

Culture Teatrali

studi, interventi e scritture sullo spettacolo

rivista diretta da Marco De Marinis

1, autunno 1999

Eugenio Barba, Rena Mirecka, Ingemar Lindh
e altri

Padri, figli e nipoti:
su Decroux, il rapporto maestro-allievo
e la trasmissione dell'esperienza a teatro.

Leo de Berardinis
Per un Teatro Nazionale di Ricerca.

Enzo Moscato
La "soluzione cinema".



CULTURE TEATRALI

STUDI. INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO

1, autunno 1999

Direzione : Marco De MarinLs.

Redazione : Iasegnamenli di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4 , 40123 Bologna).

Comitato di lettura : Raimondo Guarino (Università di Bologna), Arnaldo Picchi (Università di Bologna), Nicola Savarese (Università di Roma III), Daniele Seragnoli (Università di Ferrara).

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo gruppo di lavoro: Francesco Abate, Fabio Acca, Roberto Anedda, Barbara Bonora, Marco Consolini, Francesca Migliore, Marta Porzio, Dario Turrini.

Questa pubblicazione è stata resa possibile dai contributi di: MURST (ex 60%), ERT (Emilia-Romagna Teatro), Coop Adriatica.

Supplemento a "I Quaderni del Battello Ebro", autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 5514 del 10/10/1987.

La rivista esce due volte l'anno. Il prezzo di ogni numero è di Lire 30.000.
Abbonamento annuo (due numeri) a Lire 50.000.

Direttore responsabile: Giacomo Martini.

S O M M A R I O

5 *Editoriale*

PADRI, FIGLI E NIPOTI: SU DECROUX, IL RAPPORTO

MAESTRO-ALLIEVO E LA TRASMISSIONE DELL'ESPERIENZA A TEATRO

11 Marco De Marinis

Premessa: dopo i maestri

17 Eugenio Barba

Il maestro nascosto

23 Barbara Bonora

Lo spirituale nel corpo • Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff

65 Francesco Abate

Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione

103 Ingemar Lindh

L'unicità di Decroux

109 Rena Mirecka

È una questione d'amore

113 Pier Pietro Brunelli

La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka

131 Vito Di Bernardi

Willi Rendra. un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea

SCRITTURE

145 Enzo Moscato

La "soluzione cinema" • l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma

INTERVENTI

149 Leo de Berardinis

Per un Teatro Nazionale di Ricerca

157 Marco De Marinis

La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento

173 Vincenzo Maria Oreggia

Teatri Invisibili: l'operosa utopia

EDITORIALE

Dunque una nuova rivista di teatro. Un'altra, l'ennesima - penserà magari qualcuno. Certo, il panorama della pubblicistica teatrale, riviste comprese, è oggi - sul finire del secolo - sicuramente molto più ricco e soddisfacente di quanto non fosse sino a pochi lustri fa. E comunque soltanto i lettori potranno decidere se questa iniziativa risulterà non inutile e in grado di reggere nel tempo. Per parte nostra faremo beninteso tutto il possibile perché ciò accada e confidiamo, in proposito, anche nell'aiuto del pubblico, ampio ma non indifferenziato, cui intendiamo rivolgersi: gli studenti universitari di discipline teatrali, innanzitutto, ma anche e non secondariamente tutti coloro che a vario titolo agiscono nel settore dello spettacolo dal vivo: gli artisti, i gruppi, le scuole di teatro, i critici, gli organizzatori e quelli che ci piace chiamare gli spettatori partecipanti.

Invece di magniloquenti e narcisistiche dichiarazioni di intenti, vorremmo più modestamente ricordare le ragioni principali che ci hanno spinto a promuovere questa iniziativa.

Intanto, in primo luogo, la constatazione della perdurante mancanza, a trent'anni dalla sua fondazione, di un vero e proprio periodico di studi teatrali all'interno del DAMS di Bologna (l'importante e originale *Trave di Drammaturgia*", diretta da Claudio Meldolesi e Gerardo Guerini, avendo altre e più specifiche finalità, come chiarisce già il suo sottotitolo "Rivista di inchieste teatrali" , in quanto primariamente espressione delle attività laboratoriali del CIMES, Centro di Musica e Spettacolo, struttura comunque operante all'interno del nostro Dipartimento). Sia chiaro: "Culture Teatrali" non è, e non vuole essere, il bollettino della sezione Teatro del DAMS bolognese, o comunque un suo organo ufficiale; nasce però al suo interno e si propone di diventarne una delle voci, sia pure senza vincoli istituzionali o burocratici.

Si ripete di continuo che il livello medio degli studenti e dei laureati delle nostre università è calato e continua a calare. Sarà anche vero, anzi lo è sicuramente, ma ciò non toglie che siano ancora numerosi gli studenti di qualità notevole, aparsi fra l'altro di produrre buone e talvolta eccellenti ricerche di tesi. In ogni caso, questo è quanto ci dice una ormai lunga esperienza di insegnamento e di ricerca nel nostro Corso di studi. "Culture Teatrali" intende mettere a loro disposizione uno spazio adeguato per impedire che un tale patrimonio sommerso vada completamente perduto. Sappiamo benissimo che quasi tutte le riviste esistenti nel settore propongono anch'esse contributi di giovani studiosi universitari: noi vorremmo però farlo con maggiore sistematicità e soprattutto tenendo conto che, spesso, i nostri laureati migliori rappresentano delle figure ambigue, androgine: intellettuali-artisti, i quali intendono operare - e non di rado già operano - con grande consapevolezza culturale nel campo dello spettacolo, come attori, registi, scenografi, consiglieri letterari, organizzatori, critici.

Ciò vuol dire, quindi, che la nostra rivista - com'è forse inevitabile per un periodico

di teatro - intende mettersi alle spalle ogni divisione rigida fra teoria e pratica, passato e presente, storia e attualità; ed anche la tripartizione studi/scritture/interventi va intesa come una semplice distinzione di comodo, riguardante più che altro delle differenze letterarie, diverse modalità espositive, e che comunque stravolgeremo ogniqualvolta ci sembrerà opportuno.

Ma la separazione che più ci preme tentare di superare è quella fra l'università e l'esterno, che nel nostro caso è costituito in primo luogo - anche se non esclusivamente - dal mondo degli artisti e degli operatori. Come risulta evidente già da questo numero inaugurale, "Culture Teatrali" intende offrirsi come un'occasione per infittire, e rendere ancora più profondi e proficui, i legami esistenti fra coloro che si occupano a vario titolo di teatro nelle strutture universitarie e coloro che lo fanno al di fuori di esse, nel mondo delle professioni teatrali; individuando da subito gli interlocutori privilegiati nei maestri (viventi e scomparsi, contemporanei o del passato), detentori di saperi e di esperienze indispensabili per la salvaguardia della necessità dell'arte del teatro, come arte della relazione interumana in presenza, nell'epoca della virtualità e della rete (che non sono comunque fenomeni da demonizzare: la sacrosanta difesa ad oltranza del mestiere e dell'artigianato teatrali non implica in alcun modo il far finta che non sia stata ancora scoperta l'energia elettrica o che non sia stato ancora inventato il computer).

Quanto all'arte teatrale, dovrebbe essere chiaro già dal nome scelto per il nostro periodico che non la consideriamo come un'entità unitaria e indifferenziata: oggi, alla fine del secolo delle rivoluzioni sceniche, il teatro non è più uno * se mai lo è stato veramente - e, rispetto alla pluralità dei fenomeni, delle possibilità e dei comportamenti che ne costituiscono il campo, non ci sembra possibile assumere un atteggiamento neutrale e agnostico, di pseudo-obiettività scientifica.

Non si tratta certo di riproporre modelli ormai anacronistici (e comunque da non rimpiangere) di riviste di tendenza o di movimento. Si tratta ben diversamente di prendere atto, ad esempio, che mai come oggi si è fatto un gran parlare di arte, cultura, educazione in riferimento al teatro e però, più che nel passato, queste parole risultano troppo spesso fuori luogo; più precisamente, troppo spesso si tratta solo di parole, di puri "effetti annuncio" (come quelli della politica), messi in campo per dare credibilità a realtà di scoraggiante modestia o di fastidioso trasformismo (vino vecchio, e spesso inacidito, in botti nuove, insomma).

Proprio perché ci poniamo come problema vero e urgente quello del valore dell'arte scenica autentica, e della sua difficile tutela nel presente, dobbiamo cercare di essere intransigenti tutte le volte (e non sono poche, purtroppo) in cui termini come "bene culturale", "funzione educativa", "utilità sociale" e simili servono soltanto a fornire facili legittimazioni (con relativi, congrui finanziamenti) alle operazioni pseudo-culturali e pseudo-artistiche più ciniche e sciatte. Ed è difficile scacciare il dubbio che questo stato di cose, ancora oggi, sia più grave in campo teatrale di quanto lo sia - poniamo - in quello delle arti visive o della musica.

Intransigenza - innanzitutto con noi stessi - dunque, ma senza intolleranze o chiu-

sure preconcrete: vogliamo discutere con tutti quelli interessati sul serio a farlo e ci impegnarlo a dare spazio anche ai punti di vista che ci sono più lontani - e ciò sia in sede di riflessione storica sia nel dibattito sul presente e sulle prospettive future.

Nell'intervento che compare in questo numero, Leo de Berardinis così delinea il profilo di un Teatro Nazionale di Ricerca: "non un teatro che programmi semplicemente degli spettacoli, ma che favorisca la nascita e la crescita di una diversa mentalità, di un diverso modo produttivo e lavorativo, che coinvolga anche studiosi e specialisti delle varie discipline, che, messe in relazione, diano vita a quel fenomeno complesso, eppure semplice, che è l'evento teatrale". Per parte nostra assumiamo questa ipotesi come un impegno in prima persona e un obiettivo a cui lavorare insieme.

Questo primo numero di "Culture Teatrali" è dedicato alla memoria di Jerzy Grotowski (11 agosto 1933-14 gennaio 1999) e di Jacques Lecoq (15 dicembre 1921 -19 gennaio 1999).

PADRI, FIGLI E NIPOTI
SU DECROUX, DEL RAPPORTO MAESTRO-ALLIEVO E LA TRASMISSIONE
DELL'ESPERIENZA A TEATRO

Marco De Marinis

PREMESSA: DOPO I MAESTRI

Spesso, nel cercare di definire la condizione teatrale attuale, alla fine del Novecento (e del secondo millennio), se ne parla come di un teatro *dopo i maestri*. Ma sia chiaro che *dopo i maestri* non vuol dire *senza maestri*. Il fatto che la questione della formazione al teatro sia stata riformulata da tempo, in tutto un ampio versante del lavoro teatrale, in termini di “autopedagogia* e come ‘apprendere ad apprendere”, non significa in alcun modo che il problema del rapporto maestro/allievo e della trasmissione dell’esperienza a teatro sia diventato di conseguenza meno importante, meno centrale. Tutt’altro: la sua importanza e la sua centralità sono venute addirittura aumentando in questi anni, solo che esso si è anche trasformato profondamente ed è di questa trasformazione profonda che testimoniano nozioni come, appunto, “autopedagogia” e “apprendere ad apprendere”.

Semmai, se proprio vogliamo rimarcare una differenza fra le ultime generazioni teatrali in Italia (e non solo) e quella di quindici/venti anni fa, essa consiste nel fatto che, mentre quindici/venti anni fa, nel cominciare, era inevitabile il riferimento alla generazione immediatamente precedente dei *padri* o dei *fratelli maggiori* (sostanzialmente, di coloro che tre/quattro decenni or sono inaugurarono il nuovo teatro) oggi, proprio perché le rotture delle seconde avanguardie storiche (come le ha chiamate Claudio Meldolesi) sono state ampiamente metabolizzate e sono diventate un dato acquisito, scontato, un ovvio punto di non ritorno, si può cominciare anche senza padri (il che può voler dire, a volte, prendendo violentemente le distanze da essi) e magari rifarsi ai *nonni* o ai *bisnonni*, cioè ai Padri Fondatori del primo Novecento: da Stanislavskij a Mejerchol’d, da Craig a Decroux, da Copeau ad Artaud.

Per cercare di aprire *per quali ragioni* e *in che modo* la questione del rapporto maestro/allievo a teatro è venuta riformulandosi anche radicalmente negli ultimi decenni non possiamo fare a meno di prendere di petto alcune domande di fondo, tutte molto impegnative e strettamente legate fra loro: che cos’è un Maestro, che cos’è un Maestro *a teatro*, cioè, come lo si riconosce, che cosa e come insegna, che cosa trasmette e come lo trasmette.

Senza avere ovviamente la benché minima pretesa di esaurire questioni di tale portata, vorrei tentare di abbozzare qualche risposta toccando i seguenti punti: 1) che cos’è un maestro, 2) la conoscenza tacita, 3) tradizione/tradimento, 4) i senza nome.

Che cos’è un maestro. Per tentare di cogliere gli elementi essenziali che identificano

un maestro, e in particolare un maestro di teatro, possiamo partire dalla etimologia della parola *guru*, che costituisce il corrispettivo sanscrito del termine *maestro*, in sanscrito, ci dicono le *Vpanishad*. *guru* significa letteralmente “colui che disperde le ombre, onero l’oscurità”; in altri termini, nella tradizione orale, il *guru* era colui “che contemporaneamente incarnava e trasmetteva il sapere tradizionale”¹.

Spostiamoci adesso in un ambito culturale diverso ma tutto sommato non troppo distante, quello dell’esoterismo di Gurdjieff (fortemente permeato, come si sa, di elementi appannanti alle tradizioni religiose e sapienziali asiatiche), per leggere la definizione formulata, in riferimento al *loro* maestro, da Jeanne de Salzman e da Henri Tracol:

Gurdjieff era un maestro.

Questa nozione di maestro, così comune in Oriente, non è praticamente afferrata in Occidente.

Non evoca niente di preciso, il suo contenuto è molto vago, per non dire sospetto.

Diciamo che, secondo le concezioni tradizionali, la funzione del maestro non si limita all’insegnamento delle dottrine ma significa una vera incarnazione della conoscenza, grazie alla quale il maestro può provocare un risveglio e, per la sua stessa presenza, aiutare l’allievo nella sua ricerca.

Egli esiste per creare le condizioni di un’esperienza attraverso la quale la conoscenza potrà essere “vissuta” nel modo più totale possibile².

La terza prospettiva che voglio chiamare in causa è quella offerta da Eugenio Barba nel suo ultimo libro, *La terra di cenere e diamanti*, dedicato al suo apprendistato in Polonia nei primi anni Sessanta, e quindi al rapporto con il suo maestro, Jerzy Grotowski. Nel tentare di cogliere l’essenziale del rapporto maestro/allievo, Barba tira in ballo “la forza dell’innamoramento e dell’amore” e si chiede:

Non è forse una storia d’amore quella fra Sulerzickij e Stanislavskij? [... 1 Non fu una vera e propria storia d’amore tormentato e infelice a fecondare il rapporto fra Stanislavskij e Mejerchol’d? O fra Ejzenstejn e Mejerchol’d?

E così prosegue:

La passione amorosa, nel nostro tempo, è vista sempre a una sola dimensione, erotica. Per questo risulta pressoché impossibile comprendere in tutta la sua densità il termine “Maestro”. E risulta difficile andare al di là dell’ovvio, di concetti come influenza, metodi, fedeltà o infedeltà. Come se il Maestro non fosse colui che si rivela per sparire’.

Dunque, sovrapponendo le tre definizioni raccolte, troviamo: *a)* il maestro è qualcuno che non soltanto ha la conoscenza ma la inama, *b)* questa conoscenza va quindi molto al di là di ciò che può essere scritto e anche di ciò che può essere detto, verbalizzato, e

c) il maestro la passa, la trasmette all'allievo in un rapporto personale diretto, profondo, totale, il quale ha a che vedere - sostiene Barba - con "la forza dell'innamoramento e dell'amore".

La conoscenza tacita. Fermiamoci sui singoli punti di questa ipotesi provvisoria di definizione. Il primo punto riguarda il fatto che ogni insegnamento di un vero maestro, e sicuramente in campo teatrale, ha a che vedere con la trasmissione di qualcosa che va molto al di là della conoscenza che può essere affidata alla scrittura, ai libri, anche se beninteso della scrittura e dei libri si può (e forse si deve) servire: ha insomma a che fare con ciò che oggi gli antropologi chiamano *conoscenza tacita*, o *incorporata*, quella che può essere trasmessa solo oralmente e soprattutto con mezzi non-verbali, mediante l'esempio concreto e l'imitazione, in un rapporto diretto e personale molto profondo con l'allievo. Nelle civiltà teatrali asiatiche è in questo modo che le tecniche dell'attore-danzatore si sono tramandate per generazioni e generazioni, talvolta lungo secoli e millenni*.

Tradizione/tradimento. Il secondo punto da toccare riguarda proprio la trasmissione e di conseguenza mette in gioco l'altra componente essenziale di ogni autentica relazione pedagogica (che è rapporto di apprendimento reciproco e mutua definizione): *l'allievo*, almeno altrettanto importante del maestro, visto che quest'ultimo esiste ed è tale solo in quanto ha degli allievi (discepoli, seguaci), e gli allievi a loro volta esistono e sono tali solo rispetto a un maestro.

Allontaniamoci dall'Oriente, dove forse le cose stanno in maniera alquanto diversa (*forse*). Ma qui da noi, in Occidente, la tradizione non è qualcosa che possa essere trasmesso in maniera oggettiva e passiva: essa ha quindi insito in sé, come condizione inevitabile e vitale, il *tradimento*. La tradizione (qualsiasi tradizione) non la si eredita passivamente; della tradizione (di una tradizione) ci si appropria, non si può che appropriarsi, *attivamente*, quindi tradendola-trasmettendola (anche etimologicamente, *tradizione* rimanda sia al trasmettere-tramandare che al tradire-falsificare-manipolare). Ascoltiamo in proposito Thomas Leabhart, allievo importante di uno dei pochi autentici maestri (anche nel senso asiatico del termine) che il teatro occidentale abbia prodotto, e cioè l'inventore del mimo corporeo Etienne Decroux:

Per continuare una tradizione devi tradire ma per tradire è necessario credere. Credere significasapere che esiste una tradizione, se non esistesse non ci sarebbe motivo di tradire o di ribellarsi'.

Un altro allievo importante di Decroux, Ingemar Lindh, precocemente scomparso nel 1997, in un libro molto bello uscito postumo, purtroppo, *Pietre di guado*, tocca questo punto essenziale quando insiste sul fatto che i maestri non stanno lì ad aspettarti, che bisogna cercarseli e anche saperli trovare, che nessun incontro decisivo è veramente casuale al fondo, che quanto un maestro può darti non dipende solo da lui ma anche e soprattutto da te:

Se si guarda a chi ho incontrato e come, si capisce che io probabilmente ho incontrato chi ceravo e sicuramente li ho incontrati poiché li ceravo. Ma il cercare non ti garantisce di trovare. Io ho trovato. Ho trovato in modi insperati le persone con cui ho lavorato e i miei maestri. (... I Ci sono migliaia e migliaia di persone che fanno teatro, ma non hanno cercato, non hanno incontrato Decroux. Ci sono anche quelli che hanno incontrato Decroux, ma che non hanno subito lo stesso impatto che lui ha avuto su di me⁶.

A questo punto possiamo tornare sull'immagine proposta da Barba nel brano del suo libro citato in precedenza: il maestro come "colui che si rivela per sparire", ovvero come "faticosa premessa alla scoperta della propria solitudine, creativa e senza lutto"⁷.

Credo che esistano tanti modi per appropriarsi attivamente di una tradizione, dell'insegnamento di un maestro, per tramandarli-tradirli. Uno dei modi può essere quello di metterla/lo in rapporto con altre tradizioni, con l'insegnamento di altri maestri - senza con ciò cadere nell'eclettismo facile e superficiale, che costituisce la parodia di una modalità altrimenti profondamente organica di assunzione e trasmissione. *Far dialogare fra loro i maestri e le tradizioni*: un esempio che mi piace fare, a questo proposito, è rappresentato dall'ultimo spettacolo di una compagnia londinese (ma nata a Parigi) che si chiama Théâtre de l'Ange Fou e che alcuni anni or sono si è imposta all'attenzione internazionale con una magnifica e per niente archeologica ricostruzione di alcune delle pièces più importanti di Decroux*. Anche questo spettacolo (che ha debuttato nel 1997) ripropone in effetti una creazione di Decroux, una delle più famose, *Passage des hommes sur la terre*, ma rivisitata attraverso la lente affatto diversa del mondo teatrale di Tadeusz Kantor, della sua immaginazione, del suo stile scenico, dei suoi costumi, dei suoi attori-manichini. Un dialogo, molto riuscito, intensamente poetico, fra il mimo corporeo astratto e il Teatro della morte.

I senza nome. In conclusione vorrei tornare sul punto di partenza di questa premessa, il teatro di oggi dopo i maestri, per trattarne brevemente un aspetto che mi tocca più da vicino nel mio mestiere di studioso, di storico del teatro. E' l'aspetto che nell'elenco anticipato prima ho chiamato "i senza nome": titolo solo apparentemente incongruo, che prendo da una frase di Walter Benjamin, il grande critico tedesco amico di Brecht. Questa frase mi lavora dentro come un tarlo da quando l'ho scoperta grazie a Eugenio Barba. Dice casi:

E' compito ben più arduo onorare la memoria delle persone senza nome che non delle persone celebri. La costruzione storia è consacrata alla memoria di coloro che non hanno nome⁹.

Inutile aggiungere che le implicazioni di questa frase sono enormi: se ne potrebbe parlarne per ore, l'intero mestiere dello storico ne viene radicalmente ridefinito. Ma perché proporla ora, in questa sede, nella introduzione ad una serie di interventi sul significato del rapporto maestro/allievo nel teatro del Novecento, a partire dalla situazione attuale definita come "dopo i maestri" ? Per due ragioni, sostanzialmente,

1. La prima riguarda proprio i maestri. Esistono, sono esistiti, maestri "senza nome" ? Direi di sì. Una delle conseguenze del rivelarsi e sparire che, secondo Barba, contraddistingue il maestro è proprio quella di poter essere dimenticato oppure di non venire neppure riconosciuto come tale: per lungo tempo è stato questo il destino di Decroux, maestro senza nome per antonomasia (o "maestro nascosto", come lo chiama il fondatore dell'Odin nel suo contributo a questo numero): ancora oggi quanti sanno davvero chi fosse e quanto sia stato importante per l'intero teatro del Novecento, non soltanto per il mimo, il maestro di Marcel Marceau?

Il compito dello storico del teatro (come di ogni altro storico, in realtà) consiste allora - e vengo casi alla seconda ragione - nell'andare al di là della superficie della cronaca, delle verità note, delle sistemazioni facili della storiografia, e scavare dentro la "storia sotterranea del teatro"¹⁰. Certamente non per ristabilire una pretesa verità oggettiva ma per fare davvero fino in fondo il proprio mestiere di storico: scegliendo, mettendosi in gioco, prendendo posizione. La storia del teatro del Novecento non esiste, è una pura astrazione: spesso è soltanto una fila di monumenti un po' funerei. I teatri nel Novecento sono stati tanti: Decroux appartiene ad uno di essi, così come Julian Ikck, Grotowski, Peter Brook e tutti gli altri protagonisti delle due grandi stagioni della riforma. Lo storico, allora, non può far altro che mettere da parte inutili e pericolose pretese di neutralità e di esaustività e operare le proprie scelte, esplicitandole e motivandole. Anche nel suo caso, tradizione non può che significare appropriazione attiva, trasmissione e tradimento nello stesso tempo.

¹ Rosemary Jeanes Antze. *Apprendistato. Esempi orientali*, in E. Barba-N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Lecce, Argo, 1996, p. 28.

¹J. de Salzmann-H. Tracol, *Nota*, in Georges I. Gurdjieff, *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi, 1993 (ed. orig., Paris, 1960), pp. 24-25.

³ Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998, p.11.

⁴ Si vedano, in proposito, due contributi dell'antropologa danese Kirsten Hastrup: *Incorporated Knowledge*, "Mime Journal", 1995, pp. 2-9; *Il corpo motitato. "Locus" e *Agency" nella cultura del teatro*, "Teatro e Storia", 17, 1995, pp. 11-36. Ma su questi temi si discute da anni nell'ambito dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology diretta da Eugenio Barba, il quale ha voluto festeggiare i 35 anni dell'Odin Teatret con una manifestazione intitolata proprio "Tacit

Knowledge-Heritage and Waste" (Holstebro, Danimarca, 22-27 settembre 1999).

⁵ Per questa citazione, cfr. più avanti, nel presente volume, il contributo di Francesco Abate.

⁶ Ingemar Lindh, *Pietre di guado*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1998. p. 122. Si veda anche, più avanti, il contributo di Lindh su Decroux.

⁷ Eugenio Barba. *La terra di cenere e diamanti*, cit., p. 12.

* *L'Homme qui voulait tester debout Hommage à Biemme Decroux*, ha debuttato a Philadelphia nel 1992. In Italia è stato rappresentato a Bologna (Teatro Testoni) e Bergamo (Festival "Sonavan... Le vie dintorno...').

⁹ Questa frase l'ho incontrata per la prima volta nella lettera di Barba che introduce il n. 18 (1996) della rivista "Teatro e Storia" (p. 5). Oggi la ritrovo nel già citato *La terra di cenere e diamanti*, p.11.

¹⁰ Anche in questo caso si tratta di una nozione che da un po' di tempo sta al centro delle riflessioni dell'ISTA e, in particolare, delle sessioni dell'Università del Teatro Eurasiano, che dal 1996 si tengono con cadenza annuale a Scilla (Calabria). Cfr. anche *La terra di cenere e diamanti*, ivi.

Eugenio Barba

a MAESTRO NASCOSTO

Potrà sembrare incredibile, eppure ho sentito per la prima volta il nome di Etienne Decroux nel 1966, ad Holstebro, in Danimarca, dove l'Odin Teatret si era appena trasferito dalla Norvegia. Può darsi che quel nome l'avessi già trovato in alcuni libri che leggevo, ma ceno non si era fermato nella mia memoria. Questo carattere fuggitivo del nome di Decroux fa riflettere su una delle grandi ingiustizie del teatro del nostro secolo.

Decroux aveva cominciato a costruire la cattedrale del Mime Corporei alla fine degli anni Venti; aveva conosciuto Copeau; era stato alla scuola di Dullin; aveva collaborato con Artaud; due suoi collaboratori-allievi di quel periodo erano già da decenni famosissimi: Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau. A partire dagli anni Venti, Decroux non aveva mai smesso di lavorare: nel 1940 aveva aperto la sua scuola di mimo a Parigi; nel 1963 aveva pubblicato presso il prestigioso editore Gallimard il suo *Paroles sur le mime*. Eppure, io che avevo frequentato la scuola teatrale di Varsavia, che avevo lavorato presso Grotowski, che - essendo autodidatta - andavo a caccia dei libri dei maestri di teatro, e divoravo i libri francesi, di Decroux non conoscevo nulla, neppure ricordavo il nome. Sarà stata colpa mia, sarà stata distrazione, ma certo quel nome non circolava, ed il valore immenso di ciò che Decroux aveva scoperto e realizzato non era percepito come uno dei tesori del teatro. Per me - ed anche per Grotowski. a quei tempi - l'arte del mimo sembrava incarnarsi nel celebre Marceau o in Lecoq.

