anche in questo caso ricorriamo ad una argomentazione schematica. Il fenomeno è, in se stesso, complesso e variegato. Riguarda tutti quegli episodi artistici in cui l'artista anziché affidarsi alla produzione di un manufatto, fa di se stesso un'opera d'arte vivente, immediata, transitoria, legata all'atto di relazione che si istituisce con lo spettatore. Nella sua forma più 'pura', una performance non si replica. Non esiste prima e non esiste dopo il suo essere fatta. Una definizione più stringente non solo è difficile da trovare ma, di fatto, non è stata neanche azzardata. RoseLee Goldberg nell'introduzione a quello che è il libro forse più completo di ricostruzione storica della performance art scrive:

Per la sua stessa natura, la performance rifiuta una definizione precisa e facile a parte la semplice dichiarazione di essere un'arte viva realizzata dagli artisti. Qualsiasi più stringente definizione finirebbe immediatamente per negare la possibilità della performance stessa.³⁶

³⁶ R.L. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, Londra 2011, p. 9 (prima edizione 1988).

Sfugge, cioè, ad una definizione restrittiva e infatti nel suo studio parte dalle avanguardie storiche, attraversando tutta la seconda metà del Novecento (happening compreso), per giungere fino ai giorni nostri.

A prescindere da un personale sospetto verso tutte le «definizioni di non definibilità», la posizione della Goldberg ha un suo senso, perché l'autrice guarda ad un paesaggio di fenomeni molto variegato, che rende difficile trovare elementi costanti e caratterizzanti che non siano, appunto, la trasformazione dell'artista nell'opera di se stesso.

C'è un particolare, in questo tipo di approccio, di cui tener conto più di quanto abitualmente non si faccia. La definizione della Goldberg ha senso solo se consideriamo il contesto di riferimento, o meglio il contesto di partenza: le arti visive. Diversamente l'artista che fa opera di se stesso potrebbe coincidere banalmente con l'attore. E, invece, non è così. Anzitutto perché la Goldberg parte dalla considerazione di fenomeni artistici (nel senso delle arti visive) che negli anni settanta sono partiti dalla pittura per invadere il campo del vissuto dell'artista presentato come opera d'arte. Già questo significa molto, ma c'è un altro elemento che ci consente di meglio circoscrivere il discorso. Quando si parla di 'arte viva' o di 'arte vivente' non si intende qualcosa che si fa dal vivo ma, più strettamente, l'atto di esporre se stessi, per quello che si è, nel cimento del gioco di relazione con lo spettatore. Essere senza rappresentare. Verità contro finzione.

Messe le cose in questi termini ci si accorge che non è così vero che non si possa definire la performance art. O, per meglio dire, la definizione diventa difficile se vogliamo vedere in essa una categoria universale. Se circoscriviamo il termine in un contesto storico e culturale preciso diventa, invece, possibile tracciare una cornice concettuale entro cui collocare il fenomeno.

Renato Barilli, introducendo la "Settimana della Performance Art americana" che si tenne a Firenze tra il primo e il sei marzo del 1980, scrive che quanto caratterizza la performance è mettere in causa «tutto il nostro essere totale, qui e ora, ben radicato in un corpo» e questo comporta un uso libero e non codificato del tempo e dello spazio e un «intrinseco connotato di immediatezza e di povertà: la performance si fa con quello che si ha a portata di mano, col proprio corpo e con le assunzioni di materiali comuni e quotidiani».³⁷ La sua è una definizione ben più stringente di quella della Goldberg - e può essere tale - perché ha come riferimento quanto avvenuto nelle arti degli anni sessanta e settanta, quando su tutti i fronti - dalla pittura alla poesia alla musica e anche al teatro - ci si diresse verso il territorio franco della performance. Un territorio in cui essere prima ancora

³⁷ R. Barilli, *Irreversibilità della performance*, in *Perfor/mance*, Ufficio delle Arti Visive del Comune di Firenze, Firenze, 1980, p. 11.

di rappresentare, il cui baricentro era rappresentato dal corpo, il proprio corpo.

Ma torniamo alla ragione per cui abbiamo introdotto questo discorso: la performance art non aveva i requisiti necessari per essere annoverata, alla stessa stregua dell'happening, tra gli eventi dell'avanguardia teatrale? Lì aveva eppure non è successo o sta cominciando a succedere solo in anni molto recenti. Anche in questo caso vorrei parlare di ragioni estrinseche e di ragioni intrinseche. Quelle estrinseche si risolvono in un fatto molto semplice e, se si vuole, brutale: la performance art è stata studiata, e ancor prima conosciuta, dagli storici dell'arte e non da quelli del teatro. Nonostante tutte le barriere e gli steccati caduti nel Novecento, in realtà le specializzazioni della conoscenza esistono ancora. Le ragioni intrinseche consistono, invece, in un'attitudine meno marcata di quanto accade nell'happening verso la rappresentazione. Insomma una performance può 'sembrare' meno teatro di quanto non accada in un happening. Vito Acconci che si masturba sotto una pedana su cui cammina il pubblico o Joseph Beuys che vive in una gabbia per una settimana con un lupo o Chris Burden che si fa sparare in un braccio – tanto per ricordare alcune tra le performance più memorabili ed estreme degli anni settanta – non somigliano al teatro anche se viene messa in gioco, in termini molto artaudiani, la presenza dell'interprete. Lo stesso vale per Marina Abramović, il cui caso abbiamo lasciato per ultimo, perché è il nome che, diversamente dagli altri, comincia a superare il muro impermeabile degli studi storico teatrali. Quando si metteva nuda, assieme al compagno Ulay, a formare lo stipite di una stretta porta attraverso cui dovevano passare gli spettatori, o quando si incideva una stella sulla pancia e si distendeva su una lastra di ghiaccio fin quasi a venir meno, fin quando qualcuno degli spettatori non veniva a salvarla, ebbene in questi, come in altri casi d'altronde, il gioco teatrale non è immediatamente percepibile se non in un retromondo assolutamente significativo: quello dell'emergenza del sé come qualità intrinseca del teatro e dell'esperienza dell'attore intesa nei termini artaudiani della peste e della crudeltà.