Di Etienne Decroux mi parlò un ragazzo svedese, Ingemar Lindh, che aveva lavorato 4 anni alla scuola che il maestro teneva privatamente a Parigi, in casa sua. Ingemar mi spiegò i principi fondamentali del lavoro che vi si faceva e mi mostrò degli esercizi. Mi raccontò molti episodi che si riferivano alla personalità del suo maestro. Mi disse anche che assieme ad alcuni compagni provenienti dalla scuola di Decroux voleva creare un gruppo. Non avevano una sede. Se avessero accettato di vivere lontani dalle capitali del teatro - gli dissi - avrebbero potuto stabilirsi a Holstebro e lavorare nei locali dell'Odin Teatret. Fu così che nel gennaio del '67 Ingemar Lindh, Yves Lebreton, Maria Lexa e Giselle Péliissier vennero a Holstebro, all'Odin Teatret, dove crearono lo Studio 2. Erano completamente indipendenti, un modo di far teatro profondamente diverso dal nostro. Ma c'era un interesse reciproco e ci accomunava l'atteggiamento nei confronti del mestiere, un modo simile di coniugare anarchia ed autodisciplina. Il nome di Decroux divenne di casa all'Odin Teatret.

Etienne Decroux entrò all'Odin di persona, nell'aprile del 1969, quando lo invitai ad un seminario della durata di una settimana organizzato dall'Odin Teatret, dedicato al "linguaggio scenico". Vi partecipavano, oltre al "maestro nascosto", Jacques Lecoq e Dario Fo. Ciascuno di loro presentava i propri spettacoli, il proprio allenamento e guidava delle

sedute di lavoro pratico con i partecipanti, che erano attori e registi scandinavi. Decroux era in pantaloncini neri e maglietta nera, e Ingemar Lindh traduceva dal francese in svedese.

"Le style c'est l'homme", "Il popolo puzza"... frasi del genere erano come delle bombe in quel periodo che è restato nella memoria con un numero: il Sessantotto. Ma Decroux non era fatto per adeguarsi alle correnti del tempo. Era proletario, anarchico, ma anche aristocratico. Non insegnava semplicemente le basi "scientifiche" del lavoro dell'attore, ma un modo di *prendere posizione* che dalle pasture fisiche e dalla composizione dei movimenti risuonava nell'atteggiamento etico e spirituale.

Alla fine del lavoro mi regalò il suo libro, *Paroles sur le mime*, con una dedica. Ho riletto molte volte questo testo, è diventato una delle fonti in cui metto alla prova i principi dell'Antropologia Teatrale che ho cominciato ad individuare a partire dal 1980.

All'inizio del 1969, ero andato a Parigi per mettere a punto la partecipazione dell'Odin Teatret al Théâtre des Nations e avevo fatto una visita a Decroux, che - come ho appena detto - volevo invitare per il seminario in aprile. Sua moglie e lui mi avevano accolto cordialmente nel loro salottino, avevamo parlato a lungo. Avevo detto loro che nell'estate seguente saremmo venuti a Parigi col nostro spettacolo e li invitai a vederlo. Ingemar Lindh e Yves Lebreton scossero la testa: Decroux non aveva più l'abitudine di andare a teatro.

E invece, quando a giugno l'Odin arrivò a Parigi, con mia grande meraviglia Decroux e la sua signora si presentarono alla prima di *Feraï*. Lo spettacolo era fatto per non più di 60 spettatori, sistemati su due file di panche una di fronte all'altra. Lo spazio per gli attori era il pavimento fra le due file di spettatori. Decroux prese posto e subito cominciò ad esprimere a sua moglie le proprie reazioni per questa strana sistemazione. Lo spettacolo cominciò, ma il borbottio di commento di Decroux non smetteva. Anzi: diventava sempre più fitto a mano a mano che lo spettacolo andava avanti. Lo spettatore che gli stava accanto si chinò allora all'orecchio di Decroux e gli sussurrò: "Pardonnez, monsieur, mais vous dérangez le spectacle! Scusi, signore, ma lei disturba lo spettacolo". Decroux si alzò e con aria sdegnata rispose: "Monsieur, c'est le spectacle qui me dérange! Signore, è lo spettacolo che disturba me!". Prese sua moglie sottobraccio e se ne andò passando con aria regale in mezzo agli attori che continuavano imperterriti le loro azioni. Uscì sbattendolo un po' la porta.

Non l'ho mai più rivisto. I suoi testi, le sue parole, tutto ciò che ha trasmesso oralmente ai suoi allievi e che questi sono stati capaci di farmi percepire, hanno molto influenzato la mia riflessione sulla *presenza* dell'attore.

Le leggi dell'arte sono relative: non funzionano di più o di meno perché Luna sia più "giusta" o più "vera" dell'altra, ma solo se vengono o no accettate fino in fondo. Così mettono in contraddizione il giudizio; si deve sapere che le leggi non sono assolute, ma

bisogna anche seguirle *come se* lo fossero. Di qui, un uso paradossale dell'intolleranza. Molti maestri dei teatri classici asiatici non tollerano che i loro allievi attingano anche al sapere di altri; a volte impediscono loro di assistere a spettacoli d'uno stile diverso. Decroux, da questo punto di vista, era il più "asiatico" dei maestri europei.

... Ma a differenza di ciò che accade nel mondo, dove l'intolleranza serve ad eliminare il diverso, nel mondo delle arti, e soprattutto in quello dei teatri, l'intolleranza è una finzione pedagogica, tanto più finta quanto più sembra feroce. Non serve a distruggere, ma a *proteggere* la crescita delle diversità. Non ha a che vedere con il potere e la disciplina imposta, ma con l'intransigenza e l'autodisciplina. Per questo Decroux non accettava alcuna oscillazione di gusto.

Amava la poesia e l'arte della retorica, era un grande "diseur", ma aveva bandito la parola dal Mimo: non per avversione, ma per permettere la crescita dell'arte corporea, che con l'ausilio e la mediazione del parlato non avrebbe potuto svilupparsi. Questa forma particolarissima di "intolleranza" artistica - simile a quella di Craig o di Copeau quando dicevano che non si dovevano fare spettacoli ma scuola; o simile a quella di Grotowski quando sembrava bandire scenografia, trucco e maschere dallo spettacolo - non è il risultato di un giudizio, ma un esercizio. Decroux parlava molto mentre i suoi allievi apprendevano le posizioni e le azioni del Mimo. Spesso cantava o faceva cantare gli allievi. Mi chiedo se non fosse anche un modo per sottolineare che il silenzio del Mimo era un po' come un voto di povertà nel quale i suoi allievi dovevano esercitarsi per poter mettere in vita il *silenzio* del corpo.

L'ultima immagine che ho di Decroux, quando era agli ultimi mesi di vita, è gloriosa e orrida. F. un'immagine indiretta, che mi è arrivata attraverso gli occhi e le parole di Luis Octavio Bumier, regista e docente universitario all'Università di Campinas, un giovane che aveva collaborato molte volte con me, nell'International School of Theatre Anthropology e durante le tournée sudamericane dell'Odin, e che è morto improvvisamente, nel febbraio del 1995; gli si fermò il cuore, mentre in ospedale lo stavano lenendo sotto osservazione per un dolore alla schiena.

"Decroux cantava sempre, durante il lavoro - mi raccontava Luis Octavio. Il ritmo della anzone guidava la velocità del movimento, mentre l'intensità della voce ne regolava il dinamismo. A volte cantava da solo, dirigendoci, altre volte amavamo con lui facendo i gli esercizi. Vecchie canzoni popolari francesi o inglesi che interpretava con ironia, deformando la pronuncia. Il momento dell'espiazione, al contrario di quel che avviene di solito, era la fase attiva sulla quale egli appoggiava e sviluppava l'azione. L'inspirazione era veloce, la chiamava *spasine*, era l'inizio dell'azione che urtava contro la resistenza ottenuta prolungando il più possibile l'espiazione". Aggiungeva: "Decroux era ossessionato dal movimento invisibile. Portava come esempio il violinista; l'archetto si sposta impercettibilmente, però vi è suono; non si vede il movimento, eppure si ascolta la musica.

L'eco risuona, anche se non vuoi. Lo chiamava l'effeito gong: il movimento è finito, ep-
pure continua".

Decroux cantò ancora una volta per sé e per il suo ex allievo quando costui landò a trovare nel 1990: il maestro era seduto in una poltrona, lo sguardo nel vuoto, la bocca vuota senza la dentiera. Vide l'ex allievo che lo abbracciava e cominciò a cantare, a volte inclinava la testa di lato, storceva gli ocelli verso l'alto, spalancava la bocca, come si fa per lo sforzo di prolungare la nota finale di un verso: "l'effetto violino!" esclamava Luis. E l'allievo sentiva, malgrado la paralisi di quel corpo di vegliardo già prossimo alla fine, le dita del maestro stringere ritmicamente la sua mano. L'avambraccio e il gomito poggiato sul bracciolo si sollevavano nel amo. Anche Luis cantò. Cantarono insieme per più di un'ora. Fu un modo straordinario di celebrare il silenzio.

"Aveva un leone dentro - concluse LuLs - e la tecnia lo teneva a bada".

Oggi, si può dire, Decroux è ancora un maestro nascosto: nascosto nei suoi stessi allievi.

È sempre un grande piacere incontrarli. Sembra che appartengano ad uno stesso clan, come se fossero attraversati da alcuni valori che li accomunano. Che ci accomunano.

L'homme qui voulait rester debout (L'uomo che voleva restare in piedi) era il titolo dello spettacolo che alcuni allievi di Decroux gli dedicarono un anno dopo la sua morte, a Philadelphia, all'inizio di aprile del 1992. In quello spettacolo Steven Wasson e Corinne Soum ricostruivano alcune delle opere del maestro, alcune partiture famose come *Le combat antkjue* o *Le menuisier*.

Erano composizioni del 1945 e del 1931. Decroux aveva smesso di lavorare alla sua scuola all'inizio del 1987. In pratia, se si tiene conto del periodo di incubazione, del lavoro di scoperta e di invenzione condotto a partire dagli esercizi appresi alla scuola di Copeau, si potrebbe parlare dell'insegnamento di Decroux come di un insegnamento lungo un secolo.

Fu davvero un'ingiustizia così grande il fatto che rimanesse per molti sconosciuto? Fu certo un'ingiustizia che lo Stato francese, così fiero delle sue istituzioni culturali, così solenne nelle nomine e nelle cerimonie, non abbia mai considerato Decroux una delle sue glorie e l'abbia lasciato morire quasi nell'abbandono. Ma la fama non diffusa non la considero un'ingiustizia. Fu una scelta. Centinaia di persone, di attori, di maestri di attori, in diverse parti del pianeta, conservano chiarissima l'impronta di Decroux. Si potrebbe persino rovesciare il paradosso dell'ingiustizia e dire che Decroux è stato il maestro più influente, il solo simile ad uno dei grandi maestri dei teatri classici asiatici, per i quali, come per Decroux, è impossibile separare la dottrina, la tradizione, e l'indole personale, il timbro d'una voce, il modo di arrabbiarsi o di fare dello humour, d'essere dolce o scostante.

Nello spettacolo in suo onore un anno dopo la sua morte, fra una pièce e l'altra, era-

no stati inseriti brani registrati della voce di Etienne Decroux, voce che sembra contenere in sé la propria autorevolezza, in cui c'è la *gmdneur* di certi operai anarchici del secolo scorso, che parlavano come dei re.

Gli allievi di Decroux che ho incontrato qua e là per il mondo, in momenti diversi fra il 1966 ed oggi, hanno tutti la caratteristica d'essere figli d'un re ignoto. Alcuni principi riconosciuti e orgogliosi. Altri figli bastardi e segretamente amati. Altri ancora figli ripudiati e ribelli, O che si sentono tali, in attesa del momento del ritorno. Altri ancora figli che hanno prodigato un sapere che Decroux non avrebbe voluto mai inquinare con le necessità della divulgazione. Ma tutti figli di re. Quel re. lo ripeto, era un anarchico figlio d'un anarchico.

T\ A Philadelphia, all'inizio di aprile del 1992, ero io l'ospite. Come se Decroux avesse nascostamente invitato lo straniero che l'aveva invitato nel '69. Michael Pedretti aveva organizzato *A tributo to Biene Decroux*, come manifestazione del Mouvement Theatre International. Lì incontrai alcuni degli allievi e collaboratori di Decroux di cui avevo già sentito parlare: Thomas Leabhart e Daniel Stein, George Molnar, Kart Margolis, Dulcinea Langfelder.

Se faccio il conto, a partire da Ingemar Lindh e da Yves Lebreton, fino ad arrivare agli ultimi allievi di Decroux, incontrati in una fabbrica occupata a Bologna O a Napoli (parlo di Eugenio Ravo e di Michele Monetta) mi accorgo che questi allievi, anche soltanto quelli che ho personalmente conosciuto, sono una tribù. In che senso, allora, si può parlare di lui come di un "maestro nascosto?"

11 La compagnia teatrale fondata da Steven Wasson e Corinne Soum, che ora proseguono l'insegnamento di Decroux a Londra, e che a Philadelphia avevano presentato lo spettacolo in cui ricostruivano antiche e nuove pièces del maestro, si chiama "L'Ange Fou". C'è stato davvero un angelo folle nel teatro del nostro secolo? E chi è? O chi è stato*?

Decroux è il ponte che collega la generazione di Craig e Copeau, la loro ricerca e la loro rivolta, con la generazione di coloro che nella seconda metà del secolo hanno riscoperto il teatro come spazio paradossale, veicolo e rivolta.

& È il modello dell'uomo di teatro che sa conservare la propria necessità, la propria astinazione, la propria *incessanza*, senza trovare alibi, senza piegarsi a compromessi. Costruì la sua isola di libertà in quella piccola asa, in quella piccola sala in cui raccoglieva i suoi allievi. Non dipendeva dalle sovvenzioni di nessuno. A volte aveva ptx.his.simi allievi, eppure questo non gli fece cambiare direzione. La sua conoscenza del livello pre-pressivo dell'attore, di come costruire la *presenza*, di come saper articolare le trasformazioni dell'energia, rimane senza pari nella storia del teatro del XX secolo.

Considero una tragedia il fatto che non fosse altrettanto ossessionato dal lavoro per la composizione dello spettacolo, e che i suoi tentativi approdassero ad un'estetia che mi pare non sia in grado di colpire lo spettatore e di smuoverlo. Mi domando se questo sia

accaduto perché era appassionato alla ricerca più che ad ogni altra cosa; o se invece credesse davvero, come Craig, che fosse auspicabile chiudere tutti i teatri per molti anni, e prepararsi a partire dalle radici, prima di ricominciare.

Oppure mi chiedo se Decroux non facesse teatro per spettatori inesistenti. Forse quando un angelo sogna come un folle diventa un uomo così, un attore e un maestro così.

LO SPIRITUALE NEL CORPO: ELLANE GUYON DA DECROUX A GURDJIEFF

Perché un'istitutrice approdò alla scuola di Decroux

Pariando di Eliane Guyon il libro di Jean Dorcy *A la rencontre de la mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*, viene spesso citato per il breve ricordo che contiene¹. Tuttavia, nella prospettiva di una ricostruzione meticolosa del percorso della Guyon, intenzione ovviamente estranea ad un'opera come quella dello studioso francese, vi si può trovare incidentalmente anche un'altra indicazione, meno toccante forse, ma certamente più utile e stimolante. Dorcy ci rivela che Eliane, durante gli anni della seconda guerra mondiale, dirigeva "une colonie d'enfants"², un internato. Questa notizia, arricchita da informazioni che il luogo in cui sorgeva l'istituto era Sèvres, cittadina situata a pochi chilometri da Parigi, viene confermata anche da Marcel Marceau³. Nelle memorie del grande mimo Eliane è, per la verità, declassata a semplice maestra, ma, cosa che sarà per noi preziosissima, di *arte drammatica*-, in ogni caso la sua formazione doveva essere di prim'ordine se è vero che aveva frequentato, sempre a Sèvres, l'Ecole Normale Supérieure⁴, che abilitava all'insegnamento nelle scuole primarie francesi.

Eliane era dunque una giovane istituttrice ventiseienne (essendo nata in Provenza il primo marzo del 1918) quando Marceau venne a riferirle che, nell'atelier di Charles Dullin, a Parigi, insegnava un uomo eccezionale, convincendola, in seguito, a farsi sua allieva insieme a lui. Una giovane *istitutrice*, non una giovane *attrici* Tale circostanza non può non costringere a domandarsi di che genere fossero le conoscenze di questa maestra di arte drammatica per bambini perché le fosse possibile farsi accettare come allieva da un uomo come Etienne Decroux e quali interessi sostenessero le motivazioni, certamente fortissime, che la spinsero a lasciare, poco tempo dopo, l'insegnamento. Viene spontaneo ipotizzare che l'insegnamento dell'arte drammatica nelle scuole dovesse essere qualche cosa di molto serio e che fossero richiesti insegnanti con un'adeguata preparazione; certamente questo era vero, anche se non per tutte le scuole francesi. Infatti quello che Eliane dirigeva non era un normale istituto scolastico ma una scuola "attiva"⁵, una scuola d'avanguardia in cui venivano applicati i principi della corrente pedagogica che, avendo idealmente i propri lontani ispiratori in Rabelais e Rousseau e i propri precursori in figure quali Frobel e Pestalozzi, aveva preso vita tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo grazie alle dottrine e alla pratica di Maria Montessori, Ovide Decroly, John Dewey, Edouard Claparède, Edmond Demolins, del grande divulgatore Adolphe Ferrière, di Célestin Freinet.

In questi istituti il rispetto per il carattere del fanciullo, per gli interessi caratteristici delle singole età evolutive e per quelli personali, mettevano al bando il vecchio sistema libresco e pedante che conduceva all'acquisizione di nozioni spesso astruse costringendo

per ore il bambino ad un'innaturale immobilità. L'insegnamento si basava su fatti ed esperienze dirette coadiuvate da ricerche condotte su vari testi. Grande importanza era accordata al lavoro manuale quale mezzo per sviluppare l'abilità, la precisione, il senso dell'osservazione esatta e il dominio di sé; questo si divideva, esattamente come lo studio, in obbligatorio e in libero, dipendente, cioè, dal gusto del singolo bambino e più adatto a sollecitarne lo spirito inventivo. Le scuole "attive" dovevano preferibilmente sorgere in campagna, per quanto non troppo lontano da un grosso centro, poiché ciò assicurava ai loro aspi una salubre vita all'aria aperta e lo svolgimento di attività che andavano dall'osservazione diretta della natura all'allevamento di piccoli animali, dalla coltivazione di piante alle gite a piedi e in bicicletta, ai campeggi. Per uno sviluppo armonico era, infatti, necessaria anche un'adeguata cultura fisica assicurata dalla ginnastica naturale di Georges Hébert, da praticarsi possibilmente all'aperto e col corpo nudo; agli educatori veniva consigliata la lettura del suo *L'Education physique ou l'entraînement complet par la méthode nature*Ue⁶.

Nella scuola diretta da Eliane Guyon erano state adottate le tecniche didattiche ideate da Maria Montessori e da Célestin Freinet. Alle attività svolte nell'istituto e direttamente ispirate a questi metodi innovativi, però, ne era stata aggiunta una particolare: il lavoro con il teatro di marionette, del quale si occupava personalmente Eliane, che, a partire dal 1944, venne affiancata da Marcel Marceau. Di questo particolare aspetto del lavoro svolto nell'istituto di Sèvres parla Etienne Decroux in un'intervista rilasciata a Thomas Leabhart.

(...) La scuola di Sèvres si autodefiniva una "scuola attiva"; in questo istituto tra le varie attività proposte ai bambini c'era anche il lavoro con il teatro di marionette. Ad essi non si insegnava a mentire, ma piuttosto a sognare, che è una cosa ben diversa. I ragazzi stessi si costruivano il teatro. Dovevano studiare geometria e imparare a lavorare il legno oltre a preparare i disegni per i congegni tecnici del loro teatro.

Tutto doveva essere tanto bello quanto funzionale. Ah! G siamo, l'esteta che è anche falegname. Quei ragazzi dovevano imparare a lavorare con le mani, a realizzare tagli ad angolo retto e curvi, ad essere artisti e falegnami, in altre parole persone complete. Dovevano essere abili e fisicamente forti e saper usare la loro intelligenza razionale quanto quella estetica. Le bambine cucivano costumi belli e pratici per permettere il movimento. Tutti loro si confrontavano con gli aspetti meccanici della marionetta (potremmo definirli i tratti umani della marionetta): come era destinata a muoversi, le sue giunture e come, almeno nella mente del creatore, avrebbero dovuto articolarsi. Si preparavano a chieder loro di recitare?

In questo caso perciò ci troviamo di fronte ad una forma drammatica praticata dai bambini che non insegnava loro a mentire né poteva provocare inutile confusione. Essi assomigliavano a scalpellini che considerano attentamente l'oggetto che si preparano a perfezionare⁷.

Dalle parole di Decroux si evince quale strumento straordinario potesse essere il teatro nelle mani di un bravo educatore ed Eliane non fu certo la sola ad utilizzarlo. Del resto, fin dagli inizi del XX secolo, il ricorso al “*jeu dramatique*” come strumento educativo aveva cominciato a non essere più un fatto sporadico; esso venne addirittura invocato come una prassi necessaria nell'ambito di quella più generale tensione verso un rinnovamento, un cambiamento radicale dell'uomo, che coinvolse e unì le ricerche di alcuni teatranti e pedagoghi e che li portò a percorrere, a volte indirettamente, strade comuni. Teatro e pedagogia si legarono in un reciproco rapporto di osmosi e diedero vita ad un tenore liminale in cui operarono personalità del calibro di Emile Jaques Dalcroze, di Leon Chancerei, dei coniugi Efimov ed altre ancora. Lo stesso Adolphe Ferrière, fondatore del Bureau International des Ecoles Nouvelles, nel suo *L'Ecole Activé*, pubblicato nel 1922, non aveva dubbi nel definire il teatro come un mezzo perfetto per sviluppare il gusto e le attitudini personali, per sollecitare l'interesse, per migliorare, grazie al lavoro d'équipe e alla consapevolezza del proprio ruolo, il sentimento dell'appartenenza a una collettività e per affinare le abilità fisiche ed inventive costringendo alla realizzazione concreta di nozioni astratte.

In Francia è nel lavoro di Jacques Copeau e dei suoi allievi e collaboratori che è possibile individuare la maggiore correlazione tra nuova didattica e arte dell'attore nuovo. Entrambe ponevano l'accento sulla formazione di individui fisicamente, intellettualmente ed eticamente completi e soprattutto sul desiderio di un più vivo senso della comunità. Quello tra pedagogia del bambino e pedagogia dell'attore stava diventando un rapporto analogico ricco di intersezioni, riguardo al quale Copeau, nel 1917, scrive:

Lavoro con i miei attori./ Per vincere la difficoltà speciale, appello all'educazione generale./ Essi sono educati male. Ogni scuola d'arte, scuola infantile./ Bisogna educarli. Completamente. Armoniosamente./ Non si pensa di iniziare dei bambini all'arte di esprimersi senza che abbiano qualcosa da dire...'/ Tutti gli educatori moderni sono d'accordo in questo. che il primo passo nell'educazione del bambino dovrà essere quello d'incoraggiarlo a conoscere sé stesso, di abituarlo alla vita e di risvegliare in lui le sensazioni prima di dargli il potere di descriverle./ Mai *prestargli* dei mezzi./ Prendere tutto da lui. Non imporgli nulla. Non levargli nulla./ Aiutarlo nel suo sviluppo senza che se ne accorga./ Educazione. Istruzione totale'.

Era soprattutto il gioco infantile (l'attività ludica che Edouard Claparède considerava consustanziale all'infanzia) ad affascinare il maestro francese, la capacità del bambino di “far corpo con esso”, di “prenderlo per realtà”. Copeau era convinto che l'arte dell'attore dovesse nascere e svolgersi naturalmente, conservandone intatta l'essenza, dal primigenio istinto ludico che esiste in ogni fanciullo.

Dati tali presupposti non può stupire che Copeau abbia dedicato l'attività della scuola di teatro del Vieux Colombier principalmente a giovanissimi e che la considerasse, per

sua stessa ammissione¹⁰ e con singolare uniformità di intenti con le scuole attive, oltre che un luogo di istruzione per gli allievi, anche l'ambito privilegiato per nuove ricerche; un laboratorio, appunto, di sperimentazione pratica.

La scelta di un interlocutore molto giovane, l'intento formativo nel rispetto del suo naturale sviluppo, la dichiarata esigenza di sperimentazione, non sono comunque i soli elementi che permettono di istituire un legame di parentela tra la scuola di Copeau e le scuole attive; accanto a questi, che potremmo qualificare come ideali, ve ne sono altri di carattere metodologico. In particolare è interessante notare che lo stesso metodo di educazione fisica, quello di Georges Hébert, che doveva far parte del bagaglio di conoscenze necessarie ai nuovi istituti, fu adottato e praticato anche in questa scuola per futuri teatranti.

Fondamentale per l'attore di Copeau, come per l'uomo che l'attivismo" si proponeva di formare, era la riscoperta della fisicità; il corpo doveva essere allenato, stimolato, educato, esattamente come la mente, e la ginnastica naturale sembrava essere la più adatta allo scopo.

Fu così che attraverso la ricerca, la costruzione e l'elaborazione di un proprio metodo, nella scuola di Copeau si consumò il passaggio dalla formazione dell'uomo a quella dell'attore. Tuttavia, restava ancora possibile invertire il percorso; cosa che, di fatto, avvenne. Artefice di questa traslazione fu un uomo molto vicino a Copeau e che ne conosceva approfonditamente le ricerche; Leon Chancerel. Il processo da lui attivato portò alcuni educatori a integrare le proprie conoscenze con il corpus di esercizi che erano stati ideati specificamente per i futuri attori, consentendo agli esiti di un lavoro volto all'espressione scenica di valicare i limiti del teatro, informando di sé (pur con le inevitabili semplificazioni e riduzioni) l'attività rivolta al mondo dell'infanzia e della giovinezza. Se Copeau era partito dall'infanzia per creare e sviluppare una pedagogia deH'attore, Chancerei fece sì che i risultati ottenuti venissero riportati e adeguati al bambino. Egli è anche il filo di Arianna che ci riconduce ad Eliane Guyon. Charles Bensoussans¹¹, che la frequentò con assiduità durante gli anni Quaranta, mi ha testimoniato l'interesse che ella provava per l'attività svolta da colui che potremmo considerare il padre deH'animazione francese.

Léon Chancerei conobbe Copeau nel 1919 e lo seguì fedelmente fino al 1925, quando, forse per contrasti con Michel Saint-Denis, decise di abbandonare i Copiaus e la Borgogna e tornare a Parigi. Questa decisione non sancì, però, un distacco; Chancerei mantenne rapporti costanti con la compagnia e, per formazione, rimase un Copiaus. La sua esperienza con i Comédiens Routiers è da considerarsi il naturale prolungamento e ampliamento di quella borgognona.

Chancerei ebbe il primo contatto con gli Scout-Routiers¹² nell'inverno del 1929, ma la nascita vera e propria dei Comédiens è datata 1931. Egli considerava la creazione della compagnia il vertice di un'attività che doveva coinvolgere una base assai più larga. Chancerei si proponeva la diffusione capillare della pratica teatrale e la realizzazione di eventi in cui cittadini-attori rappresentassero e incarnassero le idee, i temi, i sentimenti

del gruppo di appartenenza: il teatro doveva trasformarsi nell'espressione più compiuta della comunità e rinsaldarne i legami interni. Una funzione così importante non poteva, tuttavia, essere abbandonata al caso; nessuno sarebbe dovuto salire su di un palco senza una preventiva educazione e preparazione e, perché ciò accadesse, Chancerei auspicava il costituirsi di équipes in grado di creare, diffondere e interpretare un adeguato repertorio, coordinate, orientate e sostenute da un organismo centrale. A questo fine creò il *Centre d'Eludes Dramatiques de la Province de l'Île de France*, trasformato, nel 1933, in *Centre d'Eludes et de Représentations Dramatiques*, di competenza nazionale e al servizio di tutti i movimenti e istituzioni giovanili, che, nel periodo successivo alla prima guerra mondiale, avevano conosciuto, in Francia, un considerevole sviluppo.

I mezzi pedagogici utilizzati erano la pubblicazione di una rivista e l'insegnamento diretto. Quest'ultimo, strutturato in corsi, era diviso in teorico-storico e in pratico. Per quanto riguarda la teoria ecco alcune delle materie trattate: "Il narratore-origine del Teatro*", "Idea del teatro greco", "Idea della Commedia dell'arte", "U Nò e il Kabuki", "Filosofia della maschera", "I maestri della scena contemporanea", "L'architettura e la scenografia dal medioevo a oggi"... Per la pratica invece è bene ricorrere alla testimonianza di Olivier Hussenot:

Una seduta di ginnastica, con tutto ciò che comporta di ingrato e di ripetitivo. Governare il proprio corpo per farne uno strumento perfetto. Agilità, equilibrio, respiro e ritmo essendo le qualità principali. Poi si cominciano a drammatizzare gli esercizi di scuola. Si studiano il solenne gesto del seminatore, i trentasei modi di camminare, nella sabbia, sul selciato sconnesso, tra l'erba alta, scalare una montagna, scendere una scala. Immergersi nell'acqua del mare partendo da una spiaggia con una dolce pendenza. Nessun aneddoto, nessun brivido se l'acqua è troppo fredda. L'essenziale, la musica del corpo... Il corpo può anche diventare albero, roccia, animale preistorico. Unito ad altri corpi, può rappresentare un veliero in alto mare, una fabbrica con le sue macchine. Passiamo quindi agli esercizi di improvvisazione, senza una parola, beninteso, e senza accessori. Esempio di improvvisazione per un solo allievo: un ragazzo attende una ragazza sotto la pioggia, un mazzo di fiori in mano. Qualcuno si avvia, aede di riconoscerla, non è lei. Il tempo passa, la notte scende, il freddo aumenta, i fiori appassiscono. Esercizio per due attori: due amici che hanno litigato stanno per incrociarsi in una via stretta. Cercano di evitarsi, cambiano e ricambiano marciapiede, si nascondono dietro il giornale e fanno finta di interessarsi alla vetrina di un negozio, infine si ritrovano l'uno di fronte all'altro. Temi di improvvisazione collettiva: l'attesa dal dentista, i saluti alla stazione, la fila alla fermata dell'autobus. Facevamo anche esercizi con la maschera (che copriva l'intero viso, inespessiva e monocroma: bianca o ocra). Il più celebre è la nascita dell'essere: sono seduto a terra in posizione fetale, la vita nasce in me, respiro. Prendo coscienza delle mie dita, dei miei lombi, delle braccia: cominciano a muoversi. Mi giungono dei suoni, tendo l'orecchio. Un profumo mi invade, lo aspiro. La luce mi colpisce gli occhi, scopro l'universo. I miei piedi e le mie gambe si animano. Un piede si posa a terra. Un lento sforzo,

mi alzo, mi arrischio a slare in piedi. L'equilibrio è ancora instabile. Un profondo respiro, spingo un piede in avanti. Una leggera vertigine, un dondolio d'esitazione, e cammino. Esisto!''.

Non sfuggono le similarità che presenta il training qui descritto con quello creato alla scuola del Vieux Colombier e poi sviluppato dai Copiaus. Inoltre va ricordato il ruolo svolto in questo insegnamento da Jean Dasté, allievo e poi genero e collaboratore di Copeau, che, dall'ottobre 1932 alla primavera 1935, affiancò Chancerei. Suo precipuo compito fu quello di trasmettere gli esercizi ai Comédiens Routiers, i quali, a loro volta, li insegnavano ai futuri animatori. Hubert Gignoux, membro della compagnia, ammette apertamente la derivazione della dottrina e dei metodi dal Vieux Colombier, ma aggiunge che il merito dei Comédiens fu quello di diffonderli in Francia, al di fuori dello stretto ambito teatrale, come un complemento dell'educazione giovanile. Ai corsi, attività regolare, Chancerei univa conferenze, la pubblicazione di articoli negli organi dei principali movimenti educativi, la promozione di campi drammatici. Altro straordinario strumento era il *Bulletin des Comédiens Routiers*, specchio dell'attività del C.E.R.D., cronaca puntuale della vita della troupe, di tutte le sue forme d'azione, dei suoi problemi estetici, tecnici, finanziari, morali. Fu pubblicato per sette anni, dieci numeri annuali, alcuni speciali dedicati al "feu de Camp", al teatro di bambini e per bambini, alle marionette (il teatro di marionette rappresentò un campo di esplorazione particolarmente apprezzato e Jacques Chesnais, con i suoi Comédiens de Bois, fu un assiduo collaboratore di Chancerei; non bisogna dimenticare, inoltre, il fondamentale ruolo che il Routier Yves Joly ebbe nel rinnovamento di quest'arte), conoscendo una larga diffusione.

Quale fosse la misura del campo di azione che si proponeva il movimento creato da Chancerei lo possiamo inferire dal libro *Jeux Dramatiques dans l'éducation. Introduction à une méthode*¹⁴, del 1936, redatto dalle cheftaines!'' Hélène Charbonnier e Anne-Marie Saussoy. La pubblicazione, che ordinava le loro esperienze con i bambini in una sorta di metodo, aveva uno scopo eminentemente divulgativo. Era un testo studiato appositamente per supportare e direzionare il lavoro di coloro che intendessero affrontare l'insegnamento dell'arte drammatica nelle scuole o in altre organizzazioni rivolte all'infanzia e abbondava di consigli ed esempi pratici. Vi ritroviamo ricalcato il metodo in uso nei corsi del C.E.R.D., ma adeguato ad un interlocutore più piccolo grazie alla ludizzazione degli esercizi.

Un corpo obbediente e sviluppate capacità fisico-motorie, volte principalmente all'espressione mimica e corale, erano, dunque, alla base dei jeux dramatiques infantili. Questa constatazione ci consente di chiudere idealmente il cerchio che da Copeau, attraverso Chancerei, torna al bambino; quel metodo che, nel suo farsi, aveva consentito la nascita della pedagogia dell'attore, e la cui elaborazione si era così spesso incrociata con gli sforzi della nuova pedagogia, veniva ora ad informare una prassi educativa rivolta alla formazione del futuro adulto.

Il C.E.R.D. costituì sicuramente un punto di riferimento per chi si avvicinava all'anima-

zione teatrale (Chancerei segnala, in *Le Théâtre et Li Jeunesst?*^b, tra i maggiori fautori dell'adozione dell'arte drammatica quale mezzo educativo, il personale docente delle scuole attive), attività che richiedeva una specifica preparazione, e questo soprattutto a partire dal 1937, anno in cui i Comédiens Routiers e la loro organizzazione raggiunsero l'apice della carriera grazie all'Esposizione Internazionale. L'effetto pubblicitario dell'Esposizione fu grande, i Routiers avevano ormai largamente oltrepassato l'ambito scout e si apprestavano ad attivare un servizio sociale in grado di coprire l'intero territorio nazionale. Due anni più tardi, lo scoppio della guerra interrompeva bruscamente il lavoro del centro.

L'eco dell'attività del C.E.R.D., rimasta limitata in provincia, era stata, come si è detto, sensibilmente avvertita nella zona di Parigi e nella sua immediata periferia. Eliane, che in quegli anni si trovava a Sèvres, ebbe contatti diretti con il C.E.R.D.? Non ho informazioni al riguardo, ma è certo che, in quanto maestra d'arte drammatica, doveva conoscerne sia l'esistenza e le produzioni sia il training utilizzato. Inoltre, come si è visto più sopra, i *jeux dramatiques* per l'infanzia si reggevano interamente sulla conoscenza dell'hébertismo, lo stesso tipo di preparazione fisica che era richiesta a coloro che operavano nelle scuole attive. E' probabile che il metodo delle *cheftaines* Saussoy e Charbonnier costituisse un utile strumento anche per chi si proponeva unicamente l'insegnamento della ginnastica naturale, poiché la drammatizzazione degli esercizi risultava facilitarne sia l'apprendimento che la pratica. Nell'Istituto nel quale la Guyon insegnava, l'adozione del teatro di marionette come strumento pedagogico non escludeva, quindi, che ai bambini venisse fornita quella cultura fisica che da Copeau a Chancerei aveva costituito l'educazione basilare per chiunque si accostasse alla scena, anche perché, come avrò modo di spiegare più avanti, l'arte di manipolare burattini e pupazzi è apparentata al frutto più estremo dell'espressione corporea: il mimo. Il motivo che la portò a questa scelta, oltre ad includere una preferenza di tipo caratteriale, riguardava il fatto che la marionetta, come la maschera, impone un limite deciso all'esibizionismo egocentrico costringendo alla fedeltà al ruolo. L'adozione di un "medium" impone lo sviluppo di un sapere tecnico preciso in mancanza del quale non è possibile alcuna rappresentazione, mentre la costruzione del teatrino, dei pupazzi, lo studio delle loro articolazioni e possibilità di movimento, la stesura del canovaccio o di un testo costituiscono una rosa di attività collegate che rendono il teatro di burattini un ottimo mezzo didattico.

Eliane, che amava il proprio lavoro di maestra d'arte drammatica e che con i bambini mantenne per tutta la vita un'intesa particolare¹ (al punto che molti anni dopo, quando già era ammalata gravemente, volle riprendere ad insegnare, raccogliendo attorno a sé un piccolo gruppo di giovanissimi allievi; le sue lezioni si basavano su esercizi fisici e ritmici, in cui è possibile ritrovare quegli elementi di drammatizzazione e gioco già utilizzati dalle *cheftaines*), doveva avere contemporaneamente maturato, grazie proprio alla sua particolare formazione, tanto un interesse profondo per l'espressione corporea quanto una certa padronanza delle sue tecniche, legandosi così a quello slancio che dal Vieux Colombier, al C.E.R.D., all'animazione teatrale, portava all'eloquenza del corpo e a una parola fisica che nulla aveva a che fare col linguaggio da sordomuti, tanto aborrito da

Decroux, tipico della vecchia pantomima. In questo interesse, che certamente era a conoscenza di Marceau allorché la sollecitò a seguirlo, risiede la ragione che la spinse a frequentare le lezioni di mimo di Decroux... e si trattò di una rivelazione. Di lei ricorda Bensoussans: non l'ho mai vista entusiasta o curiosa per una forma di teatro che non fosse il mimo¹⁸."

Eliane trovò nella ricerca di Decroux una risposta ad un'esigenza preesistente e questo spiega anche gli eccezionali risultati ottenuti nell'arco di un solo anno di lavoro. Scorrendo il programma di presentazione della Séance de Mime corporei tenutasi il 27 giugno 1945 all'Hotel de la Chimie, a Parigi, il suo è il solo nome che appare a fianco di quelli del maestro e di Jean-Louis Barrault, il resto degli allievi confondendosi in un più generico "par fêcole Decroux". Un intento prevalentemente conoscitivo, un impulso a comprendere e sperimentare su di sé un linguaggio nuovo, furono le molle che spinsero l'istitutrice della scuola "attiva" di Sèvres verso Decroux e che la resero una insostituibile collaboratrice:

Non è quindi ad allievi astratti, dotati di una fedeltà astratta, che il mimo deve la sua fragile nascita.

Lo deve soprattutto a Suzanne Lodieu...; e poi a Eliane Guyon, che per tre anni e mezzo ha lavorato alla nostra impresa: sezione arte e *corvée*, ogni giorno, quotidianamente; e a Daniel Maximilien...

e ognuna di queste persone avesse lasciato ad altri allievi, o ad altri in genere, il compito di fondare il nostro mimo, a che punto saremmo?¹⁹

Decroux con queste parole e a molti anni di distanza ringrazia la moglie, il figlio e Eliane Guyon, non Barrault e non Marceau. E' riduttivo pensare che si tratti di semplice animosità verso dei "traditori", Eliane era speciale, non aveva solo qualità fisiche eccezionali, del resto comuni anche agli altri due allievi, penso che in lei egli riconoscesse una tensione più profonda, un bisogno di perfezione rivolto all'essere completo, un desiderio puro che creava un legame elettivo. Non è all'abilità della Guyon che Decroux rende omaggio né a un contributo creativo dal suo punto di vista impossibile, ma a una qualità intrinseca alla persona, una qualità morale che la avvicinava al suo modo di sentire e di essere.

Non a caso l'attività più importante della Guyon, quasi a conferma di quel giudizio che il creatore del mimo aveva formulato su di una donna che sempre si mostrò diffidente verso il successo personale e i rischi che comportava, fu quella laboratoriale, di insegnamento e di ricerca, che condusse con rigore e con feroce determinazione. Per quanto riguarda Eliane è giusto parlare di crescita con una connotazione nettamente migliorativa, la stessa fede nelle possibilità di evoluzione dell'uomo e delle sue capacità, rattrappite da un'educazione e da un modo di vita sbagliati, che informava il suo lavoro di istitutrice, venne trasportata e affinata in ambito teatrale. Il mimo e il teatro costituirono per lei e

per chi le fu in seguito allievo, anche un modo per guardare in sé stessi e scoprire possibilità insondate, per crescere prima come persone che come attori.

Mimo corporeo e teatro di figura: cronaca di un legame ritrovato

La Guyon cominciò a seguire i corsi di mimo nella primavera del 1944 assieme al giovane Marcel Marceau e con questi, in luglio, poco prima della liberazione, rimase quando il resto degli allievi defezionò. “Lavoravamo dalle otto del mattino fino alle dieci di sera, ogni giorno”* dichiara il futuro creatore di Bip, a testimonianza di una fedeltà e di una determinazione impressionanti.

L’eccezionale predisposizione sia fisica che mentale di Eliane indussero il maestro ad affidarle, ad un solo anno dalla sua iniziazione alla nuova disciplina, il ruolo che molto tempo prima aveva ricoperto Barrault e che faceva di lei la sua collaboratrice più importante. L’abilità tecnica raggiunta dalla Guyon e la sua memoria corporea gli permettevano di tornare incessantemente su creazioni come *La Lessive (il bucato)*, *L’Usine (la fabbrica)* o *L’Esprit maliti (lo spirito maligno)* per rifinirle con cura. In una lettera Charles Bensoussans mi ha scritto:

[...] era l’elemento chiave di alcune creazioni, il tutore morale, la creta di Decroux I...1 fu, accanto a Etienne Decroux, l’infaticabile pioniera dell’arte del mimo in tutta la nobiltà della sua espressione, nel silenzio e sulla scena vuota. Eliane era chiusa al teatro di parola e non possedeva un buon organo vocale. Era una “muscolare” e una fine dimostratrice il cui corpo rispondeva con facilità alle inflessioni della voce del maestro, che dirigeva, correggeva, orientava²¹.

Eliane era in grado, quindi, di seguire con grande precisione le indicazioni che le giungevano dalla voce del maestro (il ritmo, l’intensità, la correzione di una postura, di un movimento...) e di memorizzarle, riuscendo così a ripetere la sequenza senza variarla.

Come tutti gli assistenti che poi la seguirono, all’attività di insegnamento e a compiti amministrativi e organizzativi Eliane doveva affiancare la parte più importante del lavoro con Decroux: trasformarsi nello strumento atto allo sviluppo di un nuovo capitolo tecnico e drammatico del mimo corporeo. Come affermano Corinne Soum e Steven Wasson, suoi ultimi assistenti, il maestro, basandosi sulle caratteristiche d’ordine fisico estetico e psicologico dell’allievo prescelto, si dedicava a una specifica ricerca creativa. Per lui:

Era assolutamente necessario che la persona in questione gli potesse ispirare, con il suo essere, la nascita di un’interpretazione particolare, e questo fatto doveva rivestire ai suoi occhi e sul momento un carattere urgente unico²².

Con la Guyon Decroux si dedicò allo studio e sviluppo della statuaria mobile, il risultato più alto dell'arte mimica, cioè all'espressione corporea di soggetti astratti. Come ricorda Bensoussans, i temi sui quali si lavorava nell'intimità dell'appartamento del maestro erano la fame, il dolore, il vento, i colori, le vocali a partire dai versi di Rimbaud... Si trattava di interpretare eliminando ogni riferimento anedddotico, di giungere ad un'espressione equivalente a quella dell'arte plastica. Eliane, molti anni dopo, riprese questo lavoro con i propri allievi nel suo atelier di Losanna ed è forse utile farvi riferimento per chiarire meglio di cosa si trattasse. Mi servirò a questo scopo delle parole di Jacques Gardel, che rimase con lei per oltre tre anni:

Abbiamo lavorato sulla paura, sull'astrazione della paura, della collera, tutti i sentimenti, ma in quanto punti di partenza; non erano i sentimenti, erano le reazioni fisiche che si potevano esprimere come le esprimerebbe una statua. Ad esempio la collera, una statua in collera, una statua che ha paura; facevamo ricerche del genere, sulla morte, su... era ciò che lei chiamava *mime statuaire*. ma in fondo si trattava di *attitudes*, di reazioni che potevano evocare differenti situazioni. Si lavorava spesso con maschere, tutte le *attitudes* possibili a partire da un unico sentimento come la collera, si sviluppava una sequenza di atteggiamenti che esprimessero sempre la collera e questo era un lavoro lungo. Come lei diceva, anche se si guarda una parte del piede si deve sentire la collera nel piede. Si trattava di una ricerca globale, di un atteggiamento globale, di unità: fattore non è un essere diviso in parti; si doveva vivere dalla testa ai piedi, totalmente, la situazione data. Mi ricordo la paura, la pigrizia, il sonno, ma con elementi che erano sempre astratti, non era affatto un'arte realista o naturalista, bisognava ricercare l'astrazione, l'evocazione, allontanandosi dal quotidiano^.

«

Il punto di partenza sono i sentimenti, le emozioni, e la loro ripercussione sul corpo; è un lavoro di grande sincerità, è necessario conoscere perfettamente le proprie attitudes e abitudini motorie, perché questa conoscenza costituisce l'elemento primo su cui costruire. Solo partendo da questo sapere preliminare è possibile attuare quel processo di astrazione che conduce la statua di carne del mimo a mutare sotto lo sguardo dello spettatore, spinta dalla forza irradiante dal tronco, "come muta il cielo", esprimendo, grazie ad una sequenza ben concertata di atteggiamenti corporei, la calma, la morte o la paura. Lo studio delle leggi che regolano la naturale espressione dei sentimenti fu, di conseguenza, uno dei punti che Eliane sviluppò nel suo atelier losannese; trovo questa annotazione tra le sue carte;

Camminata concitata-, allo stop trovarsi in un atteggiamento di sfida, di collera, di odio, di gioia.

Dinamismo dell'impulso legato al dinamismo della camminata (sfida, minaccia) o contrastato da questo (odio).

Più facile far sorgere 1 *amener* è il termine utilizzato da Eliane] quest'ultimo impulso con

una camminata lenta o l'immobilità.

Note sulla gravità [*gravile*, Eliane definisce questo termine come '*la place du poids du corps*', la posizione del peso del corpo) e senso di un atteggiamento (l'odio non si può esprimere nell'asimmetria).

Testa: la sua direzione cambia il senso di un atteggiamento.

Peso del corpo: gravità in avanti o in dietro cambia ugualmente il senso.

Con diversi esempi si scopre questo: i miei atteggiamenti mi tradiscono, ne conosco male il significato.

Imparare a riscoprire quale contenuto interiore, quale impulso interno chiama il mio atteggiamento. E' stato cercato esaminando i tentativi falliti di esprimere tale o tal'altro impulso. Es: chi crede di esprimere odio non esprime che un vago disgusto (questo, d'altronde, leggibile per tutti). Lo si scopre piuttosto presto "sentendosi" nell'atteggiamento [*en se sentant dans l'attitude*].

Imparare a riscoprire quale contenuto interiore, quale impulso interno chiama il mio atteggiamento", queste le parole della Guyon. Riscoprire l'identità tra soma ed emozione. Solo "e n se sentant dans l'attitude", cioè riconoscendo immediatamente, ritrovando, condensala dietro *quella* precisa tensione muscolare, la presenza dell'impulso cercato, si apprende, ad esempio, che l'odio non può essere dato nell'asimmetria. che esso richiede movimenti lenti o l'immobilità collegati ad un'energia trattenuta, unicamente così si avrà la precisa cognizione di dove portare il peso o di come direzionare la testa. E' un procedimento per tentativi, dall'esterno all'interno, quello che conduce al riconoscimento: l'atteggiamento corporeo ritrova il legame con la propria causa solo nel momento (né prima né dopo) in cui nell'immagine corporea si rispecchia fedelmente e si confonde l'altra immagine che, nell'inconsapevolezza, l'interno può soltanto proiettare indefinitamente. E' bene notare anche che, sia Gardel che Eliane, parlano sempre di *attinte*, di riscoperta fisica globale, e non di movimento e di gesto. Decroux considerava l'atteggiamento il testimone, il risultato del movimento: nell'atteggiamento ogni nervo, ogni muscolo risponde unitariamente all'impulso mentale esattamente come ogni parte della statua contribuisce dinamicamente ad evocare l'idea.

Questo lavoro, da lei svolto durante gli anni Sessanta, affonda le proprie radici in quello affrontato in collaborazione col maestro ventanni prima: partire da un soggetto astratto, indagare i sentimenti che suscita, individuare le leggi energetiche, ritmiche e geometriche che ne regolano l'espressione fisica, utilizzarle per tradurre plasticamente il soggetto affrontato liberandosi delle scorie dell'accidente; è questo il percorso necessario che conduce al mime statuaire.

Da quanto detto finora si evince che non dovrebbe esistere nulla di casuale nell'ane mimica e che il carattere problematico dell'oggetto della rappresentazione, sia esso esteriore o interiore, costituisce "l'umiltà" fondativa della ricerca. Il pieno possesso delle leggi, ottenute sperimentalmente, in grado di dirigere l'espressione corporea, è obbligatorio, pena l'approssimazione o il fallimento. L'urgenza di questo approdo ha avuto un peso

identico tanto per Decroux che per Eliane, per entrambi la creazione artistica implicava la completa padronanza del proprio strumento da tutti i punti di vista: non si trattava semplicemente di saper muovere il proprio corpo a sezioni o di ottenere una diagonale impeccabile costruendosi un corpo artificiale, ma di sapere esattamente *quando* usare determinati "strumenti" per raggiungere uno specifico scopo, anche se dalla stilizzazione di un oggetto o di un'azione concreti si è passati alla rappresentazione di un'idea, se dal falegname (*menuiser*) si è passati al rapporto con il sacro.

Decroux non nascose mai la propria stima per Eliane e per la sua intelligenza creativa, né il considerevole peso che ebbe il periodo di collaborazione con lei per lo sviluppo del mimo e della statuaria mobile, da lui considerata il vertice del proprio percorso artistico. Corinne Soum, in una sua lettera, mi scrive:

Etienne Decroux parlava spesso di Eliane come di un mimo di raro talento, dotato di forza, grazia, sottigliezza, immaginazione. (...1 Penso che Eliane possedesse, grazie alla sua costituzione e al suo spirito, le qualità necessarie alla statuaria mobile: senso del volume. senso dello spazio, gusto per l'astrazione, e penso che i numeri, le improvvisazioni, le ricerche di quell'epoca, abbiano fornito tutti i principi fondamentali e che gli anni seguenti siano stati consacrati ad approfondire quei principi*⁵.

Dunque, per ammissione della Soum, uno degli ultimi assistenti del maestro, gli anni Quaranta chiusero il periodo che portò alla scoperta dei principi fondamentali e aprirono quello dell'approfondimento. E' questa l'epoca delle prime tournées all'estero e della nascita di un interesse che valica le frontiere dell'élite intellettuale parigina, ma è anche il periodo delle grandi perdite: la definitiva rottura con Barrault e Marceau e l'abbandono di Eliane. La Guyon aveva conosciuto, durante il soggiorno svizzero della compagnia, lo scenografo-pittore Albert Jeanmonod (in arte Jean Monod), che diventerà in seguito suo marito, e questo incontro fu la spinta definitiva per recidere il cordone che la legava a Decroux.. Eliane aveva contribuito attivamente alla formazione dell'aite mimica e ne aveva introiettato profondamente lo spirito, ma accanto al maestro le era impossibile ritagliarsi uno spazio: la sua personalità debordante era costrittiva per chiunque Io affiancasse. Scrive Bensoussaas: 'Non soffriva per l'anonimato (il successo del gruppo le importava più di quello personale), ma soffriva di non potersi esprimere alla pari col maestro'²⁶.

Eliane aveva bisogno di emanciparsi creativamente e verso la fine del 1948 comunicò questa esigenza a Decroux con esiti tutt'altro che positivi: la sua partenza costituiva una perdita gravissima e i motivi sono più che evidenti; la Guyon era, infatti, la "sua creatura" più compiuta, una donna dotata di grande intelligenza e sensibilità e con tali capacità fisiche da essere difficilmente sostituibile. Si trattò, quindi, di un distacco doloroso e non certo incruento, ma assolutamente non di una rottura o di un ripudio; "dille che è sempre nel mio cuore", questo è l'ultimo saluto che Decroux, nel 1966, inviò ad Eliane tramite Poletti, parole in cui affetto e stima sono trasparenti.

Il 1949 segna l'inizio dell'indipendenza artistica della nostra e ci aspetteremmo di trovarla impegnata nell'ideazione di spettacoli di mimo corporeo. La logica avrebbe voluto che "une mime d'un rare talent, douée de force, grace, subtilité, imagination" avesse sfruttato la propria maestria alla stregua di Marceau oppure di Barrault, ma non fu così. Eliane cominciò, sorprendentemente, a montare spettacoli di burattini a mani nude in collaborazione col marito e a mostrarli nei cabaret. Si trattò di sfiducia verso ciò che aveva fatto durante i quattro anni precedenti? L'apparente plausibilità di una risposta affermativa è il frutto di uno sguardo superficiale. La sua scelta, in realtà, non fu il sintomo di un atteggiamento polemico verso il proprio passato recente e ciò può essere provato da quanto accadde un anno dopo.