In che termini, allora, e perché la Abramović entra negli studi teatrali (ma non ancora nelle storie del teatro)? E perché lei sì e altri perfomer no?

Uno dei tramiti più significativi di questa 'appropriazione' culturale è lo studio di Erika Fischer-Lichte *Estetica del performativo*, da poco tradotto in Italia dopo essere stato pubblicato in Germania nel 2004.³⁸ In esso, in una maniera sistematica evitando di incorrere nelle facili suggestioni che possono suscitare questi accostamenti, l'autrice individua alcune polarità della dimensione performativa del teatro che vanno dalla Eysolt dell'*Oresteia* di Max Reinhardt (1903) fino al Teatro delle orge e dei misteri

³⁸ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014.

di Nitsch e, giustappunto, alla Abramović. Anzi, a leggere con ordine il libro, la Fischer-Lichte parte proprio da Marina Abramović e tesse attorno alle sue performance l'ipotesi di un modo di essere performativo e non rappresentativo dell'attore, dove il termine attore viene utilizzato in un'accezione ampia ma volutamente conservato in quanto tale, perché la Fischer-Lichte sostiene, ed a ragione credo, che gli strumenti metodologici (e i rispettivi lessici) delle diverse discipline (nel caso specifico la teatrologia) vanno affinati nel confronto col contemporaneo ma non deformati né disattesi. Insomma, sostiene, è inutile inventare ex novo categorie del tutto inedite, occorre istituire un dialogo tra modalità costituite del sapere e forme e modi nuovi della manifestazione scenica. Il suo non è un libro di natura storica e quindi la dialettica tra gli esordi del Novecento e i suoi sviluppi più recenti (che è, poi, l'argomento principe della sua trattazione) è seguita secondo canali tematici, diversamente da come, invece, fa la Goldberg.

A cosa serve la Abramović nel discorso di Erika Fischer-Lichte e perché proprio lei e non un altro tra i tanti performer di quegli anni? Le ragioni delle scelte esemplificative sono sempre determinate da quel tanto di soggettività che pervade anche gli studi programmaticamente più 'oggettivi', come quello in questione che si declina come una 'teorica' ed una 'estetica', un tentativo, quindi, di costituire un modello unitario di riferimento. Detto questo, va ricordato che Marina Abramović è sicuramente la performer il cui lavoro si è più universalmente affermato, diventando l'emblema di un certo modo di intendere la performance, quella modalità che, a suo tempo, si presentò come body art, arte del corpo (dove per corpo si intendeva una presenza fisica della carne e del sangue) sottoposto a prove di forzatura estrema dei suoi limiti. L'idea che nella performance a comunicare sia primariamente, se non addirittura esclusivamente, il corpo deriva dalla sovrapposizione - comprensibile alla condizione che non sia meccanica e inconsapevole ma nasca da una precisa scelta metodologica - di body art e performance.

Dunque la Abramović, ma anche Nitsch, le cui implicazioni teatrali sono ancora più chiare ed evidenti ed esemplificano al meglio un modo di essere dello spettacolo e nello spettacolo (la Fischer-Lichte volutamente utilizza un termine codificato per figurare un evento del tutto nuovo) in cui ciò che comunica è un modo d'essere e non una pratica del fare. Ciò che entra in gioco, di fronte agli atti estremi della Abramović e di Nitsch, non è una dimensione estetica, ma non è neanche un modo particolare di trasmissione del senso. Possiamo dire che l'artista voglia significare qualcosa, nel senso di figurarla rappresentativamente, con le sue performance? «Ciò che conta [...] è la trasformazione di coloro che partecipano alla performance», scrive la Fischer-Lichte, il che non vuol dire che la performance non produca anche segni interpretabili in maniera referenziale (e fa il caso della stella a

cinque punte della Abramović), ma che il valore primario consiste nella trasformazione.³⁹ Cosa intende con questo termine la studiosa tedesca? Un processo di modificazione degli assetti individuali che ha luogo anzitutto in chi agisce, ma di riflesso, come accade nei contesti rituali, in chi assiste. Esattamente quello che succede durante gli spettacoli del Teatro delle orge e dei misteri dove gli attori sperimentano su di sé il sangue, le viscere degli animali, il sugo della frutta, la materia vivente, insomma, e il pubblico sente riflessi in sé, attraverso un alto livello di pressione sensoriale, quelle stesse sensazioni trasfiguranti. Questo, sia nel caso di Nitsch che della Abramović (ma potremmo dire per tutta la body art), è prodotto da un processo di pressione sensoriale, di sapere sensoriale che lega in una complicità e al tempo stesso in una distanza irrimediabile (mai lo farei su me stesso!) performer e spettatore.

La presenza di un'artista come Marina Abramović, dunque, in un discorso come quello di Erika Fischer-Lichte non solo è coerente con l'impianto complessivo del ragionamento ma ne crea, per molti aspetti, le premesse. La nozione di performativo non si risolve solo, certo, in esperienze come la sua ma è in esse che trova un vero e proprio detonatore linguistico. Se vogliamo cogliere, però, dalle premesse poste in *Estetica del performativo* degli esiti per un racconto della recitazione nell'epoca delle avanguardie dobbiamo compiere un allargamento di campo, nell'ambito degli studi teatrologici, analogo a quello compiuto sul piano operativo. Insomma occorre studiare i processi linguistici che, con la body art ma non solo, hanno caratterizzato le arti visive del secondo Novecento trasformandole in arti performative per eccellenza, nel loro complesso e non solo procedere per exempla da accompagnare a ragionamenti di altra natura, per rinforzare l'idea che il teatro delle avanguardie si affida primariamente alla performance.