Alessandro Fersen, giovane regista di origine polacca ma residente in Italia, in procinto di attuare un proprio progetto di ricerca sul movimento scenico, contattò Decroux perché gli fornisse il nome di un mimo disposto a seguirlo a Roma. Il maestro lo indirizzò da Eliane, che, accompagnata dal marito e dall'attore Marcel Imhoff, nel 1950, giunse nella capitale italiana pronta a dare il proprio contributo a quella che sarebbe stata la fugace esistenza de *I Nottambuli*. Fersen, con la sua iniziativa, aveva inteso riunire, in un atelier, artisti in possesso di diverse tecniche del movimento scenico - mimo, balletto classico, modern dance... - perché tentassero, attraverso la loro collaborazione e sperimentazione, di formare un attore nuovo. Un teatro-abaret, ispirato a quelli della Rive Gauche parigina, avrebbe dovuto permettere, inoltre, sia la visibilità degli sforzi compiuti che la sopravvivenza stessa dello studio. Fersen e lo scenografo Emanuele Luzzati investirono una fortuna nell'impresa, ma il loale non poté sfuggire alla catastrofe finanziaria e, in apo a sei mesi, giunse alia chiusura. L'attività dello Studio, iniziata in ottobre, subì la medesima sorte, ma è opportuno, ai fini della nostra indagine, analizzarla più in dettaglio.

Lo staff dei collaboratori era formato, oltre che dai succitati Fersen, Luzzati, Guyon, Monod ed Imhoff, dallo scenografo e costumista Gianni Polidori, dall'attore e mimo veneziano Cesco Ferro, dagli attori Carlo Mazzone e Sergio Dionisi, dalla ballerina-mimo-attrice Claudia Lawrence, da Medv Obolesky, coreografa, da Catherine Sauvage, cantante, e da una allieva di Martha Graham, certa Winifred. Dal loro insegnamento sarebbe dovuto nascere un attore completo, in grado di comunicare col corpo quanto con la voce. I presupposti di una tale iniziativa parrebbero confermare, ponendosi in contrasto con l'assoluto purismo di Decroux, l'insoddisfazione di Eliane nei confronti delle possibilità espressive del mimo, se non fosse per questa affermazione di Fersen: "Eliane Guyon non aspirava ad innovazioni proprie. Lei seguiva strettamente la lezione di Decroux⁷⁷. Segue l'ammirata descrizione della perizia tecnica raggiunta da questa artista, delle sue possibilità di movimento, di articolazione, il tutto suggellato da un giudizio che ha il merito di tracciarne, con poche parole, il ritratto:

Eliane era, in un certo senso, erede di Copeau, di quei primi tentativi volti a trasformare il teatro in un modo di vita. Per lei era importante la vita di un gruppo nel teatro e per il teatro, quindi secondo certe modalità morali ed estetiche®.

La fedeltà alla lezione di Decroux e la sua ortodossia nell'insegnamento della tecnica del mimo ai frequentatori dello Studio non si possono certo considerare come sintomi di una crisi, anche se è indubbio, dato il carattere eterogeneo dell'esperienza cui accettò di partecipare, che ella avesse maturata una viva curiosità (non guidata, comunque, dall'intenzione di attuare forme di contaminazione) verso altre tecniche di movimento ed espressione corporea, insieme, forse, alla speranza di costruire, in una nuova città, le fondamenta per una ricerca che apportasse linfa vitale al teatro. Ritengo che il tentativo di sperimentazione abbozzato nell'atelier di Fersen costituisse, agli occhi della Guyon, una possibilità di indagine volta ad individuare, partendo dai presupposti della propria formazione, eventuali basi comuni tra le arti del movimento scenico; un approccio del genere si radicava in una illuminante scoperta da lei fatta alcuni anni prima e che da questo punto di vista le apriva nuove prospettive. Come ho già detto, ella scelse di ideare spettacoli di burattini dopo aver lasciato il maestro e, anche a Roma, decise di contrappuntare le dimostrazioni di mimo tenute nello Studio con spettacoli di "poupées digitales" a / *Nottambuli*, cosa quanto meno singolare per chi, stando a quanto afferma Fersen, manteneva un legame strettissimo con il dettato decrouxiano. Cosa era accaduto? Eliane doveva avere scoperto una sorprendente convergenza di principi tra mimo e teatro di burattini e il fatto che passasse con tanta facilità dall'uno all'altro, il contesto stesso in cui presentava le proprie realizzazioni, mostrando di non operare sostanziali distinzioni tra le due forme d'arte, può essere un argomento a sostegno di questa tesi.

Quello per il teatro di figura era un interesse di vecchia data - risaliva ai tempi di Sèvres - e gli anni di apprendistato trascorsi da Decroux le avevano dato ulteriori strumenti per approfondire e articolare il proprio pensiero in proposito. Già a quell'epoca la sua riflessione doveva averla condotta a conclusioni precise, se giunse a parlarne addirittura con Gordon Craig, conosciuto nell'atelier del maestro, il quale suggerì il loro scambio di opinioni donandole uno dei *Plays* del suo *Drama for Fools*, il dramma per marionette, *The Tutte The Old Cow dieci of⁰* (*Il motivo per cui morì la vecchia mucca*, "motivo" ha qui il senso di aria musicale, in inglese "tune"), da lei messo in scena diversi anni dopo, ma con attori e non con fantocci: altra testimonianza di una intercambiabilità perfetta.

Occorre ora esaminare in dettaglio quali principi mimo e teatro dei burattini condividono e spiegare le ragioni che condussero Eliane, durante i primi anni di indipendenza artistica, a dedicarsi al secondo anziché cimentarsi nella creazione di spettacoli più vicini allo spirito del maestro; giacché la consapevolezza di una intercambiabilità non sarebbe di per sé sufficiente a giustificare questa preferenza.

Gordon Craig in *Puppets and Poets*, testo scritto nel 1921, definisce la marionetta il modello dell'uomo in movimento, mostrando, in questo modo, un esclusivo interesse per le sue qualità cinetiche; per lui essa costituisce l'A.B.C. dell'attore, il suo ideale riferimento¹. Che il fascino e la vita dei fantocci risieda nel movimento è realtà nota; scrive Bil Baird, marionettista:

Primo requisito di una marionetta è il movimento. Per fare un buono spettacolo non è sempre indispensabile disporre di una bella marionetta. Un burattinaio esperto può servirsi anche di un fazzoletto o di una cravatta a cui dare movimento e vita. Un personaggio vecchio come Punch, che nelle sue battaglie ha preso tante bastonate e ferite da rimetterci quasi i lineamenti esterni, riesce a darci lo stesso un magnifico spettacolo: sono lo stile >e il movimento che lo rendono vivo*2.

Una marionetta si esprime con i movimenti, non con le parole, e, anche quando le usa, determinante resta ciò che fa. Di questo era perfettamente cosciente anche Decroux quando affermava, nel capitolo di *Paroles sur le mime* dedicato a Craig, che, se la marionetta era effettivamente l'immagine dell'attore ideale, era necessario acquisire le sue specifiche virtù tramite una ginnastica adeguata: quella del mimo.

Appurata questa prima e basilare coincidenza tra mimo e marionetta, proseguiamo nel raffronto introducendo una seconda caratteristica, peraltro strettamente legata alla prima: nel teatro di marionette non è importante la storia ma il modo: al racconto viene preferito il modo di raccontare. Lo stesso vale per il mimo, in esso, infatti, viene precluso ogni rimando a qualcosa che non sia immediatamente dato dall'azione, dalla maniera dell'azione. Ogni singolo episodio, ogni singola situazione scenica ha la propria giustificazione, è nell'azione che si spende il senso. La marionetta, come il mimo, ha una dimensione temporale che si risolve totalmente nel presente, il testo, la parola, sono accessori. Quando, come accade con Yves Joly, il teatro di burattini viene spogliato degli stessi pupazzi e del testo, lasciando, uniche protagoniste dello spettacolo, le nude mani, la convergenza tra le due arti diventa lampante. Questo genere di spettacolo è interamente sottomesso alla forma, allo stile.

Finora non abbiamo praticato distinzioni fra fantocci massi mediante fili e pupazzi mossi direttamente dalla mano dell'operatore: movimento, prevalere del *come* dell'azione sul *che cosa* della storia, stilizzazione, sono caratteristiche comuni ai due tipi, ma non esiste veramente alcuna differenza? Eliane Guyon non amava le marionette a fili, non ne fece quasi mai uso e il motivo non è certo di ordine tecnico, poiché, contrariamente all'opinione corrente, occorre maggiore abilità e talento ad animare un burattino che una marionetta a fili. Si trattava allora di una preferenza esclusivamente personale o esiste un'altra spiegazione? George Sand, che nella sua residenza di Nohant aveva dato vita a un famoso teatrino di pupazzi, mostrava diffidenza verso le possibilità mimetiche della marionetta, le sue capacità di simulare l'essere umano, e affermava che essa cammina senza sfiorare il terreno, con *ressorts*, come una ballerina e che la mediazione dei fili costituisce un limite alla sua espressività drammatica. Anche Gaston Baty che, nel 1949 abbandonò l'attività di regista per consacrarsi interamente al teatro di burattini, condivideva questa analisi**.

La marionetta a fili sembra non avere peso, si libra nell'aria, tocca il terreno per staccarsene immediatamente, esattamente come il danzatore classico che Decroux contrappone al mimo; quando la si costringe in una dimensione drammatica essa diviene lenta, i

suoi movimenti conservano qualcosa di meccanico che ne rivela la natura di automa: essa è una funambola, una fata, una ballerina, non un'attrice. La danza, secondo Decroux, è verticale, il suo ritmo è un susseguirsi di spinte verso l'alto; il ballerino tocca il suolo per librarsi immediatamente nell'aria e questo movimento muscolare è proprio della gioia, della fantasia, dell'evasione e inadatto ad esprimere quanto nella vita è dolore*. Il movimento del mimo, al contrario, è orizzontale, il mimo è pesante, lotta con la forza di gravità, scatto e dissolvenza, saccade e fondu sono i suoi ritmi.

Il fantoccio a fili, il ballerino del teatro di figura, non poteva quindi interessare Eliane e la costitutiva tendenza della marionetta a fili all'imitazione superficiale, esteriore, dell'essere umano costituiva un altro e sicuro motivo di distanza. Michel Potetti, l'unico degli allievi della Guyon che abbia scelto di dedicarsi ai burattini, mi ha assicurato* che la tecnica di animazione utilizzata da Eliane derivava da quella dei burattini a guaina tradizionali. Ella costruiva personaggi diversi ogni volta, con caratteristiche determinate dall'uso che ne doveva essere fatto, adottava guaine, marottes, poupées digitales, marionette di stile giavanese, ombre*..., ma in ogni caso pupazzi che potessero essere mossi seguendo la tradizione non realistica di Fagiolino, Guignol, Punch. Le guaine rifiutano il realismo superficiale, l'imitazione esteriore dell'essere vivente, la loro è una somiglianza di tipo energetico, ritmico e geometrico. Ogni movimento del burattino a guaina è determinato dal tronco costituito dalla mano dell'operatore: una manipolazione fatta di "rotazione, inclinazione e traslazione il più delle volte a satti (sacadée) o scivolata (glissée)"³⁷; movimenti a scatti oppure lenti e continuati che seguono immaginarie linee nello spazio e che corrispondono alla sacade, al fondu, alla geometria dei movimenti del mimo. Il burattino come il mimo si avvale di attitudes: sono soprattutto gli atteggiamenti che assume a parlare per lui; solo l'atteggiamento, il gioco di contemporanee e opposte tensioni, possono indurre lo spettatore a vedere, in quello che altrimenti è un pezzo di stoffa sormontato da una testa grossolana, l'alternarsi di sentimenti e passioni, solo con l'atteggiamento la mano nuda può comunicare disprezzo o afflizione. Michel Poletti afferma che le leggi scoperte da Decroux erano già presenti nel teatro di burattini tradizionale ed anche evidenziate, poiché il pupazzo non gode degli stessi privilegi dell'attore in carne ed ossa, non può ricorrere alla bellezza, al arisma, al fascino della voce: se il burattino, ad esempio, si sposta con velocità ed energia uniforme nessuno lo guarda, solo iniziando il proprio percorso con una piccola contropinta e terminando con uno choc (*toc* secondo la terminologia utilizzata da Decroux) può attirare l'attenzione. Si pensi allo *zero di contrasto* di Decroux, l'impercettibile movimento supplementare in direzione contraria a quella del movimento che si intende compiere, il cui scopo è quello di enfatizzare il movimento voluto. Nel teatro di burattini il principio dell'opposizione regge movimenti e atteggiamenti, forze contrapposte animano il pupazzo, gli prestano movenze ed emozioni; sono i contrappesi del mimo, forze che agiscono nel suo corpo contemporaneamente, l'una resistendo all'altra. Sembra proprio che burattino e mimo condividano i medesimi principi e il contatto diretto, fisico, tra animatore e oggetto animato non è estraneo a questa identità profonda. L'animatore ha nel burattino un proprio ideale prolungamento,

burattinaio e pupazzo tendono a fondersi in un unico essere. Infilare la propria mano in una guaina equivale ad indossare una maschera: in scena, attore e maschera non possono essere scissi e lo stesso vale per animatore e pupazzo. Eliane, che faceva corpo unico con le proprie creature, amava esibirsi senza l'ausilio di paraventi o "castelli"; se la piccola testa in cima alle sue dita prendeva vita era perché lei viveva nella sua interezza: gioco di specchi che rifletteva, miniaturizzato nella mano, il lavoro di un intero corpo. Dice Jacques Gardel:

(...) Per lei la marionetta e l'attore erano la stessa cosa, la marionetta era il prolungamento dell'attore, esattamente come una maschera: si recitava come se si fosse un prolungamento della marionetta esattamente come si sta dietro una maschera.

(...) se si vuole, lei diceva, si può prendere un bastone e fare una marionetta. E' questa l'idea, si tratta di un prolungamento di sé stessi, è il prolungamento del corpo in una direzione attraverso una marionetta, un accessorio: se il corpo è morto, se si è morti, la marionetta, l'accessorio sono morti*¹.

Occorre dire che la Guyon non usava unicamente le mani per animare i propri pupazzi, vi sono alcune foto di Etienne Bertrand Weill, scattate nel 1952, che ritraggono burattini fatti con le gambe: l'intera gamba è trasformata in giraffa, struzzo, oca e zebra; in questo caso l'unione tra animatore e pupazzo è maggiormente accentuata avendo quest'ultimo fagocitato parte del corpo dell'operatore. Alla luce di queste affermazioni non può più sorprenderci la decisione di Eliane di usare burattini: essi le permettevano di rimanere fedele al mimo e di avvalersi, rispetto ad esso, di alcuni vantaggi. Usare marionette significava avere un contatto più immediato col pubblico, poter collaborare artisticamente col marito e, soprattutto, evitare di andare in scena come solista. "Decroux considerava il mimo un'arte collettiva -dice Poletti- e, in questo, Eliane era proprio sua discepola; è quando si pensa alla pantomima che si pensa al solista". La Guyon concepiva la ricerca come un lavoro collettivo e ciò implicava forzatamente la disponibilità di un certo numero di persone debitamente preparate ed allenate, in caso contrario non era possibile costruire uno spettacolo. Le marionette furono il mezzo che le permise di superare l'impasse, anche se non va trascurata la particolare propensione di Eliane per il teatro di figura, se è vero che, stando sempre all'opinione di Poletti⁴⁰, esistono due distinte forme di intelligenza creativa nel teatro: l'una predilige la carne, il corpo deU'attore. l'altra si trova più a suo agio con creature artificiali, più astratte, come appunto le marionette.

h -

Terminata l'esperienza romana, chiuso *I Nottambuli*, Eliane ed il marito fecero ritorno a Parigi, dove poterono riallacciare vecchi contatti. Qui, riunito un gruppo di attori, ella lavorò alla creazione di un mimodramma. *Le Tribunal*, che presentò nel maggio 1952 in una piccola sala di rue des Mégisseries. Si trattava di uno spettacolo di mimo con maschere e marionette. Dalle foto scattate da Weill, unico documento rimasto, si nota immediatamente quanto questo mimodramma si distanziasse dalle realizzazioni di Decroux:

maschere e costumi fortemente caratterizzati tendevano a rendere gli attori simili ai pupazzi con i quali condividevano la scena; burattini umani dai movimenti ampi e precisi che davano vita ad un lavoro dalla coloritura ironico-grottesca. E' chiaro che Eliane aveva scoperto, collaborando con Jean Monod e lavorando con le marionette, quanto potesse essere vantaggioso l'uso di maschere espressive, di costumi e di oggetti (Eliane amava utilizzare oggetti per poterne mutare il significato: un cerchio che si trasforma nella ruota di un calesse, un giunco che diviene una spada o un piumino per spolverare...), per amplificare e potenziare la presenza detratte. Mentre l'approccio di Decroux spingeva il mimo verso realizzazioni molto simili a quelle della danza moderna, e non a caso egli prese posizione solo nei confronti del balletto classico e non verso i risultati ottenuti dai contemporanei Kurt Jooss o Martha Graham, i burattini, la maschera caratterizzata, permisero ad Eliane di rimanere più saldamente ancorata al teatro.

L'avventura di *Le Tribunal* non ebbe comunque seguito ed Eliane tornò, per vivere, ai propri spettacoli di poupées digitales che mostrava in cabaret come *La Colombe*, *La Rose Rouge*, *Les Trois Baudets*, erano numeri in cui aggraziate e delicate testoline oppure il gioco di reciproci sguardi e carezze tra gamba-struzzo e gamba-giraffa portavano il loro canto silenzioso in una realtà sempre più permeata dalla figura dello chansonnier. Un lavoro duro, soprattutto quando dai cabaret della Rive Gauche si passava a locali di provincia e ad un pubblico meno preparato.

Nel 1953, probabilmente richiamati dalla possibilità di partecipare ad un'iniziativa in apparenza simile a quella romana de / *Nottambuli*, che avrebbe forse permesso loro di aderire ad un progetto e di condurre nuove ricerche in seno ad un gruppo, Eliane e Monod si stabilirono a Losanna, dove cominciarono a collaborare con i Faux-Nez. I Faux-Nez, compagnia fondata da Charles Apothéloz⁴¹ nel 1949, avevano inaugurato, il 3 marzo 1953, l'omonimo locale situato in rue de Bourg a Losanna. Quello che doveva essere un luogo gestito da una compagnia amatoriale e senza eccessive pretese, si trasformò rapidamente in una delle più interessanti novità culturali del cantone di Vaud, un focolaio di rinnovamento, forza viva e ben radicata in un paese abituato ad una perenne emorragia di talenti a vantaggio della vicina Francia. Fu nel fermento di questi primi mesi, fatto di entusiasmo e attività frenetica, che Eliane e Jean Monod si immersero e, durante la stagione 1953-54, essi accettarono di occuparsi dell'animazione del locale mentre parte della compagnia era impegnata in Francia nel cabaret di Jacques Canetti *Les Trois Baudets*. Si trattò di un autentica impresa poiché nel teatrino di rue de Bourg un programma non poteva essere mantenuto per più di tre settimane; afferma Apothéloz: "dovevamo mantenere i ritmi, non del teatro amatoriale di una città di provincia quale noi pensavamo di essere, ma quelli di un teatrino professionale di una città in pieno sviluppo"⁴².

Eliane presentò, in una sola stagione, cinque spettacoli, senza contare numeri come *Mimes et Dessins*, basato sulla deformazione caricaturale di alcuni membri del pubblico: mentre Monod li ritraeva disegnando, lei ne riproduceva fisicamente gli atteggiamenti opportunamente accentuati. I cinque spettacoli di cui la Guyon fu regista e talvolta anche

interprete furono: *L'Etranger au théâtre* di André Roussin, lei *Paris* gli presentato a Roma. *Gros Chagrins* tratto dall'omonima commedia di Georges Courteline, *VHistoire du Soldat* di Ramuz e Stravinski e *Branlez-bas de Combat* di Jacques Prévert. *VHistoire du Soldat* fu lo spettacolo più importante da lei curato durante il periodo trascorso ai Faux-Nez. Era stato commissionato dalla fondazione Ramuz in collaborazione con le Jeunesses Musicales, associazione che si occupava dell'organizzazione di concerti di musica classica per un pubblico giovane, e fu portato in tournée per oltre un mese in tutta la Svizzera. *VHistoire* fu montata come uno spettacolo di pupazzi. Una struttura praticabile che ricalcava la tipica "baracca" dei burattini, ideata e costruita da Jean Monod, ospitava attori trasformati in guignols: le grandi teste, gli abiti, le mani rigide riproponevano, a grandezza umana, le fattezze del tipico burattino lionese. Eliane era il Soldato, Apothélos il Diavolo, cui davano rispettivamente la voce Jacques Bercher e Marcel Imhoff, il quale aveva seguito Eliane anche a Losanna. La Principessa, Anne-Marie Ramelet, sorella di Imhoff, l'unica a non avere un costume che la trasformasse in guignol, era la danzatrice classica con le tipiche attitudes del balletto: il suo personaggio ricalcava la tipologia della marionetta a fili. Infine il giovanissimo Pierre Ruegg, allora appena ventenne, ricopriva il ruolo del Lettore. Ancora una volta ritornavano le guaine, in questo caso totalmente sovrapposte al corpo del mimo, a ricordare come Eliane vedesse nelle une il riflesso dell'altro; non la carne dell'attore ma un medium, un'effigie che vive di lui e che contemporaneamente lo permea. La tournée, a detta di Ruegg, fu massacrante, partenze, arrivi, montaggi e smontaggi, sistemazioni prearie, il tutto concentrato in poco più di un mese.

La tournée, svolta tra gennaio e febbraio, riscosse un notevole successo di pubblico e di critica, ma al latrino di rue de Bourg era necessario presentare una nuova creazione, fu così che in marzo Eliane mise in scena *Branlez-bas de Combat*, spettacolo che affrontò anche come interprete accanto a Ruegg, Imhoff, Bruno Medlinger e Armand Abplanalp. La lettura di alcune poesie e anzoni di Prévert precedeva la pièce vera e propria ed è più che interessante scoprire che Decroux, su espresso invito della Guyon, si esibì ai Faux-Nez proprio come dicitore. Ruegg ricorda ancora il proprio stupore nel constatare le eccellenti qualità vocali del padre del mimo:

Io sono caduto dalle nuvole constatando che Decroux era un fine dicitore, era magnifico, ha letto Prévert in modo straordinario. Ai Faux-Nez non ha fatto assolutamente del mimo, ha sempre parlato, noi eravamo stupefatti. Era in grado di usare perfettamente la voce, aveva una presenza... era un dicitore formidabile. Venne da solo. Non ha fatto corsi, venne unicamente per questo. Ovviamente Eliane, conoscendolo bene, sapeva che gli avrebbe fatto piacere partecipare in questo modo; glielo ha chiesto e lui ha accettato⁴⁷.

Dunque non solo Decroux non aveva rinnegato Eliane, ma era rimasto pienamente disponibile nei suoi confronti. Accettando di partecipare, come lettore delle poesie di Prévert, allo spettacolo della sua ex allieva e collaboratrice egli dimostrava di aver conservato tanto la stima in lei quanto un'assoluta fiducia nella sua integrità artistica. Egli

non disapprovò che la Guyon avesse aderito ad un'avventura che la costringeva a ritmi produttivi troppo inalzanti per permetterle di affrontare il lavoro nel modo desiderato: si trattava di un semplice episodio che non poteva pregiudicare il legame stabilitosi in quattro anni di studio e sperimentazione quotidiani. Il fatto che la sua ex allieva avesse introdotto la parola nei propri spettacoli, che utilizzasse i burattini e che si fosse lanciata, col suo tipico ardore, in un'impresa come quella dei Faux-Nez, non fu per Decroux fonte di imbarazzo.

Eliane, comunque, non si dimostrò altrettanto indulgente e al termine della stagione interruppe la collaborazione con Apothéloz. Ruegg afferma che ella considerava gli spettacoli creati nel 1953-1954, per il teatrino di rue de Bourg, al limite della propria deontologia professionale, forse equiparabili a quelli del 'rinnegato' Marceau, che lei riteneva avesse prostituito l'arte del mimo. Coloro che avevano lavorato con lei avevano fatto le spese di questa insoddisfazione: la sua insopprimibile esigenza, scontrandosi con i tempi estremamente ridotti delle produzioni, la rendeva oltremodo dura, "tagliente come una lama" è la definizione di Ruegg. Eliane, come il suo maestro, vedeva la creazione teatrale in una prospettiva di costante perfettibilità, che doveva sposarsi con una crescita fisica e spirituale dell'artista; un tipo di sguardo, quindi, che induce a rinviare indefinitamente rincontro con il pubblico, poiché viene costantemente allontanato nel tempo quello che potrebbe considerarsi un risultato soddisfacente. E' questo il motivo che spinge Ruegg a definirla una donna di teatro, ma non un'attrice: l'attore, infatti, richiede fisiologicamente lo spettatore, non ne può fare a meno. Alla luce di queste considerazioni, non costa troppa fatica comprendere quanto quei mesi l'avessero provata; se non ci fu una vera e propria rottura, è un fatto che ella si allontanò in modo definitivo dalla compagnia, mentre il marito, Jean Monod, rimase, attingendo più tardi, con Apothéloz, il successo. Ferita nell'animo e disillusa sulle possibilità di un "fare" autentico mantenendosi entro i limiti di un teatro da lei sentito come commerciale, abbandonò la scena per dedicarsi all'insegnamento; da questo momento in poi Eliane non alcherà mai più un palcoscenico e si impegnerà a ricercare lo spettacolo assoluto, a tentare di inoculare in altri la sua tensione al perfetto. Dei suoi allievi di quell'epoa non ho potuto avere alcuna notizia poiché una brusca interruzione disperse il gruppo, imponendo una prematura fine ad un'esperienza che doveva essere ripresa solo alcuni anni più tardi. Fu proprio nei primi mesi del 1956, infatti, che cominciarono a manifestarsi violentemente sul corpo di Eliane i sintomi di una grave malattia, poi identificata come una forma di arcinoma del sistema linfatico (il cd. morbo di Hotchin), destinata a segnare i restanti undici anni della sua vita e contro la quale non volle mai smettere di lottare, nonostante i periodi di inattività cui talvolta la astrinsero gli episodi più acuti.

Il teatro analogo. Tra Decroux e Gurdjieff

La malattia, scopetta nel 1956, segnò una tappa importante nella vita di Eliane, non

solo per il suo esito tragico, ma per gli incontri che determinò. La percezione di sé e del proprio corpo non poteva non venire modificata da questo evento, poiché esso annunciava l'imminente destabilizzazione dell'unità psicofisica cui si era faticosamente approssimata attraverso il lavoro teatrale. L'interruzione di ogni attività strettamente artistica (per ben sei anni, cioè fino al 1962) fu la prima conseguenza del deciso cambio di direzione che ella impose all'impegno verso sé stessa: l'insinuarsi delle incognite irriducibili e irrazionali legate all'evolversi del male in quello che era stato, da sempre, il suo docile strumento di lavoro, la crisi provocata da un corpo impossibilitato a rispondere alle sue esigenze espressive (annotiamo che Eliane dovette subire, nel 1960, l'asportazione del seno sinistro e di parte dei muscoli pettorali), invocavano l'acquisizione di un nuovo senso. Per poter tornare al teatro Eliane sentiva di doversi prima fabbricare delle nuove costanti e il fatto che abbia, come vedremo, impegnato da subito tutte le energie per sondare le ferite che la neoplasia aveva aperto nella propria autopercezione, cercando, grazie alla traslazione della ricerca sul terreno del perfezionamento spirituale, di approdare ad una nuova e più profonda coscienza del proprio essere e del proprio operare, testimonia dell'intenzione di spostare all'interno il proprio baricentro, integrando quel sapere che, da Sèvres in poi, era andata alimentando.

In un taccuino, attualmente in possesso del nipote Philippe Monod, Eliane annotò le date più importanti della sua vita fino al 1960; fra il 1956 e il 1960 si trovano segnalati, accanto agli accessi della malattia, soltanto altri tre avvenimenti: l'incontro con Lizelle Raymond (16 settembre 1957), l'ingresso nei "gruppi" (20 aprile 1958), l'incontro con Michel de S. (16 gennaio 1959). Questi tre incontri ne formano in realtà uno solo, quello con l'insegnamento di G. I. Gurdjieff: fu proprio la Raymond, che la istruiva nella disciplina del Tai chi, ad introdurre Eliane nel "gruppo" Gurdjieff di Ginevra, allora diretto da Jeanne de Salzmänn, una delle persone che erano state più intimamente legate al maestro, e da suo figlio Michel (Michel de S.), oggi da molti ritenuto figlio dello stesso Gurdjieff.

Jeanne Allemand, mentre era allieva di Emile Jaques-Dalcroze a Hellerau, incontrò Alexandre de Salzmänn e lo sposò nel 1911. L'eccentrico de Salzmänn, artista, inventore e scenografo, aveva legato per alcuni anni il proprio lavoro all'attività dell'Istituto Dalcroze, cosa che gli permise di orientare le proprie ricerche sul fronte dell'illuminotecnica. Nel 1919, a Tiflis, città natale di Alexandre, i coniugi de Salzmänn incontrarono Georges Ivanovic Gurdjieff, che divenne in breve loro maestro. Soprattutto fu Jeanne, con il suo appassionato interesse per il movimento ed il ritmo, il suo acume e la sua viva intelligenza fisica, a costituire, per Gurdjieff, un acquisto importante. Ella mise sé stessa e la propria scuola di euritmica a disposizione dell'Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo e collaborò attivamente, assieme al marito, alla ripresa dello spettacolo *La Lotta dei Maghi*. Ma cosa conteneva di così interessante l'insegnamento di questo strano armeno di Alessandropoli, per catturare persone del alibio dei de Salzmänn?

Gurdjieff era convinto che lo stato in cui vive la maggior parte degli uomini sia uno stato di dormiveglia e che essi agiscano meccanicamente, abbandonandosi all'abitudine

senza tentare di prendere coscienza dei propri gesti o sentimenti o pensieri, il suo insegnamento cercava dunque di risvegliare l'uomo, di liberarlo dagli automatismi di cui è perennemente vittima, poiché solo in questo modo si sarebbe potuta rendere possibile una sua crescita. Ognuno di noi, secondo Gurdjieff, è normalmente dotato di tre centri o cervelli, intellettuale, emozionale e motore:

Dovreste comprendere che i tre principali centri, intellettuale, emozionale e motore, sono interdipendenti, e che in un uomo normale lavorano sempre simultaneamente. Ecco da che cosa è costituita la maggior difficoltà del lavoro su di sé. Che cosa significa una tale simultaneità? Significa che un certo lavoro del centro intellettuale è legato a un altro lavoro dei centri emozionale e motore, ossia un certo tipo di pensiero è *imitabilmente* legato ad un particolare tipo di emozione (o stato d'animo) ed a un certo tipo di movimento (o di posizione), e che l'uno fa scattare l'altro; in altre parole, significa che un certo tipo di emozione (o di stato d'animo) fa scattare dei movimenti o attitudini e pensieri determinati, come un certo tipo di movimenti o di posizioni fa sorgere certe emozioni, o stati d'animo, ecc. Tutte queste cose sono collegate e non ve ne è alcuna che possa esistere senza un'altra I...1⁴⁴.

Agendo in modo appropriato sul corpo si sarebbero potuti apportare, quindi, cambiamenti radicali sia nella sfera dell'intelletto che in quella del sentimento. Gurdjieff, tuttavia, subordinava la realizzabilità di questo obiettivo al fatto di porsi sotto la guida di un maestro, poiché nessuno possiede, all'inizio, un grado di coscienza e conoscenza tali da permettergli un autocontrollo costante. E' a questo punto che intervenivano i suoi esercizi e danze sacre, poi riuniti sotto la comune denominazione di Movimenti. Le danze sacre, frutto delle molteplici peregrinazioni che lo avevano condotto, tra l'altro, nei monasteri del Tibet e nelle comunità sufi della Persia, avevano come scopo la comunicazione di una sapienza ormai divenuta occulta: per i maestri sufi, cui Gurdjieff si ispirava, la danza e la musica che la accompagnava avevano il potere di significare certi misteri umani e cosmici. Nella sua interpretazione, sarebbe stato possibile recuperare, attraverso lo spettacolo sufi, gran parte della perduta sapienza zoroastriana e lama⁴⁵. Gli esercizi (o 'ginnastica sacra'), dovevano, invece, sviluppare la coscienza e interrompere il corto circuito degli automatismi. Ogni esercizio volto alla sospensione della routine motoria andava, quindi, in questa direzione; particolarmente famoso divenne quello dello *stop*, che impone di arrestarsi a comando e mantenere la posizione in cui ci si trova, come se si fosse prigionieri di un'istantanea. Le tensioni muscolari e le alterazioni dell'equilibrio, che il repentino blocco provoca, dovevano servire ad arrestare il flusso dei pensieri o sentimenti precedenti.

Nel 1919 Gurdjieff cominciò, con i de Salzmann e i de Hartmann, un approfondito lavoro sui Movimenti che interruppe solo nel 1924 in seguito ad un grave incidente d'auto. Da questo momento in poi gli allievi continuarono a praticare gli esercizi soprattutto sotto la vigile guida di Jeanne de Salzmann (Gurdjieff si rituffò nella creazione di nuovi

Movimenti solo nel 1939). Con questa delega, firmata da un uomo che, nel primo capitolo del suo *I Racconti di Belzebù al suo piccolo nipote*⁴⁶, si autodefinisce semplicemente 'il maestro di danza', Jeanne si profilava come la discepolo destinata a raccogliere la vera eredità del maestro, come conferma il fatto che fu proprio a lei che Gurdjieff, in punto di morte, nel 1949, affidò la continuazione del lavoro. Il "gruppo" di Ginevra (cui Eliane aderì e che doveva operare per quasi dieci lustri sotto la direzione della de Salzmann) può, perciò, essere a pieno titolo considerato come il più vicino all'insegnamento originale. Stando a quanto afferma Vivo Vinardi, che fu discepolo del maestro zen Kenkichi Sakurai (una sorta di "compagno di scuola" di Gurdjieff), i Movimenti rappresenterebbero il fulcro dell'insegnamento del maestro di Aiessandropoli, mentre la parte filosofica che li accompagna doveva servire soltanto a fare accettare agli allievi occidentali le idee che stanno alla base di queste danze⁴⁷.

Occorre ora ricordare che, per Gurdjieff, le danze e la ginnastica sacre, o Movimenti, mantenevano un legame strettissimo col teatro (il già citato spettacolo *La Lotta dei Maghi*, più volte proposto anche se mai completato, la rappresentazione di Movimenti al Théâtre des Champs Elysées a Parigi, avvenuta il 13 dicembre 1923, e la tournée americana del 1924, ne sono tutti esempi), che egli considerava, unitamente alla musica, la principale forma di arte oggettiva; un'arte, cioè, priva di processi accidentali, nella quale le idee e i sentimenti che si vogliono suscitare sono richiamati utilizzando un codice preciso, esatto.

Alla base di un'opera d'arte oggettiva stanno le leggi matematiche che collegano l'uomo al cosmo ed essa deve poter essere letta come un libro, "la sola differenza è che l'artista non trasmette le sue idee direttamente con le parole, segni o geroglifici, ma attraverso determinati sentimenti, che egli suscita consciamente e sistematicamente, sapendo ciò che fa e perché lo fa"⁴⁸. Il maestro russo riteneva che l'attore e il musicista "oggettivi" potessero agire realmente sullo spettatore-uditore, ottenendo risultati d'ordine sia psicologico che fisico.

Tale concezione esclude l'arbitrio dall'ambito dell'arte e, stabilendo il criterio della sua efficacia in una sorta di "crudele" esattezza, la trasforma in una scienza da conquistare faticosamente. La vera arte, secondo Gurdjieff, poggia su una conoscenza profonda della realtà antropologica, è il frutto di un lungo lavoro introspettivo supportato dal patrimonio del sapere tradizionale e mai il prodotto di una creatività intesa secondo la mentalità occidentale. La formazione dell'individuo resta basilare e deve precedere qualsiasi tentativo di espressione.

L'idea gurdjieffiana si inseriva in un contesto, quello europeo di inizio secolo, in cui erano già stati prodotti tentativi di pedagogia teatrale (peraltro collocati, come abbiamo visto, in una temperie culturale più vasta) in grado di offrire le basi per un proficuo dialogo; riteniamo, perciò, che la scelta di Gurdjieff di affidare ai de Salzmann (Alexandre morì nel 1933, ma non fu certo meno importante della moglie) il sapere connesso ai Movimenti non sia stata casuale. Essi avevano avuto contatti (o collaborato fattivamente)

con quei rappresentanti della teatralità contemporanea che, per primi, avevano avviato un recupero dell'espressività corporea dell'attore (jaques-Dalcroze, Stanislavskij, Craig...) e l'ambito teatrale ne restò, anche se in modo prevalentemente indiretto, il referente, permettendo loro di promuovere scambi iasospettali.

Come figure di raccordo, i de Salzmänn ebbero un ruolo importante nella diffusione dell'idea di teatro insita nella dottrina del loro maestro. Alexandre, a Parigi, continuò a lavorare come illuminotecnico e furono i brillanti risultati da lui ottenuti per una messa in scena di Copeau a spingere Artaud ad avvicinarlo. Di questo incontro, avvenuto in un bar della capitale francese, ha lasciato notizia Artaud stesso in *Le Théâtre d'après guerre à Paris**, una delle sue conferenze messicane del 1936. Il cospicuo lasso di tempo che separa la data della conferenza da quella "terribile notte di febbraio", in cui i due uomini parlarono esclusivamente di teatro, sottolinea l'importanza che Artaud attribuiva a questa conversazione. De Salzmänn gli avrebbe detto: "se il teatro non ci serve ad andare oltre noi stessi, a che servirebbe!" e avrebbe proseguito indicando il teatro come mezzo d'accesso a una "lingua perduta": "La sua risposta fu che la poesia, la vera poesia, e non la poesia dei poeti, racchiude il segreto di questa lingua, e che alcune danze sacre si avvicinano molto di più al segreto di questa poesia di qualsiasi altra lingua"⁵⁰.

Se Artaud evocò pubblicamente questo incontro dimostrando, così, di esserne rimasto vivamente impressionato, molto più profonda fu, però, l'influenza che Alexandre de Salzmänn esercitò su di lui tramite la figura di René Daumal. Alexandre de Salzmänn conobbe René Daumal tra il 1929 e il 1930, ai tempi del "Grand Jeu". Daumal, che si era già scontrato con i limiti della via speculativa, trovò in Alexandre de Salzmänn una guida in grado di condurlo verso un metodo non verbale di conoscenza di sé, verso un lavoro che coinvolgeva l'uomo nella sua interezza: corpo, istinti, sentimenti e intelligenza. A partire da quel momento l'intera produzione letteraria e la ricerca di Daumal furono segnate dalle idee gurdjieffiane e dal lavoro che egli svolse nel "gruppo" dei de Salzmänn. Fu proprio dietro diretto impulso di questi che Daumal, nel 1930, cominciò a studiare il sanscrito e a tradurre il *Natya-sastra* di Bharata⁵¹, cioè il più antico trattato di arte drammatica indù. Questo interesse, che lo spinse a seguire, nell'inverno 1932-33, come segretario, la tournée americana del danzatore indiano Uday Shankar, nasceva esattamente nel periodo in cui Artaud, definitivamente allontanatosi dal gruppo surrealista, cominciò a frequentare con assiduità i membri del "Grand Jeu". A testimoniare quale fosse l'argomento preferito delle conversazioni tra il giovane René e il futuro autore di *Le Théâtre et son Double* è rimasto un progetto di lettera redatto da quest'ultimo in data 14 luglio 1931⁵², nel quale veniva auspicata la stesura a quattro mani, cioè in collaborazione con lo stesso Daumal, di un manifesto che esplicitasse gli scopi del teatro che egli voleva, e che sarebbe poi diventato il primo Manifesto sul Teatro della Crudeltà. Tale comunanza di interessi spinse probabilmente René a comunicare ad Antonin quanto andava scoprendo, sia frequentando Salzmänn che traducendo il *Natya-sastra*. Daumal, d'altronde, continuò a seguire il percorso artistico dell'amico, interesse che denota in qualche modo un suo

coinvolgimento; in *Lettre de Paris*, redatta nel 1934, egli scrisse: “Da qualche mese, Antonin Artaud cerca di realizzare a Parigi il suo Teatro della Crudeltà: il suo programma, almeno teoricamente, è anche di ripristinare l’antico dramma totale, gioco invisibile di realtà cosmiche incarnate in uomini, fatta tabula rasa di tutte le nostre pretese innovazioni, che non fanno che accentuare il ruolo bassamente estetico, spettacolare e divertente, del teatro. In effetti non so se ha abbastanza denaro, né, soprattutto, se ha, lui o altri per lui, l’esperienza e la difficile conoscenza necessarie a una simile opera. Ma è un fatto che rivela un bisogno della nostra cultura”^w. L’idea del recupero di un teatro necessario, in grado di portare alla conoscenza di sé tanto chi lo pratica quanto chi ne vede le realizzazioni, di un teatro che sia molto più che rappresentazione, cioè “azione, esercizio e rito”, derivava a Daumal direttamente dai Salzmans. Ecco quanto egli scrisse in un articolo in cui recensiva *Les Cenci* di Artaud e *Autour d’une mère* di J.-L. Barrault:

I...I per tutti i popoli *eccetto* i nostri, il teatro è azione prima di essere spettacolo; azione sacra, cioè di conoscenza reale, di presa di contatto con l’istante presente. Gli Indù dicono (:*āṭya-sastra*, *Sahitya-darpana*) che lo scopo del teatro è di far gustare - cioè conoscere nel senso più intimo - uno stato dell’essere; e, aggiungono, quando l’attore ha realizzato, con ogni vibrazione della sua sostanza, il personaggio che rappresenta, allora diventa lui stesso proprio spettatore; e *b* spettatore, di rimando, identificandosi col personaggio, diventa attore. Conoscenza e comunione, è questo che era all’inizio il teatro, e lo sarà ogni volta che l’attore agirà integralmente, senza restrizione mentale o nervosa o muscolare; a questo punto, se anche lo spettatore si impegna e si apre senza riserve, vi sarà comunione, attore e spettatore avranno avuto un nutrimento essenziale.*

Quanto Daumal asserisce nel suo scritto, il richiamo alla tradizione orientale (nello stesso articolo cita gli studi sul teatro cinese compiuti da Alexandre de Salzman, auspicandone una prossima pubblicazione, ma, come già sappiamo, anche l’interesse per i testi sanscriti, e in particolare per il *Nāṭya-sāstra*, gli era stato trasmesso dalla medesima fonte), il riferimento ad un attore che possa agire integralmente, senza impedimenti di natura intellettuale, emotiva e muscolare, liberato dagli automatismi tipici dell’uomo comune, tutto questo ha una chiara relazione con la dottrina gurdjieffiana. Ciò è ancora più lampante quando, parlando di Barrault, che il pubblico guarda come “si guarda un acrobata sulla volta del circo che lavora senza rete; con questa differenza, che qui non è il corpo a rischiare, ma lo spirito”⁵⁶, egli fa riferimento al lavoro che stava svolgendo con Mme de Salzman sui Movimenti, pratica che gli permetteva di distinguere un’azione reale (come in quel caso) da una simulata.

Alla luce di quanto precede, mi sento di poter concordare con Daumal quando, a proposito del lavoro dei gruppi (e in particolare del gruppo di Jeanne de Salzman) afferma che, “[...] il teatro, in ciò che ha di più efficace e di più utile ai veri obiettivi (all’autentica fame) dell’uomo, vi è contenuto in germe”⁵⁶ e credo di avere mostrato che l’insegnamento che vi si praticava aveva saputo mantenere un legame stretto con quel

teatro che è il frutto di un codificato sapere psicofisico e che si fonda sull'armonizzazione delle parti costitutive dell'essere. Ancora una volta, corpo, sentimento, intelletto.

Se Daumal giungeva, nella recensione ad *Autour d'une mère*, a chiamare in causa i Movimenti gurdjieffiani, stabilendo in questo modo delle connessioni tra essi e l'arte del primo allievo di Decroux, Eliane, venendo a contatto con il "gruppo" di Ginevra, non poteva non rimanere affascinata da un insegnamento in grado di accogliere in toto il suo sapere precedente e di risignificarlo ampliandone il seaso e la portata. Gli sforzi compiuti per apprendere, e in parte creare, una disciplina tutta teatrale potevano essere riletti come i primi passi verso l'acquisizione di una coscienza superiore e il suo corpo, debilitato dalla malattia e impossibilitato ad agire sulla scena, riceveva un nuovo compito, divenendo il principale strumento per spezzare automatismi intellettuali ed emotivi. Grazie a sorprendenti analogie il mimo rifluiva nel bacino di un patrimonio antico, ricongiugendosi con la tradizione orientale.

Nel 1962, Eliane riprese la sua attività di insegnante di mimo, raccogliendo intorno a sé un gruppo composto da una decina di allievi. Mi incaricherò più avanti di stendere una breve cronaca di questa esperienza, nonché di mostrare come la sua decisione si legasse in profondità al senso della pratica gurdjieffiana. Per ora, mi interessa, al fine di una migliore comprensione di quanto appena esposto, esaminare parte delle note da lei preparate per le lezioni tenute ad A.R.S. (Atelier de Recherches Scéniques; questa la sigla scelta per denominare la sua scuola). Grazie ad esse è possibile misurare come la Guyon si avviasse sempre più, pur nella stretta ortodossia decrouiana delle sue formulazioni, a rileggere il mimo alla luce delle convergenze che aveva registrato nel corso dei suoi studi presso Mme de Salzman e i suoi collaboratori. Negli appunti preparatori per la lezione di mimo che avrebbe inaugurato i corsi (30 ottobre 1962), al punto primo, scrive:

Il movimento nasce dall'immobilità.

La voce, la parola, nascono dal silenzio.

L'immobilità, il silenzio, sono il mio punto di partenza. Importanza, dunque, di "abitare" questa immobilità, questo silenzio⁵⁷.

In un gruppo di osservazioni contenute in diversi fogli, e raccolte sotto il titolo di Tai chi" (che Eliane, ricordiamolo, praticava sotto l'esperta guida dell'amica Lizelle Raymond), l'esordio è pressoché identico: "Il movimento ha la propria origine nello stato di immobilità prima che divenga palese"⁵⁸. Proseguendo nella lettura si trova ribadita più volte l'importanza di preparare il movimento: l'energia viene paragonata ad un arco teso, pronto a scoccare e lo spirito ad un gatto sul punto di ghermire un topo. Sembra di udire Decroux mentre dichiara che l'immobilità è un atto appassionato. Lo stesso Ingemar Lindh accosta l'immobilità mobile di Decroux ai "Movimenti di Intenzione" degli etologi: "il gatto non fa ancora nulla, ma apiamo che vuole ghermire una mosa"⁵⁹. Nei medesimi fogli di appunti, la Guyon affiana i due ritmi ("energies" è il termine utilizzato) del mimo, sacade

(*toc moieur*) e fondu (*ondulation*), ai corrispettivi cinesi “oiseau” e “serpent”. Anche nel Tai chi, inoltre, il movimento ha la propria origine nel tronco: i punti indicati sono la spina dorsale, il coccige, la cintura e il ventre; un ulteriore elemento di comunanza è individuabile nell’annotazione sull’opportunità di dilatare il movimento per poterlo, in seguito, condensare, cosa che richiama alla mente il processo che porta, nel mimo, dalla dilatazione gestuale alle condensazioni espressive della statuaria mobile.

Soffermiamoci ora sul secondo punto della stessa lezione del 30 ottobre:

Come si sviluppa il movimento? Nel silenzio stesso c’è un ritmo: il mio respiro, il mio battito cardiaco, possono essere l’origine di un ritmo.

Il mio ritmo si installa a poco a poco, organicamente in qualche modo: è il primo passo della danza.

Ma non è questo il campo del Mimo. Il Mimo è espressione del mio stato interiore attraverso il mio corpo, il corpo è il mio strumento, il mio corpo nella sua totalità.

Vado dunque a stabilire una comunicazione tra il mio stato interiore e il mio corpo. Non si tratta di un approccio intellettuale, è un lavoro di sincerità, di verità rispetto a ciò che provo. E’ un lavoro di “lasciar fare, lasciar accadere”. Dal mio giusto (*juste*) sentimento procede la parola giusta. Allo stesso modo, dal mio giusto sentimento procede il gesto giusto.

Ancora bisogna intendersi sul significato della parola “sentimento” (questo termine sarà definito più avanti). Per il momento, accontentiamoci di esigere, come inizio, la nostra presenza. Da qui nasce il gesto.

Paradosso: la mia intelligenza controlla senza dirigere nulla, poiché esiste un’intelligenza del corpo.

Es. : camminata (braccia incrociate), sedersi su di una sedia più bassa del previsto (il corpo ha valutato la distanza). Sollevare una scatola vuota che credo piena (il corpo ha valutato il peso). Stupirsi di fronte alla rapidità di questa valutazione: la mia intelligenza analitica è molto più lenta dunque meno efficace (fallisco il bersaglio se è la mia intelligenza che prende la mira. Sbaglio il gradino se analizzo, calcolo la velocità della mia discesa).

Dunque: 1 dar fiducia a questa intelligenza del corpo. 2 esercitarla, svilupparla*¹.

Il riferimento di Eliane ad un’intelligenza corporea distinta da quella analitica, denota l’inserimento di alcuni concetti gurdjieffiani entro la definizione da lei data della propria arte. Doveva avere trovato che quanto sperimentato in prima persona praticando il mimo si inverava nella teoria dei “centri”, la quale stabiliva l’esistenza di un peaisero peculiare al corpo. Lo stesso esempio da lei portato, cioè il tentativo di discesa di una scala seguendo deliberatamente ogni passo e calcolandone nel contempo la velocità, è molto simile a quelli proposti da Gurdjieff (e addirittura identico ad uno impiegato da P.D. Ouspensky in *L’evoluzione interiore dell’Uomo*⁶¹) per spiegare le storture provocate dal sostituirsi del centro intellettuale a quello motore: una diminuzione della reattività e una esecuzione sempre più impacciata dei movimenti ..fino alla paralisi totale. Per Gurdjieff

era fondamentale che ogni centro svolgesse la sua esatta funzione e venisse debitamente sviluppato fino al raggiungimento di un alto livello di consapevolezza e al conseguimento di un'armonizzazione in grado di permettere la presenza nell'istante dell'azione: la stessa presenza richiesta all'attore perché il suo fare sia efficace. Il concetto di ipertrofia di un determinato centro, che usurpa gli altri facendosi carico anche delle loro funzioni, sta alla base delle tre tipologie di uomo inferiore, alle quali appartengono gli uomini che si incontrano nella vita ordinaria e che costituiscono la quasi totalità del genere umano. Questa idea, introdotta da Eliane nel proprio insegnamento teatrale, servì per compiere una riflessione sul personaggio e sui ruoli interpretati dall'uomo. In una nota relativa alla lezione del primo marzo 1966 trovo scritto:

Improvvisazione: stesso tema della lezione del 22. Ci conduce a porre questa domanda: che cos'è il personaggio?

Sollecitate da questo quesito, riflessioni sui diversi modi interpretati dall'uomo nella propria vita. Ciò che è vero nell'individuo e ciò che è il risultato di reazioni abitudinarie; d'è che è artificiale, senza relazione con l' "Io".

Letture del testo di René Daumal su "I Basili"*3.

Eliane aveva incontrato l'opera di Daumal frequentando il "gruppo" ginevrino (lo scrittore rimase legato a Jeanne de Salzman fino alla morte mentre sua moglie, Vera Milanova, divenne guida di un "gruppo" in Francia) e il testo da lei menzionato fa riferimento proprio alle tipologie degli uomini n. 1, n. 2 e n. 3, occupandosi di coloro in cui prevale, rispettivamente, il centro istintivo o motore, il centro emozionale e il centro intellettuale. Daumal identificava nel "Basilio" (e con tale termine ne segnala la natura regale) l' "Io", solitamente monco e autorecluso in una sola ala del suo palazzo (tanto da ricavarne una deformazione permanente), che tiene assieme, in modo debole e spesso inefficace, i pezzi di un essere volto alla disgregazione; questo stato di cose induce l'uomo a credere in un'unità inesistente, mantenendolo nell'inconsapevolezza dell'errato lavoro dei centri e della propria intima scissione:

BASILIO. Questo sezionato, tuttavia, non sempre si disintegra completamente. Lo si vede per anni, conservare una specie di individualità. Che cosa tiene insieme i pezzi? 1...1
E' uno che si chiama Basilio (...1.

ASPETTI DI BASILIO. [..] poiché ha generalmente il suo posto prediletto, gliene deriva a poco a poco una deformazione persistente. D'altra parte questa deformazione gli rende realmente scomodi gli altri luoghi e spesso fa una fatica terribile a lasciare il punto in cui si è incrostatato e modellato: e se a volte fa timide escursioni, ritorna sempre alla sua dimora per riposarsi e nutrirsi.

Così i Basili - i nostri cari Basili - si differenziano gli uni dagli altri. E. *grosso modo*, si possono ordinare in tre classi, secondo la conformazione e l'habitat: i Basili Panciuti, i Basili Pettoruti, i Basili Girini*3.

I tre "Basili" sono costantemente vittime di reazioni abitudinarie, la loro comprensione della realtà è distorta dal ridono punto di vista, esclusivamente motorio o emotivo o intellettuale. così da rendere impossibile l'impiego di concetti comuni. Legata all'idea dell'impossibilità di comunicazione tra gli uomini n.1, n.2 e n.3 è la frequente menzione, da pane di Eliane, del "beau thème de la Tour de Babel", utilizzato per alcune improvvisazioni degli allievi di A.R.S.⁶⁴. Pur avendo una lingua formalmente comune, questi uomini la interpretano in modo diverso: esistono una religione, un'arte e una scienza peculiari ad ogni tipo di uomo. Solo l'uomo n.4, cioè colui che ha raggiunto uno sviluppo armonico dei centri, che possiede sé stesso, ha accesso alla lingua universale, che è anche la lingua dell'arte oggettiva:

L'espressione "lingua universale" o "filosofica" non deve essere intesa in senso metaforico, poiché tale lingua è universale nello stesso modo in cui sono universali i simboli matematici. Inoltre, essa contiene in sé stessa tutte le interpretazioni che possono essere date dagli uomini^{*1}.