Il discorso va puntualizzato perché il termine performance è entrato nel lessico teatrale da una porta diversa da quella che abbiamo sin qui seguito. È una porta teorica disegnata in ambito antropologico da Victor Turner ed in campo teatrologico da Richard Schechner.⁴⁰ Il discorso si sposta in un territorio molto teorico e, quindi, non lo seguiremo in profondità, preferendo attenerci soprattutto alla dinamica operativa della recitazione d'avanguardia. Ma non si può non citare la distinzione categoriale posta da questi due autori, e da una parte consistente della teatrologia successiva, tra teatro e performance e tra attore e performer. Nel primo dei due poli, in entrambe le opposizioni, parla la dimensione rappresentativa, nel secondo,

³⁹ Ivi, p. 29.

⁴⁰ Di Victor Turner si vedano *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986 (edizione originale del 1982) e *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993 (edizione originale del 1986). Di Richard Schechner le due ricche antologie: *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984 e *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma, 1999.

invece, l'istituzione di un sistema di relazioni, di compartecipazione, come in un evento rituale. Esempio da questo punto di vista uno dei testi canonici sulla recitazione contemporanea *Performer* di Jerzy Grotowski. Probabilmente Grotowski avrebbe rifiutato con sdegno l'idea che quello che chiama performer possa essere associato al termine recitazione. «Il *Performer* – scrive – con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è qualcuno che fa la parte di un altro. È l'attuante, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici».⁴¹ Il testo di Grotowski è estremamente complesso e meriterebbe un approfondimento a parte, qui vi facciamo riferimento in una prospettiva assai più limitata: individuare come l'allargamento del campo delle pratiche riconducibili ad attore e recitazione abbia finito per rendere 'inattuali' i due termini e istituire una nuova categoria che è ad un tempo più allargata e più ristretta.

«Il performer – come scrive de Marinis – può essere considerato un'entità più *generica* o più *specificata* rispetto all'attore».⁴² Generica, specifica de Marinis, perché può indicare «ogni tipo di artista di scena»; specifica, in quanto rimanda, attraverso un processo di associazioni logiche che lega la body art, al teatro di pura azione fisica all'attore narratore, alla dimensione del pre-espressivo teorizzato da Barba. Performer, dunque, sarebbe il termine più adatto per indicare ciò che stiamo chiamando la recitazione nell'età delle avanguardie, in quanto allarga il campo al di là dei confini di ciò che la teatrologia definisce abitualmente recitazione e, al tempo stesso, definisce la qualità più autentica di ciò che si ritiene essere la natura più intrinseca dell'attore (dove il «si» va contestualizzato al Novecento e non utilizzato per alludere ad una categoria universale).

Noi, come si sarà capito, stiamo cercando di fare un'operazione terminologica inversa: anziché cercare un termine nuovo che serva per 'illuminare' la dimensione della recitazione anche fuori dai confini del Novecento, attribuire ad un termine d'uso corrente, come sono sia attore che recitazione, la possibilità di inglobare anche significati diversi da quelli che istituzionalmente diamo loro. Forse così è più facile intendersi e non si finisce prigionieri di dispute terminologiche (quello di Jan Fabre è un attore o un performer?). Purché sia chiaro l'ambito di pertinenza entro cui certi termini vengono utilizzati, alla condizione, insomma, che li utilizziamo una volta circoscritto il campo.

L'allargamento di campo determina, dunque, tutta una serie di conseguenze ed ha implicazioni molteplici per quanto riguarda ciò che intendiamo come teatro, come attore e come recitazione nel contesto delle avanguardie. A conclusione di questa fase del discorso vorrei solo aggiungere due ulteriori elementi che verificano come tale allargamento di

⁴¹ J. Grotowski, *Performer*, in J. Grotowski, *Opere e sentieri. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma, 2007, p. 83.

⁴² M. de Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma, 2013, p. 69.

campo se da un lato figura un attore che non recita, che non finge perché 'è', cioè mette in gioco se stesso (che sia la Abramović che si incide la carne, Grotowski che figura l'uomo dei rituali, la Bausch che cerca la naturalezza o Kaprow che ambisce alla neutralità più radicale di chi fa qualcosa), dall'altro crea un effetto secondario molto interessante: la recitazione, cioè, può riguardare anche 'cose' che non siano l'attore. Viene in mente, ovviamente, la Übermarionette craighiana ed è, molto probabilmente, da lì che si origina tale situazione apparentemente, ma solo apparentemente, paradossale. Può recitare, anzi deve recitare solo ciò che è inorganico. Le cose recitano assieme o al posto degli attori, dice Kirby a proposito degli happening e basti pensare all'uso di automobili e camion come vettori dell'azione in *Autobodies* di Oldenburg per trovare una testimonianza sensibile di quanto afferma. Ma si può andare anche più a ritroso: nel 1915, teorizzando un teatro che si affidasse essenzialmente alla componente scenica e visiva, Prampolini scrive: «Guizzi e forme luminose (prodotte da corrente elettrica più gas colorati) si divincoleranno contorcendosi dinamicamente; veri attori-gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi».⁴³

La recitazione si stacca non solo dall'organico, come nel caso della Übermarionette, ma dalla stessa figura umana. Perché? perché solo così riesce a risultare armonicamente inserita tra le scritture di scena, solo così sarà una recitazione che non recita.