Se già avevo potuto parlare, a proposito del mimo, di una ricerca volta a trovare leggi capaci di regolare l'espressione corporea in modo da provocare precise risonanze nello spettatore, ora mi sento in grado di affermare che, per quanto riguarda Eliane e a partire da un certo momento, tali leggi cessarono di delimitare l'ambito di una autonoma forma di arte, per acquistare il valore di costanti antropologiche determinanti per l'armonico sviluppo dell'uomo. Ella riconobbe nell'obbediente sottomissione al lavoro di queste leggi la possibilità per l'uomo di accrescere il proprio essere e ciò ancora prima di ogni espressione. Il mimo divenne così, quasi inavvertitamente, una prassi formativa, che riconosceva nell'attore un potenziale interprete della lingua universale e nel teatro qualche cosa di non molto dissimile dalla realtà ricostruita da Daumal nel seguente brano di *Per avvicinare l'Arte poetica indù*:

Gli dei, si racconta, infastiditi da questo disordine, vennero a pregare Brahama di "produrre un nuovo *Veda*, un quinto, destinato a tutte le caste..." E, dalla sostanza dei *Quattro Veda*. G)lui che vede le cose quali esse sono formò l'Arte drammatica. Il Teatro doveva costituire una "analogia del movimento del Mondo", una analogia condeasata del "Triplice Mondo" e delle leggi universali, e, in particolare, delle "quattro specie di moventi" del comportamento umano: *artha*, "le cose, i beni materiali", moventi del corpo fisico; *kama*, "il desiderio, la passione", moventi del sentimento; *dharma*, "il dovere", moventi morali e intellettuali; e *moksa*, "liberazione", desiderio di liberazione dai moventi precedenti, dunque di natura "sovraumana". Tutti i tipi umani, tutte le caste, tutti i mestieri dovevano qui ritrovarsi. Ognuno quindi doveva provare la profonda soddisfazione di vedersi rappresentato, capito, collocato al suo posto nel movimento universale. (...) L'arte, dunque, non è un fine in sé. E' un mezzo al servizio della conoscenza sacra. Ma (...l è ben lontana dall'essere moralizzatrice. I trattati istruttivi e i libri di morale si rivolgono all'intelletto. L'arte.

per la via del sentimento, cerca di toccare l'essere stesso. Ed è troppo poco dire che l'arte rappresenta l'universo; essa lo rifa, realmente, e ne ricostruisce un'analogia. Dunque, due principi, strettamente legali, sono alla base dell'estetica. (...) Il primo è espresso in particolare dalla nozione di *promana* (giusta proporzione, esattezza analogica, conformità all'idea modello) nell'architettura, nella scultura e nella pittura. Il secondo è illustrato in poesia dalla nozione di *rasa*, 'sapore', apprendimento diretto di uno stato dell'essere..."

La danza, o piuttosto l'arte completa dell'attore indù, definita anche "Poesia visibile", non è distinta nella sua essenza dalla poesia orale ed ha quindi nel *rasa* il suo fondamento. Il concetto di "sapore" implica una conoscenza intima ed esige un atto di "comunione"; il *rasa* esiste nella misura in cui è assaporato. Esso è la percezione diretta e distinta di uno stato particolare, che è caratterizzato, nell'arte, da un sentimento dominante. Perché il "sapore" sia, è necessario provare un sentimento (*bhava*) e nello stesso tempo sentirsi distinti da esso; dunque prenderne conoscenza. Il *rasa* è, pertanto, strettamente connesso all'emozione ed è quest'ultima a farsene carico, mentre all'attore-danzatore indù è espressamente richiesto di saper esprimere tutte le sfumature possibili di ogni sentimento tramite gli atteggiamenti e le maniere del movimento. Atteggiamento e maniera del movimento furono anche il fulcro dell'insegnamento di Eliane, che non mancò mai di stimolare gli allievi a compiere uno studio di sé stessi che li rendesse capaci di disciplinare e ordinare il loro "strumento" corporeo. Questa attività di stimolo poggiava su una precisa identificazione della funzione del teatro, come risulta evidente dal resoconto di una "conversation" del 19 aprile 1966:

Conversazione: il ruolo, la funzione del teatro (idealmente: sarebbe "comunicare delle leggi psicologiche", risvegliare - al mio livello - rendere evidenti la mia domanda, il mio bisogno, per scambiarli con la domanda, il bisogno del pubblico. Discesa di livello: in origine il teatro è sacro)⁶⁷.

La posta in gioco consisteva nella conquista delle leggi psicologiche che avrebbero permesso loro un reale scambio con lo spettatore. Lavorando con Eliane, gli allievi prendevano coscienza sia degli impulsi emotivi automatici che del loro riflesso corporeo, mentre si svelavano via via le corrispondenze tra stati interiori, atteggiamenti e abitudini motorie. Ecco quanto scrisse al punto VI delle annotazioni riguardanti la lezione del 2 novembre 1965:

Basarsi su un lavoro svolto in precedenza sull'impulso emotivo automatico.

Ascoltare il proprio contenuto associativo nello stesso momento.

Lasciar posto alla voce, accogliere la parola. Cf. automatismo della parola e automatismo dell'atteggiamento.

Necessiti doppia:

- 1) conoscermi in questo automatismo
- 2) saperlo rompere

[..]

Qual è il senso di un atteggiamento? Legato al contenuto soggettivo o risveglio oscuro di un archetipo (es. figura in seconda, braccia diagonali alte, cf. diagramma dell'uomo, Leonardo da Vinci, rapporto col numero aureo/*).

L'approssimarsi ad archetipi espressivi, divenirne coscienti, sapere come evocarli, capire le relazioni tra energia, posture e stato interiore... questo processo genera una solida conoscenza dell'essere umano, che è anche possibilità concreta di agire su di esso, di condurlo ad un folgorante riconoscimento, grazie a una lingua comune, universale. L'intero lavoro di Eliane, dallo studio di una qualità energetica alla ricerca del personaggio tramite le costanti di comportamento e di rapporto con gli altri (ricostruite nelle improvvisazioni), conteneva quindi, idealmente, un doppio intento formativo, che coinvolgeva i due poli del teatro: attore e spettatore. In questo modo ella svolse il tema: 'accettazione o rifiuto del teatro così come noi lo conosciamo' durante una discussione con gli allievi:

Qual è il molo dell'attore?

- esprimersi (con più o meno piacere e esibizionismo)
- o essere un servitore (di un'opera valida oppure no: l'attore fa entrambe le cose)
- o un artista, cioè un ricercatore: affinarsi, al punto di essere il possibile veicolo per la trasmissione di una legge ("ispirata", o legame con una vera "scuola")

Attualmente, solo il terzo punto mi interessa*.

Poco prima non aveva esitato ad affermare che, per la rinascita del senso e della reale funzione del teatro, ne avrebbe accettata anche la morte temporanea, poiché nel suo stato attuale non era che un ammasso di compromessi e clichés vuoti. Il teatro che Eliane non solo ipotizzava, ma tentava di creare, avrebbe dovuto essere, ed è necessario ricorrere alle parole di Daumal. "una analogia condensata delle leggi universali", un doppio della vita (e questa volta il riferimento è ad un altro autore amato dalla Guyon e che rientrava a pieno titolo nell'insegnamento di A.R.S.: Artaud. Anche per Aitaud era fondamentale che il teatro non imitasse ma "rifacesse" la vita) la cui azione abbia un'efficacia sulla vita stessa. Il lavoro dell'attore si qualificava, per lei, come il corrispondente analogico di un lavoro spirituale volto al raggiungimento di un sapere in sé assoluto e la sua efficacia risiedeva nella passibilità di trasmissione delle leggi scoperte.

Finora si è cercato di mostrare come l'incontro con la dottrina di Gurdjieff abbia ampliato e modificato il concetto di arte drammatica della Guyon, ma non bisogna dimenticare che anche il breve cammino pedagogico di A.R.S. prese le mosse da un'esigenza

che aveva origine in quello stesso insegnamento.

Il maestro armeno aveva più volte sottolineato la necessità, per chi si fosse inoltrato sulla via della sapienza, della trasmissione dei doni acquisiti, come atto fondante di ogni progresso nella propria ricerca. Non ci stupisce, perciò, quello che leggiamo in uno dei taccuini di Eliane.

Importante per il mio lavoro personale.

- Importante invertire la mia posizione. Da colui che riceve, divento colui che dà. Comprendo dunque la posizione di colui che dà e blocco ogni giudizio. Neutralità maggiore.
- Se non ridono ciò che ho ricevuto, non posso più ricevere nulla. Cf. nutrimento: mangio, energia, atto. Senza questo processo, sarebbe l'immobilità della mone. Se non utilizzo questa energia: spreco.
- All'immagine della legge: senso ascendente e discendente.
- E' come una respirazione: se non emetto l'aria inspirata, scoppio.
- Mezzo per verificare ciò che ho realmente assimilato.

[..]

- Ogni movimento di espansione implica un'energia che va verso l'esterno. Impossibile per il mio lavoro crescere senza questa espansione (che è un movimento orizzontale). La mia ricerca, il mio movimento di ritorno verso un livello più raffinato sarà il movimento verticale™.

In *Le Moni Analogue* (in cui, adoperando il linguaggio deH'alpinismo, si intende parlare di un'altra montagna, che è la via che unisce la terra al cielo), René Daumal aveva già saputo restituire al bisogno di Eliane il suo carattere necessario (“[...] è una legge che vi sarà spiegata lassù; nessun accampamento deve mai restare vuoto per più di un giorno”⁷¹). E molto di più avrebbe detto su questa legge se non fosse scomparso. Di quelli che avrebbero dovuto essere i capitoli finali del romanzo non resta che il ricordo di una conversazione e, per noi, alcune parole, riportate dalla moglie Vera, nelle quali non è difficile riconoscere, rispecchiate, le brevi note di F.liane:

Per finire voglio dilungarmi particolarmente su una delle leggi del Monte Analogo: per raggiungere la cima, bisogna andare di rifugio in rifugio. Ma, prima di lasciare un rifugio, si ha il dovere di preparare gli esseri che devono venire a occuparvi il posto che si lascia. E solo dopo averli preparati, si può salire più in alto. Per questo, prima di lanciarsi verso un nuovo rifugio, abbiamo dovuto ridiscendere per trasmettere le nostre prime conoscenze ad altri ricercatori...⁷²

Inevitabile controparte della imprescindibilità della trasmissione del sapere é la presenza di una domanda in chi desidera conoscere:

interessare' delle persone implica dunque una richiesta da parte loro, una domanda o,

tutt'al più, un turbamento. Vengono verso di me spontaneamente perché a loro sembra che io abbia qualcosa che loro non hanno, e la vogliono"⁵.

Questo è quanto scriveva Eliane e la nascita di A.R.S. si ebbe soltanto quando tale condizione venne soddisfatta.

Fu il giovane Jacques Gardel (che all'epoca frequentava l'Accademia d'Arte drammatica di Losanna), dopo aver appreso, leggendo *Paroles sur le mime*, chi fosse in realtà la moglie di Jean Monod, a decidere di contattarla, per convincerla a dargli lezioni di mimo. Gli fu risposto che sarebbe stato accettato come allievo soltanto se si fosse unito a lui un gruppo di persone sufficientemente numeroso. La Guyon infatti, come ho già ricordato, considerava il mimo un'arte collettiva (in ciò di nuovo accostandosi a Gurdjieff, per il quale la nozione stessa di scuola imponeva la presenza di un gruppo) dove ognuno, oltre a lavorare per sé, deve poter lavorare con e per gli altri. Per nulla scoraggiato, Gardel si mise in cerca e non tardò a raggiungere il numero richiesto (si trattava di sette-otto aspiranti). Se inizialmente le lezioni furono di sole due ore settimanali, la scuola di Eliane assunse, in breve, un carattere a tempo pieno, impegnando chi la frequentava per l'intera giornata. Michel Potetti, allievo della prima ora, mi ha detto che, ad un certo punto, ebbe la sensazione che A.R.S. potesse trasformarsi in un *ashram*.

Per comprendere la traiettoria di Eliane è necessario tenere in considerazione la sua scoperta di una dimensione spirituale che non penso appartenesse a Decroux. Decroux era ancora un personaggio del secolo scorso, un umanista, un anarchico, credeva nell'uomo e non penso che abbia mai intrapreso un simile cammino. Il mimo, per Eliane, era una scoperta del corpo, una presa di coscienza del corpo più ancora che una tecnica. Probabilmente, e io ci penso spesso, ci ha aperti anche ad altre discipline. D'altronde abbiamo fatto Tai chi con Lizelle Raymond, che lei aveva invitato a tenere dei corsi per noi. Eliane è stata sul punto di condurci di fronte a scelte che riguardavano Tessere, ma per svariati motivi si è fermata. Forse perché, in Occidente, prima di fare un teatro che parli, o che sia in qualche modo collegato a questa dimensione spirituale, bisogna fare un teatro che esista. Il suo scopo era comunque questo; era affascinata dal Nò giapponese, dai teatri che impiegano contenuti diversi, allo stesso modo in cui Artaud era stato affascinato dal teatro balinese".

Il motivo del parziale fallimento di Eliane risiedette però, in buona parte, nell'impazienza dei suoi giovani allievi; ella si scontrò presto con il loro desiderio di andare in scena, cosa impossibile dal suo punto di vista, perché ciò avrebbe significato ricadere nella spirale di una teatralità vuota, il cui senso si perde nel quotidiano. Per ovviare a questo pericolo ricorse ad un espediente; proponeva la preparazione di spettacoli sapendo che non sarebbero mai usciti dalle mura dell'Atelier, ciò servì da sprone a compiere sempre nuove ricerche e, per alcuni anni, fu sufficiente a costituire il collante del gruppo.

Sono soprattutto due i progetti rimasti nella memoria degli allievi di allora: la messa in scena di *The Tutte thè Old Cow died of* di Gordon Craig (tradono da Poletti con il titolo *La Vieille Vache se meuri*), e la riduzione scenica di *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll. Al primo lavorarono unicamente Jacques Gardel e Antoinette Sulser, poiché la pièce di Craig prevede due soli personaggi, la Mucca e il suo proprietario, mentre al secondo partecipò la quasi totalità degli allievi. *The Tutte*, “interlude assassinatole”, in cui Antoinette interpretava una poetica mucca che, affamata, dimagriva sempre più fino a morire di inedia davanti all’impassibile padrone, fu montato completamente ma mai mostrato ad un pubblico. Gardel ricorda che provarono fino allo sfinimento, cercando di perfezionare al massimo i movimenti senza che la loro insegnante si sentisse soddisfatta del risultato. *Alice* fu il tentativo più ambizioso della Guyon, una sorta di spettacolo totale in cui dovevano essere impiegati svariati tipi di marionette e di maschere. Gerard Depièraz, un allievo che, per motivi di lavoro, non poté partecipare alle prove come attore, ma che spesso vi assistette in qualità di spettatore, ricorda:

Quello delle maschere di *Alice* era un lavoro molto interessante. La Regina, ad esempio, aveva la maschera appoggiata sotto il mento e che saliva sopra la testa, questo obbligava ad un lavoro corporeo e ritmico totalmente diverso. La difficoltà maggiore era passare da Regina ad attore normale. Questo spettacolo presentava effettivamente difficoltà terribili; un altro esempio era la maschera della Duchessa che copriva la testa e il tronco dell’attore: le braccia uscivano dalle orecchie e solo le gambe erano libere. Dunque il modo di lavorare con le maschere era complesso, richiedeva manipolazioni fisiche assai diversificate. La collocazione e la dimensione della maschera determinavano anche l’aspetto del corpo che poteva sembrare molto piccolo oppure molto grande; la maschera condizionava i movimenti e richiedeva una duttilità corporea piuttosto accentuata¹.

Il lavoro con la maschera, come del resto con i burattini, costituiva un mezzo utilissimo per rivalorizzare l’attore; “nessun inganno possibile relativamente alla qualità dell’energia e del sentimento” scriveva Eliane in proposito. La maschera, ed in particolare quella detta “neutra” (ma vedremo subito che la Guyon non amava questa definizione e quando la usò ricorse sempre alle virgolette), rivela immediatamente l’assenza di presenza interiore e la mancanza di rigore negli atteggiamenti, mentre mette in evidenza l’importanza del dinamismo, dell’impulso e dell’esattezza geometrica. Dal suo incontro con il fattore avrebbero dovuto scaturire tanto (umanizzazione della maschera stessa quanto il poetizzarsi del corpo e questo grazie ad una completa sottomissione alle esigenze del volto di cuoio; “s’effacer”, cancellarsi, eclissarsi è il termine utilizzato da Eliane in questo breve testo:

A proposito della maschera. 7 giugno

Quale absurdità questa locuzione meccanicamente ripetuta da tutti coloro che, da vicino o da lontano, si interessano all’espressione del corpo: “maschera neutra”! Come se potesse esistere qualcosa di “neutro”. La serenità stessa non lo è. Essa è una scelta e una conse-

guenza.

La maschera ideale che può sognare un attore sarebbe quella in grado di testimoniare la mia condizione di uomo, esplorando l'esterno, interrogando l'interno. Ma chi sarebbe degno di portare una maschera simile? E quale impietoso rivelatore! Il corpo, anche il meglio intenzionato, non è che chiacchiera vuota, aneddoto, futilità di fronte a questo raccoglimento peasso del viso di cuoio.

La pretesa è di dar vita alla maschera. Ma la maschera accusa l'impotenza di colui che la porta: essa è denudamento e invece l'attore se ne serve anziché obbedirle. Tuttavia, incontro è possibile e la vita può nascere, per qualche secondo, dalla mia energia perfettamente calibrata. Basterebbe eclissarsi. E' questo l'impossibile. L'attore non vuole rinunciare a intervenire. D'altronde, al mio livello, non posso che intervenire^{1*}.

Per meglio comprendere queste parole è necessario tenere in considerazione l'amore di Eliane per le «omeri, le maschere del Nò, caratterizzate da una grande mobilità psichica. La *nomen* rappresenta un tipo base e contiene in potenza una vasta gamma di sfumature espressive che l'attore può attivare grazie all'atteggiamento corporeo. Egli ne può graduare l'intensità oppure farle sparire ritornando ad una sorta di riposo psichico. In tali maschere sono contenuti in sintesi il riso ed il pianto, la gioia ed il dolore e l'abilità di chi le indossa sta nell'evocare questi stati emotivi vivificandole; ciò implica mettersi totalmente al servizio della *nomen* poiché la più piccola imperfezione di movimento potrebbe condurla ad esprimere il sentimento sbagliato,

Attraverso la maschera è possibile raggiungere un più alto livello di coscienza e quindi un controllo motorio molto elevato, scongiurando il rischio di un'identificazione, con tutto il carico di automatismo che comporta. La principale difficoltà di uno spettacolo come *Alice*, risiedeva nella necessità, per l'attore, di sapersi adattare alla maschera, di farla vivere, rimanendo disponibile, una volta tolta questa, ad un uso del corpo che gli permettesse di utilizzare le più svariate tecniche di animazione dei burattini. Per potere essere superata, essa richiedeva lo sviluppo di una coscienza che vegliasse costantemente sull'azione; è l'attore, come dice Daumal, che deve divenire spettatore di sé stesso.

Le prove di *Alice* impegnarono gli allievi per parecchi mesi (dopo quasi un anno erano stati montati solo dieci minuti di spettacolo) e furono bruscamente interrotte dal riacutizzarsi della malattia di Eliane. Purtroppo questo episodio segnò una crisi profonda per A.R.S., poiché l'assenza della Guyon, la sua momentanea incapacità di tenere ben strette le redini del gruppo, indusse molte persone a rileggere negativamente il bisogno di perfezione della loro insegnante. Tanto rigore aveva offuscato il senso del loro fare ed era necessario un atto liberatorio. Jacques Gardel e Michel Poletti, due pilastri della scuola, decisero di andarsene e fu una perdita grave e dolorosa (Gardel, che con Eliane aveva un rapporto speciale, in seguito si riavvicinò; Poletti raggiunse Parigi e divenne allievo di Decroux). L'attività dell'Atelier però non si interruppe e la ricerca riprese con gli allievi superstiti: Antoinette Sulser (attualmente una stimata insegnante di Tai chi), l'unica del nucleo storico ad essere rimasta, Jacques Bétant, Gerard Depièraz, Gerald Bloch... (ap-

prodotti ad A.R.S. in epoca più recente), ma per un solo anno ancora, poiché alla fine del 1966 le condizioni della Guyon cominciarono a peggiorare in modo drastico. Eliane morì, quarantasetteenne, all'ospedale cantonale di Losanna, il 15 maggio del 1967.

Vorrei chiudere questo mio tentativo di ricollegare tra loro i frammenti di una linea tracciata con una punta acuminata, ma troppo in alto perché si potesse seguirne completamente la traiettoria, con le parole di Jacques Gardel:

Ha completamente cambiato il mio orientamento. Dopo di lei ho incontrato Grotowski che andava nella medesima direzione. Oggi sento che Eliane mi ha introdotto in una dimensione che porta ad affrontare la professione in modo non convenzionale. Si tratta di una dimensione esistenziale e di un rapporto spirituale con l'arte che permettono di scoprire leggi e regole proprie alla vita. D'altronde mi ha fatto conoscere il lavoro di Gurdjieff, che in qualche modo dava una conferma al suo modo particolare di insegnare. Per alcuni anni ho seguito anch'io l'attività del "gruppo" Gurdjieff di Ginevra; lei ce ne parlava. Quella di Gurdjieff era una ricerca volta a conoscere ed acquisire la padronanza di alcune leggi organiche e, contemporaneamente, a raggiungere un alto livello di coscienza. Vi è coerenza tra la sua adesione al "gruppo" e il suo concetto spirituale dell'arte, che non è affatto riducibile al semplice possesso di una tecnica. Si tratta di entrare nell'arte come si entra a far parte di una religione, e lo intendo in modo positivo; si tratta di un cammino verso l'armonia, la conoscenza. E' quanto afferma Grotowski. L'arte come veicolo, come mezzo, per colui che la pratica, per scoprire un certo numero di leggi profonde dell'essere umano. Eliane usava il teatro come certi monaci utilizzavano l'arte della miniatura: la padronanza della creazione grazie alla sapienza tecnica, la precisione minuziosa nell'esecuzione degli esercizi, tutto quanto, cioè, costituisce il lavoro materiale permette di capire il lato spirituale, resistenza di risorse energetiche e di capacità da sviluppare⁷.

*Elaborato dalla tesi di laurea in Storia dello spettacolo "Eliane Guyon" relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), AA. 1995/1996, 12*4*

¹ "Sarebbe ingiusto, parlando di Etienne Decroux, non citare la sua allieva Eliane Guyon. Per anni, lavorando dieci ore al giorno, senza festa né domenica, questa donna mimo si è sottomessa all'esigente e dura disciplina del suo maestro. La sua resistenza, la sua fedeltà e la sua fede l'hanno ricompensata; non solo è il miglior mimo femminile, è anche un mimo di grande stile". (Jean Dorcy, *A la rencontre de la Mime et des mimes Decroux Barrault Marceau*, Neuilly-sur-Seine. Cahiers de Danse et Culture, 1958, p. 75).

² Ivi, p. 85.

⁵ Marcel Marceau, *Sull'arte del mimo. Riflessioni*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1987, p.30.

⁴ Le poche notizie in mio possesso sulla formazione scolastica di Eliane Guyon mi sono state

fomite durame un'intervista (giugno 1995) dal suo ex allievo Michel Poletti. Poletti cominciò a frequentare l'Atelier de Recherches Scéniques di Eliane nel 1962 assieme all'altro allievo storico Jacques Gardel. Nel 1965 si trasferì a Parigi per approfondire lo studio del mimo con Decroux e quello dei burattini con Robert Desarthis al Théâtre du Jardin du Luxembourg. Nel 1966, con la moglie Michelle, comincia a creare spettacoli di burattini. Nel 1967 si trasferiscono a Montreal. Nel 1969, tornati in Svizzera, fondano il Théâtre Antonin Artaud che ha prodotto, finora, una sessantina di spettacoli, molti per adulti, caratterizzati dall'uso di numerose marionette, burattini, pupazzi, ombre e personaggi animati con tecniche originali.

È in un'intervista rilasciata da Decroux a T. Leabhart, *The Marionette*, e pubblicata in "Mime Journal", 7-8, 1978, pp. 41-47, che ho trovato un esplicito riferimento sia al tipo di scuola che all'attività ivi svolta: "Se rifiutiamo l'idea di un teatro di bambini, passiamo d'altra parte incoraggiare un teatro di marionette di bambini. Questo accadeva nella scuola di Sèvres, a Parigi, una scuola d'avanguardia che si ispirava ai pedagoghi più illuminati: Rousseau, Rabelais, Maria Montessori. Freinet.

La scuola di Sèvres si autodefiniva una *Scuola attiva*, in questo istituto tra le varie attività proposte ai bambini c'era anche il lavoro con il teatro di marionette [...]."

Sebbene Decroux nell'intervista parli esclusivamente dell'attività svolta nell'istituto senza citare in modo esplicito Eliane, è indubbio che si tratti della scuola da lei diretta. Marcel Marceau testimonia infatti, come già ricordato, che nel 1944 Eliane era, come lui, maestra d'arte drammatica in una scuola a Sèvres; inoltre, da una lettera inviata (18 maggio 1995) dal regista francese Charles Bensoussans, che frequentò Eliane negli anni Quaranta e fu con lei allievo di Decroux, ho appreso che la Guyon "originariamente era un'istitutrice e l'arte della marionetta uno strumento di educazione artistica completo".

Decroux ha, dunque, con quasi assoluta certezza, attinto le informazioni su Sèvres dai suoi stessi allievi e l'utilizzo del passato può confermare che l'esperienza di cui egli parla è ormai lontana nel tempo.

⁶ Georges Hébert, *L'Education Physique ou Tenrainingement compiei par la méthode naturelle. exposé et risultati*, Paris, Vuibem, 1912. Vedi Franco Ruffini, *Teatro e Bare*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp.71-76. Per ulteriori informazioni sulle scuole attive è possibile consultare: Alfredo Saloni, *L'Attivismo*, in *La Pedagogia*, enciclopedia diretta da Luigi Volpiceli, voi. VI, Milano, Vallardi, 1970, pp.363-425; Giacomo Cives, *Im didattica della scuota*, voi. IX, ivi, pp.53-180; Maria Rumi, / *metodi moderni*, voi. X, ivi, pp.3-124; Giorgio Gabrielli, *L'educazione prescolastica*, voi. X, ivi, pp.275-380; Gino Parente, *La Scuola Nuota nel mondo*, Bologna, ed. Patron, 1964; M.Mencarelli, *L'Attivismo*, in *Enciclopedia Pedagogica*, Brescia, Editrice La Scuola, 1989; Adolphe Ferrière, *Trasformiamo la scuola*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1952.

⁷ Etienne Decroux, *The Marionette*, "Mime Journal" 7-8, 1978, p. 45.

* Adolphe Ferrière, *L'Ecole Active*, Ed. Forum, Genève, 1922.

⁸ Il testo citato, ricavato dagli appunti di una conferenza che Copeau tenne a New York il 27 marzo 1917 dal titolo *Les enfants dans le Théâtre*, è riportato in Jacques Copeau, *Il luogo del teatro*, antologia degli scritti a c. di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988, p.236.

¹⁰ "Sarà la loro scuola e la mia per nuove ricerche" (*ibid.*, p.84). Il primo dei principi di Calais,

redatti nel 1921 in occasione della fondazione della *Ligie Internationale pour l'Education Nouvelle* (LIEN), definisce la scuola attiva come un laboratorio di pedagogia pratica.

¹¹ Charles Bensoussans, lettera inviata il 21 gennaio 1995.

¹² La Route, fondata nel 1924, era il ramo anziano degli Scouts di Francia, essendo costituita da ragazzi di età compresa tra i 17 e i 20 anni. Essa veniva ad aggiungersi ai Louveteaux (dai 7 agli 11 anni) e agli Eclaireurs (dai 12 ai 16 anni).

¹³ Hubert Gignoux. *Histoire d'une famille théâtrale*; Lausanne. Editions de l'Aire/Anrat, 1984, pp. 223-24.

¹⁴ Hélène Charbonnier-Joly e Anne-Marie Saussoy-Hussenot, *Jeux Dramatiques dans l'éducation. Eléments d'une méthode*, prefazione di LChancerel, Paris, Librairie Théâtrale, 1936.

¹⁵ Ogni gruppo di Louveteaux era diretto da una ragazza, la cheftaine, munita di una formazione appropriata.

¹⁶ Leon Chancerei, *Le Théâtre et la Jeunesse*, Paris, Editions Bourrelie, 1941.

¹⁷ Parallelamente ad A.R.S., frequentato da allievi ventenni, Eliane tenne un laboratorio per bambini, al quale attribuiva molta importanza. Tra le sue cose ho trovato solo pochissimi appunti su questo corso e non sono riuscita ad avere che scarse notizie al riguardo. So che ad un certo punto tentò anche di introdurre una delle piccole allieve nel lavoro di A.R.S., affidandole il ruolo di Alice dell'omonimo spettacolo ispirato al libro di Carroll, esperienza però presto interrotta.

“ Charles Bensoussans, lettera inviata il 21 gennaio 1995.

¹⁹ Etienne Decroux, *Parole sul mimo*, Milano, Edizioni del Corpo, 1983, p. 158. Il testo *Aux spectateurs de notre école* da cui ho tratto la citazione fu scritto in realtà nel 1947, epoca in cui Eliane affiancava ancora Decroux, ma il fatto che egli abbia mantenuto il ringraziamento a sedici anni di distanza inserendolo in *Paroles sur le mime* è sintomo di un giudizio rimasto invariato.

* Marcel Marceau, *Sull'arte del mimo. Riflessioni*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1987, p. 30.

²¹ Charles Bensoussans, lettera datata 21 gennaio 1995-

²² Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993, p.135-

²³ Jacques Gardel, intervista rilasciatami nel novembre 1995. Jacques Gardel conosce Eliane Guyon nel 1962. E' in seguito alle sue sollecitazioni che prende il via l'avventura di A.R.S. Nel 1966 incontra per la prima volta il lavoro di Grotowski e rimane colpito dalle analogie che presenta con quello svolto nell'Atelier di Eliane. Nel 1968, a Losanna, partecipa alla nascita del Théâtre-Création; in seguito lo troviamo tra i co-fondatori del Théâtre-Onze. Nel 1981 crea l'Atelier de Travail Théâtral (ATT) in collaborazione con Miguel Quebatte. Nel 1989, sempre a Losanna, fonda il Cerare d'Art Scénique Contemporain (ARSENICI).

²⁴* La citazione è stata tratta dalle annotazioni fatte da Eliane successivamente alla lezione da lei tenuta il 28 settembre 1965. Attualmente numerosi appunti di Eliane sui corsi tenuti ad A.R.S. e sul gruppo Gurdjieff di Ginevra sono in possesso del nipote Philippe Monod che li ha ritrovati nell'abitazione dello zio. Si tratta di fogli sparsi: annotazioni, schemi di esercizi, promemoria, stralci di riflessioni, che coprono l'arco di sei anni (1960-1966) e che ho avuto modo di consultare direttamente e di riprodurre parzialmente. Ritengo che in origine il materiale fosse più cospicuo e che molta parte, purtroppo, sia andata perduta.

²⁵ Cornine Soum, lettera datata 17 dicembre 1994.

* Charles Bensoussans. lettera datata 21 gennaio 1995.

† Alessandro Fersen, intervista telefonica, giugno 1995.

* Ivi.

* Degli spettacoli di poupées digitales presentati a 1 Nottambuli è possibile trovare un documento fotografico ne\\Enciclopedia dello spettacolo, voi. II, Roma, Le Maschere, 1954 (tavola non numerata collocata fra la CLXXXVIII e la CLXXXDO. Si tratta di quattro immagini di poupées digitales: *Il matrimonio degli Angeli. Duetto umoristico, Adamo ed Èva, Duetto esistenzialista*, probabilmente facenti pane di lei Paris, spettacolo successivamente presentato anche ai Faux-Nex di Losanna.

⁵⁰ La maggior parte dei plays per il *Drama For Fools* di Craig è ancora inedito e in mano a privati. La pièce in questione risulta, invece, tra le pochissime pubblicate dall'autore e apparve, nel 1918, nella rivista *The Marionette* (Voi I, n. 2, marzo 1918, pp. 48-53)

Informazioni sul *D./E.* e lo *Sketch Pian* sono presenti in Marina Siniscalchi Maymone, *E.G. Craig: il dramma per marionette*, in "English Miscellany", Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977-78, pp. 267-293 e in AA.W., *Gordon Craig in Italia Atti del convegno internazionale di studi*, a c. di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà. Roma, Bulzoni. 1993. pp.275-277.

⁵¹ *Puppets and Poets* ("The Chapbook", 20, Londra, febbraio 1921) citato da Didier Plassard, *L'acteur en effigie: figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 48.

† Bil Baird, *Le Marionette Storia di uno spettacolo*, Milano, Mondadori, 1967, p. 14.

⁵⁵ Notizie sul teatrino di Nohant si possono trovare in Ernest Maindron. *Marionettes et Guignols. Les poupées agissantes et pariantes à travers les ages*, Paris, Felix Juven Editeur, 1900, pp. 269-283; qui è riportato un brano della stessa Georges Sand (pp. 276-280) tratto dal suo *Homme de neige*, pubblicato nel 1859, in cui ella descrive l'essenza rispettivamente del burattino e della marionetta a fili.

Per informazioni sull'opinione pressoché identica di Gaston Baty vedere: Roberto Leydi e Renata Mezzanotte-Leydi. *Marionette e burattini*, Milano, Collana del Gallo Grande, Edizioni Avanti, 1958, p. 9.

^M "La danza artistica, qualunque cosa rappresenti, deve conservare l'essenza della danza naturale. Essa non ha il diritto di usare un movimento muscolare che non contenga l'essenza del movimento muscolare della danza naturale". (Etienne Decroux, *Parole sul mimo*, Milano, Edizioni del corpo, 1983. p. 75). Decroux afferma che ogni qual volta il danzatore si avvale di movimenti muscolari e di ritmi che si oppongono a quelli tipici di chi esprime naturalmente la propria gioia col ballo (movimenti verticali, senza peso, continui come quelli di un bambino che saltella felice attorno alla madre), tradisce la propria arte poiché si avvale di mezzi che non le appartengono.

* Michel Potetti, intervista, giugno 1995.

⁵⁶ Della costruzione materiale dei pupazzi si occupava Jean Monod sotto la supervisione di Eliane. Monod, scenografo e pittore dalla creatività debordante, talvolta barocca, trovò nel rigore della moglie la propria misura.

⁵⁷ Michel Poletti. *La mise en scène*, in AA.W., *Les Marionettes*, a c. di Paul Foumel. Paris, Bordas, 1982, p. 120.

* Jacques Gardel, intervista, novembre 1995.

* Michel Potetti, intervista, giugno 1995.

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ Informazioni dettagliate sul lavoro di Charles Apothéloz e sulla sua importanza per il teatro della Svizzera francofona si trovano in Charles Apothéloz. *Cris et Ecrits*, a c. di Joel Aguet, Lausanne, Payot, 1990 e in Daniel Jeanne!. *Le roman feuilleton de Faux Nez* in "Construire", 4245, Lausanne, 1980. Apothéloz, negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, fu il principale artefice del rinnovamento teatrale nella Svizzera di Vaud. Fondatore, attore e regista della compagnia dei Faux Nez, creò il Centre Dramatique Romand, riconosciuto ufficialmente nel 1965. Raggiunse l'apice del successo nel 1977, come regista de *La Fête des Vignerons*. Morì, sessantenne, nel 1982.

⁴² C. Apothéloz, *Cris et Ecrits*, cit., p.25.

⁴³ Pierre Ruegg, intervista rilasciatami nel novembre 1995. Ruegg è stato uno degli attori storici della compagnia dei Faux-Nez.

⁴⁴ Piotr Demianovich Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio, 1976, pp.384-385.

⁴⁵ Per informazioni sull'origine delle danze sacre gurdjieffiane vedere: Mei Gordon, *I moimenti dimostrati di Gurdjieff*, in "Sipario", 406. 1980, pp.45-50, Giampiero Cara, *Le danze sacre nell'elaborazione di Gurdjieff e dei suoi successori*, in "Il libro di Teatro. Annuali del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Roma", II, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 249-269, Franco Ruffini. *I teatri di Artaud. Crudeltà corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996. pp. 137-144.

⁴⁶ Georges Ivanovic Gurdjieff, *I Racconti di Belzebù al suo giovane nipote*, Milano, L'Ottava, 1988,

⁴⁷ Le informazioni sulle dichiarazioni del professor Vinardi sono state tratte da Giampiero Cara, *Le danze sacre nell'elaborazione di Gurdjieff e dei suoi successori*, cit., pp. 166-169.

⁴⁸ Piotr Demianovic Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, cit., p.330.

⁴⁹ Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, voi. Vili, Paris, Gallimard, 1971, p. 209-227. Non è possibile stabilire con esattezza la data dell'Incontro tra Artaud e Alexandre de Salzmann. Artaud afferma, in *Le Théâtre d'après guerre à Paris*, di averlo avvicinato dopo aver assistito ad una rappresentazione di *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck, spettacolo diretto da Jacques Copeau e di cui de Salzmann aveva magistralmente curato le luci. A proposito di tale spettacolo, Artaud utilizza esplicitamente il termine *reprise* e questo perché Copeau lo aveva presentato per la prima volta negli Stati Uniti, il 10 febbraio del 1919. La ripresa di *Pelléas et Mélisande* a Parigi deve essere, però, avvenuta diverso tempo dopo il debutto negli U.S.A., poiché Gurdjieff e i suoi discepoli, tra cui c'era Alexandre, si stabilirono in Francia nel 1922 e quest'ultimo ricominciò ad operare in campo teatrale soltanto dopo tale data. Circa questo argomento vedere anche Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, cit., p.162.

^w Antonin Artaud, *O.C.*, voi. Vili, cit., p. 224.

⁵¹ Alain e Odette Virmaux, nel loro *Une corvergence temporaire avec Artaud* (in *René Daumal*, "Dossier H", a c. di Pascal Sigoda, Lausanne, L'Age d'Homme, 1993. pp. 222-229), sostengono che, se la versione definitiva della traduzione, completa di commento, risale al 1935, Daumal doveva essersi accostato al testo indiano diverso tempo prima, e cioè tra il 1930 e il 1931, quando ancora era legato al gruppo di "Grand Jeu".

» Antonin Artaud. *OC.*, voi. IH, cit., p. 396.

» René Daumal, *L'evidence absurde*. a c. di Claudio Rugafiori, Paris, Gallimard, 1972, p.268 e riportato in *René Daumal*, "Dossier H", cit., p.228.

* René Daumal, *Coups de Théâtre: les Cenci d'Antonin Artaud et Autour d'une mère de J.-L. Barrault*, in "Ecrits du Nord", 2, 1935, pp. 173-178, riportato in Odette et Alain Virmaux, *Artaud Vivant*, Paris. Nouvelles Editions Oswald, 1980, pp. 197-203 e in Franco Ruffini, *I teatri di Artaud Crudeltà, corpo-mente*, cit., pp. 218-227.

^w, Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, cit., p.220.

* Ivi, p. 222.

⁴⁷ Documento in possesso di Philippe Monod.

* Documento in possesso di Philippe Monod.

⁵⁹ Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., p. 168; Eugenio Barba, *La canoa di carta*. Bologna, il Mulino, 1993, pp. 87-95.

⁴⁰ Documento in possesso di Philippe Monod.

⁶¹ Piotr Demianovic Ouspensky, *L'evoluzione interiore dell'uomo. Introduzione alla psicologia di Gurdjieff*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1985, p.71.

Documento in possesso di Philippe Monod.

⁴⁹ René Daumal, *La Vita dei Basili*, in René Daumal, *I Poteri della Parola*, a c. di Claudio Rugafiori. Milano, Adelphi, 1968, pp. 77-89-

" Negli appunti riguardanti la lezione datata 12 ottobre 1965 trovo: "Si precisa il tema Torre di Babele'. L'accessorio rivelerebbe l'impossibilità di comunicare tra loro: ciascuno dando all'accessorio una diversa destinazione, o trattando l'accessorio con un atteggiamento diverso (es.- uno tratta l'oggetto con rispetto, l'altro con disprezzo). Nessun desiderio di dialogo tra gli esseri: aggressività l'uno nei confronti dell'altro... Necessità di scegliere accessori che abbiano una funzione di choc o di rivelazione." Il tema della " Torre di Babele", dell'impossibilità a comunicare, è riscontrabile anche in Daumal; ripreso più volte e presente in *Les Basiles*, costituisce il fondamento di *La Grande Beuïene*.

⁴⁵ Piotr Demianovic Ouspensky, *L'evoluzione interiore dell'uomo. Introduzione alla psicologia di Gurdjieff*, cit., p.67.

⁴⁶ René Daumal, *I poteri della Parola*, cit., pp.205-222.

⁴⁷ Documento in possesso di Philippe Monod.

* Documento in possesso di Philippe Monod.

* Documento in possesso di Philippe Monod.

* Documento in possesso di Philippe Monod.

⁷¹ René Daumal, *Il Monte Analogo*, a c. di Claudio Rugafiori, Milano, Adelphi, 1992, pp. 116-117.

⁷¹ Ivi, pp. 128-129.

⁷⁵ Documento in possesso di Philippe Monod.

⁷⁴ Michel Poletti, intervista rilasciatami nel giugno 1995.

⁷⁵ Gerard Depièraz, intervista rilasciatami nel novembre 1995. Allievo della Guyon durante gli ultimi anni dell'Atelier, ha in seguito fatto l'attore con alterna fortuna. Attualmente è proprietario e "gestore di un ristorante a Ginevra.

Documento in possesso di Philippe Monod.

⁷⁷ Jacques Gardel, intervista rilasciatami nel novembre 1995.

Francesco Abate

IL MIMO CORPOREO NEGLI STATI UNITI. TECNICA, SCUOLA, TRADIZIONE

1. Premessa

Per rispondere all'interrogativo sull'esistenza di un fenomeno teatrale d'oltreoceano vicino, per discendenza, al grande maestro francese, e quindi tentare di descriverne un'eventuale tradizione, abbiamo percorso le tappe di un itinerario attraverso alcuni tra i centri di produzione e sperimentazione teatrale americani in cui oggi vive il nome, lo stile, l'arte di Etienne Decroux. Prima di descriverla, però, è stato necessario scovarla. Le informazioni in possesso all'inizio della nostra ricerca, anche se parziali, erano sufficienti a stabilire i primi contatti con alcuni artisti statunitensi allievi del maestro francese, ma non erano in grado di fornire un adeguato supporto all'ipotesi sull'esistenza di una vera e propria tradizione.

La California si è rivelata uno dei centri di maggiore sviluppo dell'arte di Étienne Decroux per le numerose esperienze pedagogiche messe in atto da alcuni tra i più famosi ed importanti allievi ed assistenti del maestro quali Thomas Leabhart, Léonard Pitt e Daniel Stein. La scuola, infatti, insieme alla produzione teatrale dei singoli artisti e delle loro compagnie, è il mezzo più idoneo al consolidamento di una tradizione.

Minneapolis è sede della compagnia fondata dagli allievi americani Rari Margolis e Tony Brown, i quali, avvalendosi del lavoro di collaboratori sempre nuovi provenienti dalla scuola che essi stessi dirigono da molti anni, contribuiscono in larga misura alla diffusione e all'insegnamento dell'arte del maestro francese.

Le esperienze si moltiplicano se pensiamo al lavoro di quanti hanno saputo abbinare all'insegnamento di Decroux qualità che poco o nulla hanno a che vedere con l'arte dell'attore muto". E' il caso dell'artista angloamericano Geoff Hoyie incontrato, ancora una volta, in California, alla periferia di San Francisco.

L'itinerario, che avrebbe dovuto limitarsi al territorio statunitense, ha fatto tappa, invece, anche nel vecchio continente, alla scuola londinese di un artista americano, Steven Wasson, e dell'attrice francese Corinne Soum. Essi sono eredi dell'insegnamento di Decroux in quanto allievi ed assistenti del maestro all'inizio degli anni Ottanta, e sono oggi i direttori di una scuola internazionale di Mimo Corporeo, l'Ecole de Mime Corporei Dramatique. I due, grazie ai loro spettacoli e al numero elevato di allievi provenienti da ogni parte del mondo, contribuiscono, in modo straordinario, alla diffusione del mimo di Decroux.

L'incontro con numerosi artisti vicini al Mimo Corporeo, il contano con la loro esperienza umana ed artistica, ha reso ancor più definiti i confini della sperimentazione e della produzione teatrale americana nell'intricata area di ricerca attorno al Mimo Corpo-

reo.

Tra questi dobbiamo ricordare l'artista italiano Carlo Mazzone-Clementi residente negli Stati Uniti e fondatore della DeH'Aite School of Mime and Comedy, oggi Dell'Arte School of Physical Theatre¹; il mimo Ron Leeson di San Francisco, allievo di Léonard Piti nel 1973; Rolfe Bari, di Oakland, California, allieva di Jacques Lecoq, e, per pochi mesi, dello stesso Etienne Decroux, "... exceptional mime teacher of intelligent humor and poetic imagination"², secondo quanto dichiarato da Marcel Marceau; Annette Lust, allieva di Decroux, oggi autrice di numerosi articoli e saggi sul maestro; l'attore Jewel Walker e la moglie Marjorie, entrambi allievi di Decroux negli anni del suo insegnamento negli Stati Uniti, tra il 1957 e il 1961.

La storia americana dell'attore "muto", in modo a prima vista paradossale, ha origine in uno dei centri simbolo del mondo della comunicazione di massa; Hollywood. In realtà non c'è nulla di meno paradossale in questo se si considera il fatto che alle origini il cinema era, appunto, "muto". All'arte di Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurei e Hardy, per citare solo alcuni dei famosissimi, si sono ispirati molti attori e molti mimi. Lo stesso Etienne Decroux dedicò il proprio volume sul Mimo Corporeo al grande artista padre di Charlot⁵.

Una storia più dettagliata del mimo ameritano nella prima metà del nostro secolo, però, ha tratti più modesti rispetto ai fasti di Hollywood, e, come ha sottolineato Bari Rolfe, si può focalizzare sulle differenti figure artistiche di tre mimi-danzatori americani autodidatti: Angna Enters, Charles Weidman e Lotte Goslar*.

Bari Rolfe sostiene, tuttavia, che una larghissima parte di pubblico negli Stati Uniti si sia avvicinata al mimo per la prima volta, e talora per Tunica volta, grazie all'arte di Marcel Marceau. Questi, allievo e collaboratore di Etienne Decroux tra il 1944 e il 1948, debutto come pantomimo di fronte ad un pubblico di tremila soldati americani nel dicembre del 1945, a Parigi, nei mesi che seguirono la liberazione dall'occupazione nazista. Le tournées successive a quel primo incontro portarono Marceau in numerosi teatri e università statunitensi dove ancora oggi riscuote grande successo.

Lo stesso Decroux, però, non fu indifferente all'interesse dimostrato negli Stati Uniti verso il Mimo Corporeo, anzi. Il suo giudizio sull'esperienza statunitense è assai positivo e questo soprattutto per merito della particolare predisposizione del pubblico americano al nuovo e al diverso.

D: Sei stato a New York dal 1957 al 1962. Quale importanza hanno avuto per te questi anni?

R: Ho avuto molta fortuna. L'America dimostrò la totale mancanza di pregiudizi su ciò che noi stavamo facendo qua in Europa. I poeti che qui non sarebbero capiti potrebbero vivere in America, e io sono stato accolto con lo stesso spirito. Non l'ho provato solo a New York, (...) ma ovunque".⁵

2. Tradizione, Tramandare e Tradire

Cos'è la "tradizione"? "Il tramandare notizie, memorie, consuetudini da una generazione all'altra attraverso l'esempio o testimonianze e ammaestramenti orali o scritti."⁶

All'origine etimologica di "tradizione" si assoda quella del verbo "tradire". Entrambe le parole, infatti, si rifanno al latino *tradere*, composto da *dare*, "consegnare", più *tra*. oltre. Ma è possibile affermare che una tradizione sia garantita da potenziali traditori? I linguisti ri vengono in aiuto specificando che *tradere* assomma in sé i due significati di "consegnare" e "consegnare con inganno". Dunque, due accezioni. Anche in presenza dell'inganno, quindi del tradimento, siamo di fronte al costituirsi di una tradizione. A proposito di Mimo Corporeo noi crediamo sia possibile parlare di tradizione solo in presenza di una trasformazione, di un'evoluzione dei modelli originari mediante la sperimentazione e lo studio. Contrariamente sarebbe più appropriato parlare, anziché di tradizione, della trasmissione di sterili e conformistici esempi di un'arte passata.

Certo è, infatti, che l'allontanamento da parte di alcuni allievi dai precetti artistici del maestro risulta tanto nitido quanto esplicito (basti pensare, ad esempio, al lavoro di Léonard Pitt e Geoff Hoyle o della compagnia di Kari Margolis e Tony Brown). Certo è, ancora, che tra gli stessi allievi le accuse di tradimento del maestro non vengono a mancare. Una trasmissione ortodossa degli insegnamenti così come un allargamento della disciplina corporea dal rigore tecnicistico delle origini sino all'assolvimento di attitudini personali è motivo di forti incomprensioni tra le diverse generazioni di allievi che operano oggi negli Stati Uniti.

Ogni "allontanamento" e "incomprensione", quindi, non contrastano con il costituirsi di una tradizione. Se andiamo ad analizzare il lungo percorso di ricerca del maestro francese non possiamo non notare l'assidua dedizione alla trasformazione e al superamento dei risultati raggiunti.⁷

Daniel Stein : Decroux (...) era interessato alla ricerca. (...) Noi imparavamo cose che poi venivano cambiate continuamente. (...) Era necessario considerare il lavoro fatto ma nel ripeterlo questo doveva essere diverso. Ciò che bisognava conservare (...) erano le fondamenta, il processo che aveva portato alla creazione di quel movimento, per poi cambiare. Il segreto era scovarne l'essenza nell'evoluzione, nella trasformazione, per farlo diventare più forte, più credibile.

L'avversione alla staticità, dunque, è da considerarsi una specifica caratteristica del maestro. Le diverse direzioni intraprese dagli allievi di Decroux riflettono questa caratteristica e si manifestano al pubblico sotto molteplici aspetti, talvolta assai differenti.

Ciò che rimane inalterato, invece, è lo spirito che anima tale atteggiamento, le motivazioni che hanno spinto Decroux ad una ricerca lunga tutta la vita. Quelle stesse motivazioni oggi animano il percorso di ricerca degli allievi. Gli esiti sono ovviamente diversi e tanti quanti il numero degli itinerari intrapresi. Questo fa della tradizione un'esperienza

vitale, capace di crescere insieme al lavoro degli artisti che la trasmettono.

Thomas Leabhart : Per continuare una tradizione devi tradire ma per tradire è necessario credere. Credere significa sapere che esiste una tradizione, se non esistesse non ci sarebbe motivo di tradire o di ribellarsi.

E' lo stesso Leabhart, uno dei più famosi e stimati allievi di Decroux, a distinguere due differenti tipologie di tradizione. La prima è quella tipica del "vampiro", la seconda, quella che egli si è imposto di perseguire, dello "yogurt". L'allievo "vampiro" è colui che del maestro ha succhiato il sangue, si è nutrito, saziato, ma non è in grado di generare sangue nuovo. Il processo, dunque, si interrompe senza aver prodotto nulla. Nella tradizione dello "yogurt", al contrario, c'è un bacillo, l'insegnamento del maestro, che viene fatto agire nel latte, tutti gli allievi vicini al maestro. L'azione dell'uno nell'altro non è sterile ma produce un nuovo elemento, lo "yogurt" appunto, dal quale potranno essere estratti altri bacilli, dando vita ad un processo vivo e inestinguibile.

Oggi Leabhart è a sua volta maestro di Mimo Corporeo. Le sue lezioni seguono una direzione che è inequivocabilmente quella indicata da Decroux ma ciò che le anima è il suo personale credere nell'esistenza di una tradizione, nelle possibilità che essa ha di continuare ad essere viva nelle generazioni future.

La tradizione, ci spiega Daniel Stein, può anche rimanere nascosta, ciò non significa che non esista. Ma alla base del lavoro di ciascun allievo si dovrà riscontrare l'impegno rivolto alla salvaguardia della tradizione, un'attenzione continua al suo sostentamento vitale.

Daniel Stein : Le radici di un albero sono come la tradizione, non si vedono. Ciò che si può ammirare della maestosità di un albero lo si deve alle radici. Se le radici non ricevono acqua l'albero è destinato a morire; se la tradizione non è alimentata, tutto ciò che è nato è destinato a finire.

Quando una tradizione finisce? Abbiamo in precedenza affermato che anche in presenza del "tradimento", inteso come "allontanamento dal maestro", si possa continuare a parlare di tradizione e che quindi la "diversità" non costituisca un motivo sufficiente per credere nella sua estinzione. Tuttavia non è possibile affermare che tutto ciò che porta l'etichetta di Decroux o del Mimo Corporeo sia necessariamente decrouxiano o appartenga inequivocabilmente alla tradizione mimica avviata dal maestro. Gli allievi, infatti, percepiscono il rischio o la possibilità che tale tradizione possa essere trasmessa con forme non coerenti rispetto all'insegnamento del maestro. In questo caso il "tradimento" assumerebbe un significato ben più forte di quello che sino ad ora gli abbiamo attribuito.

Steven Wasson : Per tradire qualcuno è necessario avere prima accettato il suo pensiero o pane di esso. (...) Molte persone tradiscono perché non capiscono. Giuda, forse, tradì

"risto perché non lo aveva capito, se lo avesse capito probabilmente avrebbe voluto diventare come lui.

Dobbiamo dunque considerare l'incomprensione come la principale causa dei malintesi attorno al quesito sull'esistenza di una tradizione decrouiana vera e propria. In effetti, sottolinea ancora Stein, per gli allievi il rischio di non capire era molto forte.