Un aspetto particolare di questa recitazione che non recita – che caratterizza tutti gli ambiti allargati che abbiamo toccato – lo riscontriamo in Romeo Castellucci. In alcuni dei suoi spettacoli sono presenti in scena degli animali. La loro funzione non è delineare un ambiente – non sono insomma le galline de *La terra* di Antoine che, per quanto vive, facevano parte della scenografia – ma assumere un ruolo attoriale. Uno degli episodi della *Tragedia endogonia* si apre con uno scimpanzé da solo in scena che mangia, si sdraia, sta lì senza far niente. Nell'*Orestea*, ad un certo punto, la scena era completamente occupata da scimmie. In entrambi i casi (l'uso delle scimmie è casuale, in altri spettacoli c'erano altri animali) all'animale non è chiesto di fare qualcosa, non è addestrato a compiere un'azione. È semplicemente, duchampianamente, citato in quanto tale. Fa se stesso, ruba lo spazio tempo della rappresentazione e ci mette il suo. Starà lì tutto il tempo che serve a non far altro che se stesso, uccidendo, così, per quel tempo ogni possibile rappresentazione che non si risolva nella pura presenza. Quella degli animali di Castellucci è un'ulteriore testimonianza di come il teatro delle avanguardie vada a cercare una recitazione che non recita forzando i limiti di ciò che istituzionalmente definiamo attore.

⁴³ E. Prampolini, *Scenografia e coreografia futurista*, in Paolo Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino, 1977, p. 232.

La presenza e la tecnica

Restiamo ancora a Castellucci. Quando nel 1997 mette in scena un'edizione radicalmente azzerata del *Giulio Cesare* shakespeariano, parte degli interpreti sono ragazze anoressiche. I loro corpi esposti senza pudore, nella flagranza della malattia avevano un effetto perturbante paragonabile solo a quello delle sofferenze che si autoinfligge Marina Abramović, con la differenza che, in questo caso, lo spettatore era tenuto lontano, non poteva intervenire per modificare l'andamento tragico di quel frammento di vita che non si espletava, oltretutto, di fronte ai suoi occhi ma era il risultato di un vissuto che finiva proiettato in scena come un ingrandimento della realtà. Quell'ingrandimento della realtà che definiamo: tragedia. Scrive al proposito Castellucci:

Le anoressiche rifiutano il cibo così come qui si digiuna di testo. E non c'era corpo più meraviglioso [...] Non c'era corpo più bello, dove la carne è anche l'idea. Anche il testo. Dove il dolore non è surrogato, e il piacere di quello non è solo immaginato.⁴⁴

Un'affermazione che calzerebbe a pennello per il corpo messo in gioco dalla body art, solo che qui quel corpo è se stesso ma anche un altro perché gioca ad essere un personaggio anche se non lo rappresenta, perché non ne costruisce una fisionomia psicologica e non ne pronuncia neanche le battute, ma, viceversa, gli è attribuito come una sorta di didascalia ad un'immagine.

C'è chi mi chiede - aggiunge Castellucci - se quel che vediamo è o non è Cristiana. Forse non lo so. Ma forse rispondo che è Cristiana, e fa l'attrice che alla fine si sveglia con il bacio di quel principe che l'ha scelta tra mille, perché, agli occhi suoi, è la più bella, la più gravida di vita, a un passo dallo scheletro.⁴⁵

Quello dell'attrice anoressica del *Giulio Cesare* è un corpo di soglia, se stesso e 'non se stesso', come d'altronde è ogni corpo performativo, anche quello di Grotowski, di Pina Bausch, di Marina Abramović. In fondo anche quello dell'happening, perché Kirby elaborando le sue iniziali osservazioni, giunge a teorizzare una sorta di inevitabilità della recitazione.⁴⁶ La citazione magrittiana nel titolo dell'intervento di Castellucci, «Ceci n'est pas un pipe», utilizzata dal pittore belga per sottolineare lo scacco irrimediabile della rappresentazione, evidenzia la natura della recitazione

⁴⁴ R. Castellucci, "Ceci n'est pas un acteur", considerazioni sull'attore in *Giulio Cesare*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano, 2001, p. 220.

⁴⁵ Ivi, p. 221.

⁴⁶ M. Kirby, *Recitare e non-recitare*, «Acting Archives Review», a. I, n. 1, aprile 2011 (www.actingarchives.it).

che non recita.⁴⁷ Una natura che non consiste solo nel non fare un personaggio e non fingere di essere altro da sé, affidandosi, invece, ad un fattore che in altri momenti della storia del teatro è para-testuale e che, invece, con le avanguardie diventa testuale, cioè si fa scrittura: la presenza. La presenza, nella recitazione, è un dato fondamentale. Indica quel quid che non si risolve nella sola tecnica o che dà alla tecnica un suo specifico significato poetico. È di essa che più o meno esplicitamente si parla, in gran parte dei resoconti sugli attori, quando si vuole rendere l'effetto che un attore produce sullo spettatore. È la presenza che fa vedere o non fa vedere come l'attore è. È la presenza che cancella la pancia di quarantenne di Ernesto Rossi nei panni di Romeo ed è la presenza che trasforma i capelli bianchi di Eleonora Duse, nell'ibseniana giovane Ellida de *La donna del mare*, in un segno di luminosità. In entrambi i casi è la presenza che consente all'attore di attivare un meccanismo di ricezione che si va a combinare con le sue capacità interpretative.

La presenza di cui parliamo per l'ambito delle avanguardie è cosa diversa. Non è un dato che accompagna la testualità d'attore ma la istituisce in quanto tale. Se volessimo, e potessimo, ricondurre ad un solo termine guida il complesso discorso di Erika Fischer-Lichte, potremmo utilizzare: presenza. Nell'accezione articolata di relazione dialettica tra segno e manifestazione sensibile del corpo, così come l'abbiamo trovata espressa dalle parole di Castellucci. A sua volta, Hans-Thies Lehmann le dà uno spazio di tutto rilievo nella sua analisi della dimensione post-drammatica del teatro contemporaneo. Parla, infatti, in sintonia con quanto espresso dalla Fischer-Lichte, di un corpo che si assolutizza, che comunica al di là dei segni rappresentativi di cui si fa mediatore, di una corporalità autosufficiente che definisce una 'presenza auratica', dove l'indeterminazione linguistica dell'aura va intesa, invece, come elemento di scrittura.⁴⁸

La presenza, dunque, è al centro di tutta la riflessione attorno all'attore, ad evidenziarne la morte quale soggetto artistico specifico, mentre, viceversa, noi le attribuiamo il ruolo di allargare il campo della recitazione.⁴⁹ A voler, o dover, per l'ennesima volta ricorrere ad una schematizzazione drastica, potremmo dire che la presenza è un tratto specifico della recitazione che non recita in quanto segno attivo che significa di per sé. Indica, al di là della dimensione auratica che ancora le attribuisce Lehmann, l'esser lì di qualcuno o qualcosa che agisce interagendo con gli altri segni della scena. E quella interazione ha un linguaggio, così come Craig coglieva, a suo tempo,

⁴⁷ L'opera, molto nota, è costituita dalla riproduzione estremamente fedele di una pipa che riporta sotto, a mo' di didascalia, il titolo.

⁴⁸ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Parigi 2002, p. 150 (l'edizione originale è del 1999).

⁴⁹ Sul tema è uscito un numero di «Culture teatrali», n. 21, 2011, a cura di E. Pitozzi dal titolo *On Presence*.

per il movimento di Isadora Duncan. Questo esserci, ovviamente, si carica delle più diverse valenze. Oltre a quanto sin qui detto assume un valore di scambio: indica l'istituzione di un rapporto di relazione autentico e primario. Io sono chi sono, tu sei chi sei. O meglio tu, spettatore, devi essere quello che sei. Forse si potrebbe ridurre a questo gioco di ruoli la dinamica di relazione fra attore e spettatore nel Living Theatre. Il loro era, o voleva essere, un gioco di presenze: quella dell'attore e quella dello spettatore. D'altronde il gioco di ruoli di queste due presenze è messo in campo non solo nel Living, ma è un tratto che si riscontra nel complesso delle pratiche recitative delle avanguardie.

Il rischio implicito, in questo meccanismo di interpretazione, è un allargamento di campo talmente ampio da non rendere più percepibile lo specifico artistico. È quella che potremmo chiamare la deriva antropologica del teatro di Grotowski, nel periodo che succede agli spettacoli, e che, nella seconda fase della teorizzazione di Schechner, lo porta ad annullare ogni linea di demarcazione tra teatro e rito, tra l'attore ed un essere umano in un contesto sociale. Immagine metodologicamente suggestiva che, però, se assunta alla lettera conduce ad una magnifica confusione concettuale. D'altronde lo stesso Grotowski chiuse la sua stagione del para-teatro perché, disse, non si poteva lavorare con dei non professionisti. Il che può apparire un paradosso se si pensa a quel tipo di esperienza e che, invece, non è tale se si considerano le cose in maniera meno superficiale. Quanto voleva dire Grotowski è che serve, per accedere ad un sapere del corpo, che è un sapere dell'essere (il corpo-mente), un bagaglio di conoscenze, che non ci si può affidare all'improvvisazione, all'estetica del momento, al gioco di sentirsi rivoluzionari.⁵⁰ Per poter lavorare oltre il teatro e oltre la recitazione bisogna essere attori, lui avrebbe detto, smentendomi, performer.

Se correttamente circoscritta entro certi ambiti, se ricondotta dentro certe pratiche linguistiche, se non se ne fa la 'verità' contro la 'finzione' della recitazione, la presenza è una categoria utilissima per comprendere le dinamiche della recitazione d'avanguardia, sia lì dove la recitazione non recita sia lì dove, invece, la recitazione c'è e si vede, come nel caso di Carmelo Bene, di Leo de Berardinis, di Cieslak nel *Principe costante* di Grotowski.

La presenza mette in gioco, come elemento complementare, un secondo elemento: la tecnica. La presenza, infatti, sembrerebbe non necessitare di alcun sapere. Cosa serve per essere? La domanda, nella sua paradossalità, mette in campo la questione della tecnica come fattore complesso che

⁵⁰ Non si considera mai abbastanza il tipo di persone che frequentavano le sedute di para-teatro: giovani "alternativi" che trovavano nel teatro una forma di contestazione sociale, un modo di schierarsi contro, che facevano teatro, se lo facevano, per contestare il sistema con comportamenti socialmente dissidenti. E' quello il pubblico di dilettanti approssimativi e improvvisati contro cui Grotowski si schierò, al di là delle sue intenzioni, sempre metodologicamente rigorosissime.

conduce a due soluzioni diametralmente opposte: l'azzeramento della tecnica e, viceversa, la sua iperfetazione. Entrambe le soluzioni si pongono il problema non di cosa l'attore debba saper fare ma di cosa l'attore debba essere, di chi sia in relazione alla sua natura di essere umano: non la 'copia' ma la 'sostanza'.

Il caso Grotowski

Jerzy Grotowski è sicuramente, tra le figure delle avanguardie teatrali, quella che ha prodotto l'elaborazione teorica più articolata e completa sulla recitazione, il discorso più sottile e preciso sulla tecnica ed una resa scenica, negli spettacoli, particolarmente efficace. Quello di Grotowski è il caso emblematico di un 'maestro di attori', come lui stesso si definisce (utilizzando ovviamente il termine performer al posto di attore), che non è stato attore. Ciò che conta, allora, nella storia della recitazione non è la sua presenza come protagonista della scena ma la sua presenza come protagonista del pensiero della scena. Quanto Grotowski ha prodotto è un modello di recitazione, vale a dire un sistema organizzato che ha funzionato e funziona come termine di riferimento. Grotowski ha lavorato non su come si recita ma su cosa significa recitare, non su come si diventa attori ma su come si è attori. In tal modo il suo modello non solo è preciso ma anche, per molti versi, assoluto. Grotowski, e non lo nasconde, ha come obiettivo la verità, come d'altronde prima di lui avevano Artaud e Craig. E questa verità non può che tradursi sul piano delle idee perché non può esserci altro risultato concreto che non sia una ricerca infinita.

Rispetto al discorso che stiamo portando avanti, l'esperienza di Grotowski è la testimonianza di un livello altissimo di delocalizzazione della recitazione: perché ha cercato l'attore al di fuori della recitazione ma anche perché ha cercato la recitazione in un 'dentro più dentro' dell'attore. Questo straordinario sforzo teorico fa di Grotowski quel termine di riferimento imprescindibile che è. Ha posto, infatti, in gioco dei termini che si possono anche non condividere ma con cui è impossibile non confrontarsi. C'è un prima e un dopo Grotowski, nella storia della recitazione del Novecento, come c'è un prima e un dopo Artaud e un prima e un dopo Craig per quanto riguarda la regia.

La centralità del pensiero di Grotowski, del suo modello di recitazione ha focalizzato la sua ricezione tutta in questa direzione. Grotowski 'è' la sua teoria della recitazione. I suoi spettacoli sono stati, per lo più, letti come messa alla prova di tale teoria e la recitazione dei suoi attori come aderenza più o meno efficace al modello. Assai minore considerazione è stata posta al riscontro fenomenico delle loro performance sceniche. L'analisi descrittiva si sofferma, nella gran parte dei casi, a dichiarare il corpo quale mezzo di espressione, a sottolinearne le qualità espressive nella sua fisicità e ad evidenziarne la discendenza dal training. In altre parole viene

privilegiato il processo rispetto al prodotto, riducendosi quest'ultimo alla testimonianza viva e tangibile del processo che ha condotto l'attore ad essere artista, vale a dire, nel contesto del pensiero di Grotowski, ad essere 'uomo totale'. È una straordinaria inversione dei termini del discorso: non la tecnica (cioè la formazione dell'attore) destinata a produrre interpretazioni sceniche ma queste ultime lette in funzione della loro corrispondenza a quella.

Ma perché quel particolare livello espressivo si esprime attraverso quel gesto specifico, quella modalità particolare di utilizzare il corpo? Potrà apparire a molti una bestemmia ma Grotowski oltre a costruire un modello ed un pensiero sulla recitazione e sull'attore ha costruito anche dei fortissimi pattern formali. Diciamolo in modo ancor più irricevibile: uno stile.

Fatto è, però, che il suo posto nella storia della recitazione è, almeno al momento, saldamente ancorato all'assolutizzazione della tecnica, non una tecnica per saper fare ma una tecnica per saper essere.

Cosa bisogna saper fare per essere Marina Abramović?

Il perno del discorso teorico di Grotowski è il corpo, un corpo portatore di un sapere che acquisisce attraverso un'esperienza di conoscenza di sé che tocca la sfera intima ed emotiva (chiamiamola anche spirituale) e la estrinseca nella sua fisicità, che è tramite e fine del processo. D'altronde non a caso abbiamo fatto il suo tra i nomi di coloro che hanno rappresentato un possibile modello di teatro-corpo giustapposto dialetticamente a quello di teatro-movimento. Ma quali sono le condizioni che garantiscono l'espressività del corpo? A proposito del movimento, Mejerchol'd una serie di condizioni le poneva: segmentazione, tensione dialettica tra fasi diverse del movimento, allontanamento dalla sfera del quotidiano. Ma per il corpo? Se osserviamo Cieslak durante i momenti solisti, i cosiddetti monologhi, del *Principe costante*, cosa intendiamo con espressività del corpo risalta con grande evidenza. Cieslak lavora sul controllo assoluto, sulla tensione muscolare, sulla mimica trasformata in maschera, sul dettaglio di ogni piccolo particolare, sul gioco dei baricentri per tenere o perdere l'equilibrio, sulla contrazione. Se provassimo a riprodurre in noi stessi l'effetto dell'espressività del corpo di Cieslak tenderemmo a contrarre i muscoli, a respirare con forza misurando il ritmo del respiro, a deformare pose, atteggiamenti e gesti. L'insieme di tali cose sarebbe, ovviamente, una banalizzazione ma renderebbe efficacemente riconoscibile lo 'stile Grotowski'. Con questo 'stile', con questo modo di manifestare una fisicità altra da quella quotidiana e borghese che intende rompere

artaudianamente le soglie della norma, noi tendiamo a far coincidere la nozione di espressività del corpo.⁵¹

Forse stiamo un po' troppo semplificando le cose, ma proviamo a fare un altro esempio. Gli spettacoli di Jan Fabre sono caratterizzati da un grande investimento fisico. Anche se il corpo dei suoi attori (anche Fabre smentirebbe questo termine preferendo performer) è inserito dentro un sistema di segni visivi particolarmente ricco ed articolato (e, quindi, profondamente diverso dalla povertà scenica di Grotowski), è ad esso che è affidata una funzione primaria nel procedimento espressivo. Anche quello di Fabre, dunque, è un corpo espressivo. Quali sono gli elementi che ci trasmettono questa espressività? L'esser sottoposto a prestazioni sceniche particolarmente intense, la stanchezza fino all'esaurimento delle forze, il dinamismo ritmico che rifugge la precisione coreografica, la torsione e l'acrobatica. Insomma tutte situazioni in cui il corpo 'si vede', in quanto diverso dall'uso quotidiano che ne facciamo e dall'uso che ne fanno gli attori di tradizione.

Vedere il corpo, però, è nel caso di Grotowski o di Fabre il riscontro fenomenico di un processo, lo abbiamo definito di un sapere. Cosa deve sapere fare un attore per essere un attore di Grotowski? Un tipo particolare di allenamento (il training) in grado di agire per «via negativa» sulla sua capacità di diventare espressivo, applicarsi al lavoro con una disciplina monastica, giocare la sfida dell'autopenetrazione psicologica fino oltre i limiti che normalmente saremmo disposti ad accettare. Ciò che si vede 'recitato' in scena è il risultato visibile di un processo di lavoro, di una tecnica. Ma cosa bisogna sapere fare per essere Marina Abramović? La domanda è meno impropria di quanto il tono, volutamente paradossale della sua enunciazione, non faccia sembrare.

Che cosa fa Marina Abramović che non possa fare chiunque di noi? Recitare i monologhi del *Principe costante* non saremmo in grado di farlo, ma inciderci una stella sulla pancia fino a farci sanguinare, sdraiandoci nudi su di una lastra di ghiaccio nel mentre una fonte di calore stimola l'emorragia. Beh, con un po' di coraggio potremmo farlo tutti. Quello che serve sono: intenzione, motivazione, azzardo, gioco con la soglia del dolore. Non si tratta, evidentemente, di cose qualsiasi, riguardando una sfida estrema che la performer fa con se stessa. Ma non siamo di fronte ad un caso di autolesionismo patologico, né ad una prova di coraggio. Ciò che accade in scena è frutto di una scelta che è etica ed estetica, perché mette in gioco un certo modo di essere e di pensare il mondo (l'etica) ma anche la traduzione di quest'atto in un evento formale, qualcosa, cioè, tradotto in un

⁵¹ Una testimonianza scherzosa di questo si ha in *Totò principe di Danimarca* di Leo de Berardinis, quando Marco Sgroso, che interpreta uno dei guitti protagonisti dello spettacolo, si torce tutto e alla domanda di Leo di cosa stia facendo la risposta è: un corpo «grotowsko».

segno da vedere (l'estetica). La body art è sicuramente una frontiera estrema dell'arte ma non è un'arte senza arte. La vita vi è messa in gioco in maniera diretta, è la materia di cui è fatta ma con la vita la body art non coincide. All'interno della vita l'atto performativo è uno spazio-tempo vuoto, particolare, diverso e dissenziente. Quello spazio che codifichiamo abitualmente come: l'estetico.

A ben vedere l'efficacia comunicativa del corpo in scena della Abramović non è molto diversa dall'efficacia comunicativa del corpo di Cieslak. Differenze, però, ce ne sono, eccome. Cieslak per quanto viva con la massima intensità possibile la sua sofferenza, non soffre fisicamente davvero, non si fa male, per dirla terra terra, cosa che invece accade alla Abramović. Nessuno di noi si sognerebbe di dire che è stato insostenibile assistere a quanto ha visto accadere nel *Principe costante*, con la Abramović, invece, tale sentimento, per fortuna, c'è, tanto è vero che, nella performance tante volte citata, l'artista è stata letteralmente salvata dai suoi spettatori.

I due modi di essere del corpo, dunque, sono simili ma non identici. Ciò che li accomuna è giocare su di una comunicatività che si trasmette dal piano fisico dell'attore a quello altrettanto fisico dello spettatore. Il teatro è un linguaggio dei sensi e fatto per i sensi sosteneva Artaud, prefigurando un'azione scenica con cui non ci si potesse relazionare attraverso un filtro intellettuale, cioè mentale e astratto.⁵² Il luogo di scrittura di questo scambio dei sensi è il corpo, il suo esser fatto di carne, sangue, nervi. Un corpo che "sentiamo", nella vita quotidiana, nell'estasi dei sensi o nella sofferenza. Ebbene il corpo di Cieslak e quello della Abramović rappresentano proprio questo tipo di corpo. Sono veicoli di espressione proprio perché li percepiamo in quanto tali, proprio perché agiscono sui nostri sensi dandosi quali cosa sensoriale e fisica essi stessi. Solo che la ferita (metaforica) di Cieslak non sanguina e quella di Marina Abramović sì e allora per 'produrre sangue' è necessaria a Cieslak una costruzione d'attore così intensa, sofisticata, profonda che riesca a far scordare completamente il dato finto della rappresentazione. Questo impegno è totale perché deve agire sul lato sensoriale dello spettatore non su quello mentale. E questo impegno si traduce nella tecnica, via negativa per togliere ogni sovrastruttura e metterci di fronte la persona per quello che è, la persona come corpo. La presenza, nel caso di Cieslak, è una costruzione nel campo della finzione per generare una verità.

Il corpo di Marina Abramović, invece, sanguina veramente. Non le serve saper fare nulla di particolare per comunicare direttamente ai nostri sensi, perché quella comunicazione agisce come agirebbe sul piano di realtà. Non c'è nulla di finto e quindi non serve costruire alcun sistema di sapere in

⁵² A. Artaud, *La messinscena e la metafisica*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1972, p. 156.

grado di annullare la finzione per tradurla in verità. Il corpo della Abramović, in realtà, agisce perché passivamente subisce. Quello che è realmente attivo – quanto meno in quella performance, generalizzare, anche se in ambiti già così circoscritti, è sempre pericoloso – è il corpo dello spettatore. Stupore, disgusto, preoccupazione, azione. Lo spettatore, attraverso questo processo, è lui stesso a rompere la condizione di finzione da cui è partito – sono venuto a vedere uno spettacolo, una performance e, quindi, quello che vedrò è una simulazione della realtà, non un atto vero – e ad intervenire.

A Cieslak, per essere semplice, servono una tecnica ed una applicazioni totali. A Marina Abramović basta esserci. Da un lato la tecnica come strumento per raggiungere in scena una verità che trascenda la finzione; dall'altro la negazione totale di ogni tecnica. Non serve saper fare nulla perché la verità consiste nell'autenticità di quanto accade di fronte ai nostri occhi.

In entrambi i casi ciò che accade è una ridefinizione radicale di ciò che riteniamo essere la recitazione, una negazione e, al tempo stesso, un allargamento di campo. Un po' come accade col *ready made* di Duchamp che delocalizza la nozione di opera d'arte e, nello stesso momento, la dilata. La presenza – come fattore linguistico, come elemento testuale – rende, per molti versi, irricognoscibile la recitazione per come la conosciamo ma, in questo processo di contraddizione, le attribuisce anche qualità e potenzialità del tutto nuove e diverse. Quando pensiamo la recitazione, oggi, la pensiamo inevitabilmente come cosa diversa da come la pensavamo, eravamo in grado di pensarla, fino a sessant'anni fa.

Quale storia per la recitazione d'avanguardia? Un abbozzo di conclusione

Quanto detto sin qui ci spinge a farci una domanda dalle ricadute importanti nell'ambito degli studi storico teatrali: in che termini ed entro quali parametri si può tentare di fare una storia della recitazione d'avanguardia?

Il primo e più rilevante problema che ci troviamo di fronte è che dobbiamo maneggiare materiali estremamente eterogenei. Non come accade se vogliamo tenere insieme fenomeni distinti come possono essere l'attore di prosa, il giocoliere o il clown. In quel caso, infatti, cerchiamo di considerare dentro una medesima categoria fenomeni che nascono, invece, come cose e dentro contesti profondamenti diversi (con le relative aspettative da parte del pubblico). Per quanto assimilabili sul piano degli elementi di esecuzione scenica (gestire il rapporto con un pubblico attraverso delle abilità specifiche) è chiaro che il contesto di attesa quando si va al circo o quando si va a vedere Shakespeare è diverso. Quando scriviamo una storia della recitazione, allora, possiamo decidere di tenere nettamente distinti i due ambiti e, come per lo più accade, considerare solo quelli pertinenti ad

un teatro a matrice colta ed intellettuale, relegando il resto (clown, acrobati e quant'altro) alla sfera di una annotazione a margine di natura antropologica (attore può essere anche questo oltre che l'interprete shakespeariano).

Nel caso delle avanguardie, invece, il discorso è di per se stesso unitario (con tutte le diversificazioni del caso) in quanto ci troviamo di fronte a pratiche spettacolari che, in una maniera o nell'altra, incidono all'interno del territorio specifico dell'arte intesa come attività colta. Eppure sono così diverse tra loro, mettono in gioco questioni così antitetiche che trovare un filo che le legghi è complesso.

Sul piano della metodologia di indagine – su come, cioè, leggere e rendere leggibili fenomeni non immediatamente riconducibili alla recitazione – le cose risultano un poco più facili, ed è quanto abbiamo provato a fare in questa lunga trattazione individuando alcuni nuclei di incontro dialettico tra mondi diversi, ma dal punto di vista storico?

Le avanguardie rilanciano, amplificato, un interrogativo che riguarda la storia del teatro nel suo complesso, interrogativo che Claudio Vicentini ha posto al centro della sua riflessione nell'articolo che apre questo numero. Cosa potremmo raccontare se volessimo fare una storia della recitazione nell'epoca delle avanguardie? Non potremmo raccontare una sola storia, non nel senso che dovremmo tener conto di esperienze diverse tra loro ma nel senso, assai più complesso, di trovarci tra le mani materie tanto difformi da risultare addirittura inconciliabili.

Si può, certo, praticare una soluzione paratattica, vale a dire parlare di una cosa dietro l'altra senza cercare a tutti i costi una sintesi. Fare un elenco – come tanto si è usi fare oggi – di tutte le cose che possiamo definire recitazione. Sarebbe utile, probabilmente, ma mancherebbe quello sforzo di creare una organizzazione prospettica che è alla base di ogni autentica ricostruzione storica. E allora?

Di sicuro risulta assai problematico – e forse per dei versi addirittura paradossale – fare la storia degli attori, perché questo significherebbe mettere sullo stesso piano Carmelo Bene e l'attore di Nitsch che si fa inondare di sangue e interiora. Come potremmo parlare di loro, cosa potremmo dire di analitico nell'uno e nell'altro caso? Nel primo di cose da dire ce ne sarebbero molte mentre, in realtà, nonostante le tante pagine dedicate a Bene, su questo aspetto così centrale, che poi è la sua qualità artistica primaria, non c'è praticamente nulla. Ma nel caso di Nitsch? È evidente che quel giovane attore che partecipa allo spettacolo è intercambiabile, che quello che fa lui, come individuo specifico, è irrilevante, ciò che conta è quanto fa come funzione scenica. E quindi i due discorsi appaiono veramente inconciliabili, a meno che, in una prospettiva di tipo storico, non si voglia tornare a distinguere tra ciò che è recitazione e

ciò che non lo è. Il che può anche essere legittimo ma non è l'ipotesi che stiamo cercando di seguire.

Allora, forse, in una conclusione che non può che essere sommaria, il dato che emerge è che non si può fare – o almeno allo stato attuale non siamo in grado di fare – una storia della recitazione d'avanguardia come racconto degli attori, ma che è possibile, questo sì, fare una storia della trasformazione della recitazione, dei suoi modelli, di quanto chiamiamo recitazione. Non una storia dei fatti, dunque, ma una storia della evoluzione dei modelli di riferimento, che categorizzano i fatti in un sistema di pensiero decodificabile, in una struttura logica di matrice aristotelica. Ma, d'altronde, non è quello che succede anche per altre modalità della recitazione? Quando iscriviamo nella storia la recitazione Stanislavskij e il suo sistema, parliamo di questo, cioè di un modello, o di Olga Knipper e compagni? È una domanda che lasciamo aperta. Si tratta di una domanda tutta e sola del Novecento? Forse sì. Sicuramente non è una domanda che riguarda solo la storia della recitazione nell'epoca delle avanguardie.