Daniel Stein : Ognuno di essi ha un'idea molto, molto diversa di cosa Decroux ha insegnato loro. [...] Decroux cambiava di giorno in giorno, di anno in anno ambiava enormemente. E non solo la forma, anche le idee. Credo che nel concetto di tradizione, per quanto riguarda Decroux, sia implicito in un certo modo il timore. Temevamo di non aprirlo, ma temevamo anche di aprirlo. Infatti, se credevamo di aver apito ma non eravamo apaci di fare ciò che ci chiedeva, ci sentivamo stupidi. Ecco perché i suoi allievi avevano paura di dire: "Io ho apito", perché avevano paura di fare la figura degli stupidi.

Il timore, la paura di non aver capito, testimoniano la complessità del percorso intrapreso da Decroux. Noi crediamo che ciò non costituisca un limite attorno al concetto di tradizione ma che, al contrario, ne amplifichi la portata rendendone i contenuti ancor più vitali ed interessanti.

Nelle pagine che seguono tenteremo di delineare i contorni di una tradizione decrouiana attraverso l'analisi del lavoro dei singoli artisti e il costante confronto tra la figura dell'allievo e quella del maestro. Condurremo la nostra indagine su un livello tecnico-artistico mettendo in evidenza, tuttavia, l'esistenza di un secondo livello che ci permetterà di meglio inquadrare una tradizione di Mimo Corporeo. Eugenio Barba, nell'articolo pubblicato in questo stesso numero di "Culture Teatrali", sottolinea un nuovo ed interessante aspetto di colui che chiama "il maestro nascosto". Egli riconosce come nel caso di Decroux sia possibile parlare di tradizione anche da un punto di vista etico, esaltandone il profondo valore umano e spirituale. Barba, inoltre, scopre quanto sia difficile distinguere livello tecnico e livello etico e giunge alla conclusione che l'uno e l'altro, nel lavoro di Decroux, si confondano e si completino a vicenda.

(Decroux! non insegnava semplicemente le basi "scientifiche" del lavoro dell'attore, ma un modo di *prendere posizione* che dalle posture fisiche e dalla composizione dei movimenti risuonava nell'atteggiamento etico e spirituale.

Abbiamo scelto la forma dell'antologia e del dialogo. Uno scambio di battute e opinioni tra Decroux e gli allievi che abbiamo incontrato negli Stati Uniti. Metteremo a confronto le affermazioni del maestro con quelle degli artisti dando vita ad un incontro immaginario del quale noi saremo discreti testimoni, quasi ai margini.

3* La tecnica

Decroux

Per quanto concerne l'arte dei gesti, si è potuto osservare la goffaggine di un attore, deplorare in un altro, e ancora di più, l'inopportuna destrezza, arrivare al colmo con un terzo che unisce contro di noi bruttezza e contrattempo.

In altri termini, abbiamo potuto vedere che l'artista che compie il gesto dove è necessario, lo fa male; che un altro che lo fa bene, lo fa quando non bisogna farlo; che un terzo, non contento di muoversi a sproposito, si muove in un modo diverso da quello convenuto, nel caso che il gesto fosse convenuto;... che l'atteggiamento non è il migliore.

Ecco dunque i problemi che si pongono all'attore nel campo del mimo: Come compiere il gesto? Quando compierlo? Come costruire l'atteggiamento? Quando costruirlo?

Poiché un articolo, anche se lungo, non è un corso per corrispondenza, qui non darò a queste domande una risposta pratica o precisa, e per me sarà sufficiente chiudere un orizzonte.¹

Volete una dichiarazione più vicina alla tecnica?

- Eccola, il gesto perde la sua frequenza quando l'atteggiamento è giusto. Ora è più difficile costruire un atteggiamento giusto che disegnare un bel gesto.

Non sperate di uscirne imponendovi come ferula di non fare gesti, perché se il vostro atteggiamento non supplisce il gesto, passerà per quello che è: un ardente rifiuto. Infine vi sono gesti bene accetti anche se ampi: astenersene significherebbe stonare. Appena ci si posa su una scala mobile, non è annullando ogni movimento che si rimane sul posto.

- È proprio dalle vostre maniere che gli altri vi giudicano I...1.

Ecco [...1 il riassunto della mia idea, la sua struttura:

- l'attore non è altro che un mimo,

- il mimo è una vera tecnica,

- la tecnica immunizza chi la possiede da due arbitri: quello della moda e quello del maestro,

- la tecnica elimina i mediocri, sfrutta il talento medio ed esalta il genio.⁹

Daniel Stein ¹⁰

Se si osservano molti attori che hanno studiato con Decroux è facile notare come la maggior parte di essi non sia mai riuscita a creare un legame tra il lavoro del maestro e la realizzazione deH'arte; hanno assimilato un metodo, una tipologia di lavoro, la possono ripetere aH'infinito con estrema facilità, ma amo questo non è arte, è tecnica! La tecnica è molto, molto importante, è essenziale, ma non è proponibile a teatro, non si può rappresentare la tecnica I...]. Il segreto sta nel trasferire la tecnica dentro l'arte.

Come? Tutti sanno che gli italiani fanno il miglior caffè del mondo. La ragione è

senz'altro questa: gli italiani non usano l'acqua, usano il vapore. Vedi, fare il caffè è un po' come fare teatro. Per entrambi bisogna riconoscere un punto di partenza, che per il caffè è l'acqua, mentre per il teatro il punto di partenza è la vita. Ma la vita, così com'è, non basta. A teatro l'artista parte dalla vita ma deve elevarne la temperatura, deve farla •bollire”, le deve cambiare stato, sino a renderla come il vapore, tendente all'alto, incontenibile. Torniamo al caffè. Nessuno può mangiare il caffè così come la natura ce lo presenta, al contrario moltissime persone amano bere il caffè. I chicchi devono essere tostati, poi macinati ed infine conservati in appositi contenitori affinché non perdano la loro incontenibile fragranza. A teatro noi abbiamo la tecnica ma nessuno vuole vedere la tecnica. L'artista di teatro deve imparare la tecnica, la deve assorbire, la deve praticare sino alla perfezione. Quando ciò viene fatto con la massima serietà, solo allora possiamo dire che non c'è più tecnica ma un vero e proprio modo di essere. Ora, come nel caffè il vapore viene filtrato attraverso la miscela, così a teatro la vita, “allo stato gassoso”, deve essere “filtrata” attraverso la tecnica. Il caffè nella tazzina avrà un aspetto, come è ovvio, assai diverso dall'acqua e dalla miscela che lo hanno generato. Allo stesso modo il teatro, il vero teatro, non assomiglierà alla vita né si confonderà con la tecnica, sarà diverso. Fare questo è difficile e io non sono sicuro di saperlo fare ma sono stato fortunato. I miei spettacoli funzionano, e così sul palcoscenico so come fare ciò che faccio.

Decroux non insegnava a creare. Con noi studenti era molto più interessato alla ricerca della definizione del movimento. Noi imparavamo cose che poi venivano cambiate continuamente. Se, per esempio, il lunedì iniziavamo uno studio sul movimento della testa e vi lavoravamo tutto il giorno, il martedì mattina Decroux chiedeva di mostrargli il lavoro del lunedì ma, inevitabilmente, non andava bene. Era necessario cambiare: lui sapeva cosa stava cercando, noi no. Se il martedì facevi esattamente quello che avevi fatto il lunedì, già sapevi di aver sbagliato. Era necessario considerare il lavoro fatto ma nel ripeterlo questo doveva essere diverso. Ciò che bisognava conservare del lunedì erano le fondamenta, il processo che aveva portato alla creazione di quel movimento, per poi cambiare. Il segreto era scovarne l'essenza nell'evoluzione, nella trasformazione, per farlo diventare più forte, più credibile. Io penso che le persone che lo hanno frainteso credessero che Decroux fosse interessato al movimento, in realtà non lo era. Decroux era interessato alla differenza esistente tra “il movimento del lunedì e il movimento del martedì”. Perché è cambiato e perché continua a cambiare. Il movimento in se stesso non lo interessava, ma nella differenza tra i due movimenti Decroux credeva si nascondesse l'essenza del teatro. Il movimento è solo “movimento”, a nessuno interessa; esso “avviene” ma subito viene dimenticato. Ma se si sa riconoscere, differentemente, la sua “costituzione”, la sua “de-costituzione”, la sua “ri-costituzione”, allora, forse, si conosce qualcosa che potrà essere veramente utile a teatro, facendo in modo, però, che la “de-costituzione”, sia finalizzata ad una “ri-costituzione” diversa del movimento. Questo è ciò che ho imparato da Decroux, e lui lo sapeva fare in modo meraviglioso.

Léonard Pitt¹¹

Ci sono quattro diversi tipi di tecnica nel lavoro di Decroux: l'isolamento, il contrappeso, le figure e le marce. La caratteristica principale di Decroux era la dedizione alla tecnica che rappresenta il novantanove per cento del suo interesse. Il restante uno per cento del suo lavoro andava all'improvvisazione. Per Jacques Lecoq è esattamente il contrario. Il lavoro di Decroux è una combinazione molto strana di stili differenti di movimento. L'estetica, la linea del suo corpo, la posizione di base deriva dal tradizionale balletto classico. Decroux partiva da una "posizione zero" che è la prima posizione nel balletto. Il lavoro di Decroux, però, è diverso in termini di energia. L'utilizzo dell'energia è molto diverso nel balletto classico, Decroux si avvicina molto di più al teatro antico o al teatro giapponese, perché entrambi sono molto legati al terreno. L'isolamento è reso possibile grazie a questa caratteristica. Il ritmo che si basa sulla successione di *compression* (compressione) e *impulse* (impulso) non può esistere se non in relazione al terreno. L' "impulso" consiste nel ricevere una spinta dal terreno, la "compressione" è un fermarsi sul terreno. Questo fa del movimento una cosa molto strana [...].

Io credo che l'insegnamento di Decroux possa essere visto in modi molto differenti. Ciò che ha significato per me non è detto che sia uguale a ciò che è stato per tutti gli altri allievi, anche se alla base i presupposti erano molto forti. Bisogna però dire che il lavoro alla scuola era di tipo classico nel senso che la necessità primaria, e quindi la difficoltà maggiore, era la ricerca dell'arte con la "a" maiuscola. Ciò che si cercava sempre, anche quando lavoravamo sull'improvvisazione, era l'"Arte" e non semplicemente "arte". Quando si provava un allestimento Decroux non era interessato all'individuo¹², voleva l'astratto, così come avviene per la danza, dove non esistono personaggi caratterizzati (la danza è molto astratta in questo senso). La sofferenza dell'individuo era la strada da percorrere per arrivare all'astratto, dove sofferenza significava annullamento dell'individualità. Se si pensa al mio lavoro o a quello di altri allievi come Geoff Hoyle e Yves Lebreton non si può negare un grande interesse per il personaggio, ma ciò deriva da una nostra particolare attenzione che non ha nulla a che vedere con l'insegnamento di Decroux. Decroux non amava per nulla le individualità dei personaggi. C'era una sorta di idiosincrasia tra lui e i personaggi, il suo obiettivo era il loro superamento verso un'arte universale. In questo senso Lecoq è l'opposto di Decroux, molto più specifico, molto più attento ai personaggi. Oggi i miei spettacoli, sotto quest'aspetto, assomigliano di più a quelli di Lecoq che non a quelli di Decroux anche se la sua tecnica resta alla base del mio lavoro.

Come insegnante sono costretto a fare una scelta: quanta improvvisazione e quanta tecnica? Cinquanta e cinquanta? Ottanta e venti? Nel mio insegnamento, oggi, c'è più improvvisazione che tecnica. Si può fare improvvisazione lasciando spazio alla tecnica. Quando parlo di tecnica, però, parlo di parecchie categorie. La più importante, secondo me, è l'ondulazione che sovrintende alla connessione tra gli arti. L'ondulazione è una sorta di opposizione, l'esistenza di un dosso implica l'esistenza di una conca. Questo è ciò che deve avvenire anche nel movimento [...].

Il lavoro di Decroux era essenzialmente tecnico. La tecnica, però, fornisce all'attore un linguaggio fisico. In questi termini la tecnica non può che essere considerata una strada che porta all'improvvisazione, un mezzo, uno strumento a disposizione del detrattore per meglio improvvisare. Ciò significa dare alla tecnica una funzione creativa. La tecnica inoltre incide sul movimento. Il movimento in Decroux è molto stilizzato, come nel balletto classico. Esistono molte forme di stilizzazione; l'attore deve fare una scelta e poi adattare tali forme a se stesso [...].

La tecnica che utilizzo in *Seduction*¹⁵ e che ho usato in *Not for Rea*?*, non è stilizzata come lo è in *Four Piece*é*. Il tipo di espressione in *Four Pieces* è molto classico e privilegia l'estetica del corpo. Oggi la tecnica è, sotto certi aspetti, diversa ma fa parte del mio modo di essere attore, l'ho acquisita un tempo e non posso levarmela di dosso. Non credo, inoltre, che la tecnica di Decroux debba essere considerata intoccabile come una religione, ma debba, invece, ritenersi ampliabile, con molte possibilità di sviluppo; io la considero maggiormente come una generale presa di coscienza del corpo, una presa di coscienza del movimento. Cosa fa il corpo? Quando deve muoversi, quando deve fermarsi? Come muoversi, come fermarsi? Come rallentare il movimento? Come utilizzare la gestualità? Come renderla forte? Come renderla leggera? Ecco la funzione della tecnica: dare una risposta a queste domande [...].

Io credo che l'Arte sia il luogo dell'immaginazione. La tecnica deve nutrire l'immaginazione, la tecnica è al suo servizio. Spesso, però, la tecnica finisce col dominare l'immaginazione. A Parigi credo sia avvenuto, per quello che mi riguarda, proprio questo. Ho studiato quattro anni da Decroux, sono stato suo assistente per due, ho lavorato con il maestro tutti i giorni, sei giorni alla settimana, cinque ore al giorno. Quando sono tornato negli Stati Uniti ho continuato lo stesso tipo di ricerca per un paio d'anni ma sentivo che era necessario rompere e trovare la mia vera identità. Non potevo continuare ad essere dominato dalla tecnica perché l'immaginazione è più grande della tecnica. La tecnica è come un piccolo paese in un universo vastissimo. Il nostro compito è quello di esplorarlo nella sua completezza.

La tecnica, quando è acquisita, può anche essere lasciata da parte. Questo non significa, però, che non si possa tornare indietro e ricominciare ad utilizzarla. In che modo? Una parte molto importante della tecnica di Decroux era l'isolamento. [...] L'isolamento consiste nella capacità di decomporre il movimento. Isolare significa riconoscere la forma di ogni singola parte del movimento. Nel mio lavoro, ancora oggi, ricorro continuamente all'isolamento. Ricordo che una volta, sul set di un film, dovevo interpretare la parte di un signore che entra in un caffè, saluta alcuni amici e si siede ad un tavolo. Dovevo semplicemente entrare, salutare, e sedermi: tre cose in una volta sola. Feci proprio così, ma il regista non era d'accordo. "Non funziona, prova ancora!", mi disse, "Questa volta, però, prima entra, poi saluta e quindi siediti al tavolo". Quello che mi chiedeva di fare era isolare, decomporre. Se avessi dato troppe informazioni in una volta sola probabilmente il pubblico non mi avrebbe capito. Decroux era un maestro in questo, la sua arte è basata su questo. In un vecchio filmato di Decroux vi è una dimostrazione in cui si

può vedere come egli bevesse un bicchiere d'acqua dividendo l'azione in ventisei piccoli movimenti. Questo è un principio della tecnica elaborata da Decroux, e io ne faccio uso continuamente.

L'immaginazione, comunque, rimane il mio principale interesse, la tecnica mi interessa molto meno, anche se, come abbiamo detto, deve aiutare l'immaginazione. Molte persone hanno una grande immaginazione ma non sanno come darle forma. Questo vale nel teatro così come in ogni altra forma d'arte. La lingua è una tecnica che serve a dare forma alle emozioni. Ma non bisogna temere la tecnica se non si vuole che abbia il sopravvento.

Thomas Leabhart¹⁶

Nel mio lavoro non è così evidente la ricerca di un modo di lavorare molto diverso da quello che Decroux mi ha insegnato. E' vero, al contrario, che sono numerosi i messaggi segreti che egli ha inciso nel mio corpo. Oggi, grazie a quella tecnica, io posso esprimere una mia personale poesia. E' come aver imparato una lingua ed avere ora la possibilità di scrivere delle poesie in quella lingua. La mia poesia è diversa dalla poesia che Decroux ha scritto. E' diversa da quella di Daniel Stein, da quella di Léonard Pitt. ma noi tutti utilizziamo parole, principi, idee, e concetti che abbiamo imparato con Decroux. Credo che sia questo il giusto metro per definire un grande maestro. Tutti coloro i quali hanno studiato da Decroux sembrano molto simili. E' vero, all'inizio sembrano molto simili, ma poi appaiono completamente differenti. Quando le persone maturano una propria personalità e trovano la loro voce, solo allora tutta la ricchezza della tecnica può dirsi utilizzata al meglio. Nello spettacolo per il quale sto lavorando in questo periodo, per esempio, *The Simple Thing'*, ci sono veramente tante cose che derivano direttamente dalla tecnica di Decroux ma sono trasformate, sono raccontate con il mio accento, sono diventate parte di me. Ogni individuo ha caratteristiche molto diverse nel movimento, nel modo di parlare, nel timbro di voce. Come avviene questo nel mio lavoro? All'inizio è necessario copiare nel modo più preciso possibile, così facendo i risultati appariranno molto diversi

Decroux non ha inventato niente. Fu lui stesso a dirlo. "L'unica cosa che ho inventato", disse Decroux, "è stato il credere nel Mimo Corporeo". E' un passaggio molto importante del volume che lui stesso ha pubblicato, *Parvles sur le mime*. Negli anni Venti. Decroux frequentò la scuola di Jacques Copeau. Vi andò per imparare l'uso della voce; imparò, invece, un modo diverso di guardare il mondo. Vide in una stanza un gruppo di persone con gli occhi e il viso coperto. Queste persone si muovevano liberamente nello spazio a loro disposizione, stavano prendendo lezioni di Mimo Corporeo. Ne fu sedotto. Era questo ciò che stava cercando. Trascorse sessantanni della sua vita lavorando su questo, giorno dopo giorno, ininterrottamente. "Naturalmente la tecnica si è sviluppata", disse, "sarei stato un imbecille se avessi lavorato sessantanni su qualcosa senza aver sviluppato niente; se non avessi oltrepassato il punto dal quale ho iniziato".

Ciò che veniva creato doveva essere poi rielaborato in tanti più modi passibili. Prima

in avanti, poi all'indietro e poi sul fianco, prima su quello destro, poi su quello sinistro, poi ancora durante una rotazione, prima su un piano perpendicolare, poi su un piano inclinato, e così via. Per più di vent'anni elaborò ogni tipo di improvvisazione a partire dalla posizione "sdraiato sul terreno", che chiamò "posizione zero". Ci sono voluti vent'anni per "alzarsi" dalla "posizione zero" e sviluppare un intero repertorio di movimenti dal basso verso l'alto e dall'alto verso il basso. Ecco perché sono così numerosi nella sua tecnica.

; La passione richiede una lunga pazienza. Decroux aveva passione e una pazienza infinita nel lavoro. Poche persone hanno questa grande qualità.

Kari Margolis '*

Il lavoro di tutta la compagnia mira alla definizione di un Teatro Totale, dove l'attore canta, balla e parla liberamente. Nei nostri spettacoli facciamo continuo uso di video, film e musica leggera. Ciò che sto cercando di creare è un teatro Universale, in cui la cosa importante non è la lingua che si parla ma il modo in cui il corpo dell'attore si muove. È importante, però, che l'intero processo creativo parta dal corpo, dalla fisicità dell'attore. In questo l'influenza di Decroux è enorme. Mi ci sono voluti vent'anni di assidua ricerca per cercare di capire perché il movimento astratto qualche volta ci fa ridere, qualche volta ci fa piangere e altre volte è solo confusione. Nelle prove di ieri, durante l'improvvisazione, ho cercato di spiegare agli attori come rendere le idee più chiare, come fare in modo che lo spettatore, sia esso africano, cinese o messiano, possa aprire le immagini che stanno prendendo forma sul palcoscenico. In questo senso la tecnica elaborata da Decroux è stata per me fondamentale per aprire lo spirito drammatico che soggiace a tale processo. Ad esempio, se l'attore è 'veniale' lo spettatore comprende una cosa, se l'attore è 'inclinato', lo spettatore comprende qualcos'altro. Come può accadere? Questo è il tatto Universale e Decroux è la chiave per accedervi [...].

Io penso che Decroux sia stato un genio; tutto il suo pensiero e i suoi principi sono geniali e più ci lavoro sopra più posso sperimentare quanto essi siano brillanti. Sotto un certo aspetto, però, i suoi metodi erano primitivi. In realtà egli non conosceva molto il corpo umano ed alcuni dei suoi esercizi erano dannosi per la schiena o per le gintxchia. Alcuni allievi diventarono molto rigidi, tesi. Il suo metodo di insegnamento talora non permetteva ai suoi studenti di aprire come assimilare la tecnica e, con essa, creare teatro. Ecco perché ci sono così pochi artisti oggi nonostante le migliaia di allievi che hanno studiato con lui. Io aedo di aver creato un metodo migliore di quello di Decroux per insegnare gli stessi principi. Ho introdotto nel metodo elementi come il respiro, l'energia e il rilassamento. Quando insegno cerco di creare un'atmosfera di maggiore sviluppo creativo, in cui gli studenti non abbiano paura di fare domande né di fare brutte figure. Con questo non voglio dire di aver interrotto il legame tra me e Decroux, io credo che il mio lavoro consista nella continuazione del suo in una direzione che è mia. Penso che gli attori ai quali sto insegnando stiano imparando, oggi, ciò che Decroux voleva che i suoi allievi, allora, imparassero. Egli, però, non possedeva un metodo per insegnare le

sue idee. Ecco perché Decroux era deluso dal fatto che la sua creatività venisse spesso imprigionata dai suoi allievi. Questa è la ragione della poca popolarità goduta dal maestro durante la sua lunga vita e del ridotto numero di artisti continuatori del suo insegnamento. Al contrario, la grande popolarità di Martha Graham, nel mondo della danza, è dovuta alla generosità del metodo da lei adottato nella diffusione del suo pensiero; eppure non la considero un genio alla stregua di Decroux.

Geoff Hoyle¹⁹

La disciplina corporea che ho appreso nei due anni di studio alla scuola di Etienne Decroux attraverso la ripetizione degli esercizi e l'allenamento quotidiano è ancora presente in tutto il mio lavoro. In alcuni casi, negli spettacoli più recenti, ho mostrato al pubblico il lavoro di Decroux attraverso alcune dimostrazioni. Quando decisi di frequentare la scuola di Decroux ero un attore comico, avevo una laurea e cercavo un lavoro ma non sapevo cosa fare. Uno dei miei insegnanti mi disse di andare a Parigi e di studiare "from the horse's mouth", (direttamente alla fonte). Mi disse che Decroux stava facendo rinascere il mimo, lo stava codificando per fame una scienza. Il primo periodo fu molto difficile. Decroux era autocratico. Mi sentivo come un apprendista medioevale con un maestro severo. Il dialogo non era quasi permesso. Questo accadeva nel '68 quando gli studenti del mondo intero costruivano barricate sulle strade. E' stato molto duro per tutti noi allievi rimanere alla scuola in tale situazione. Rimasi comunque a Parigi due anni perché ritenni utile questo tipo di training che comprendeva dinamismo, ritmo e chiarezza. Imparai ad osservare il movimento nella vita reale, a scomporlo in più parti e a ricomporlo e scoprii che poteva essere interessante per il pubblico. Grazie a Decroux sperimentai una più profonda percezione del movimento [...].

Per dare un'idea di quanto sia diverso il mio lavoro da quello degli altri allievi di Decroux basti pensare a Thomas Leabhart e Yves Lebreton. Entrambi possiedono una tecnica perfetta, ma il loro lavoro risulta sempre molto astratto, non letterale. Io credo che ogni forma d'arte che non vada contro il proprio statuto, sia a favore di esso. L'uso che io faccio della tecnica di Decroux non è contro Decroux, la tecnica è alla base, serve da puntello al tipo di lavoro che sto facendo nel teatro comico. La tecnica mi dà la possibilità di essere attore "fisico", in contrapposizione all'essere attore "vocale". Naturalmente io uso moltissimo la voce, ma l'impulso dal quale deriva la mia espressività ha origine fisica. Tempo fa un regista si sorprese della velocità con la quale ero in grado di imitare i gesti e i movimenti delle persone. Io credo che ciò non dipenda da una mia particolare abilità bensì dalla conoscenza della tecnica elaborata da Decroux e dall'utilizzo che ne faccio. Sotto questo aspetto gli anni trascorsi a Parigi si sono dimostrati molto utili.

Io considero la tecnica come una fotografia, un oggetto senza vita, brillante ma senza cuore. Guardando una fotografia posso pensare; "E' un'interessante riproduzione!", ma se voglio l'originale devo fare un passo indietro. Nel mimo l'originale è Decroux. Una riproduzione di un quadro di Monet può interessare, l'originale, invece, può stupire. Ciò che alcuni suoi allievi stanno facendo oggi mi sembra una negazione del quadro sociale e

culturale di cui essi stessi fanno parte integrante. Gli artisti non sono dei "riproduttori", sono delle persone e devono avere qualcosa da dire. Essi fanno parte della cultura contemporanea, non possono copiare il lavoro di Decroux senza analizzarne il significato all'interno del lavoro che essi stanno facendo, devono utilizzarlo come supporto al loro linguaggio artistico. Questo è ciò che io sto cercando di fare con o senza successo, qualche volta ci riesco, altre volte no. Alcune persone, invece, preferiscono rappresentare Decroux nella sua integrità perché ancora non possiedono un loro linguaggio. Il loro obiettivo è di diventare come il maestro. Essi si appropriano del linguaggio e, credendo di mostrare il suo lavoro, mostrano, invece, il loro.

Anche Marcel Marceau, dopo aver studiato con Decroux, prese una direzione assai diversa dal maestro. Marceau privilegia la tecnica, non il contenuto. Bip è un personaggio molto sentimentale, ma ciò non dipende dai contenuti bensì dalla bellezza delle forme. Non compare alcun tipo di informazione che lo spettatore possa utilizzare per se stesso, ma aiuta a riflettere.

Jean-Louis Barrault intraprese una direzione assai interessante, molto vicina alla direzione che vorrei dare al mio lavoro. Ricordo di aver visto *Rabelais*, era il 1969 e lo spettacolo veniva rappresentato in una sala adibita agli incontri di boxe, a nord di Parigi. La sua presenza, sul palcoscenico era straordinaria. L'idea di questo spettacolo era molto interessante, e lo era ancor più per il fatto che venisse rappresentato in un luogo lontano dall'Odéon-Théâtre de France, sede istituzionale della cultura.

/Steven Wasson²⁰

Tra la fine degli anni Sessanta e il 1986, anno in cui smise di insegnare, Decroux ha avuto dodici assistenti. Léonard Pitt, che hai avuto la possibilità di incontrare, è stato il primo; Yves Lebreton e Thomas Leabhart i successivi. Ognuno di questi artisti ha preso parte allo sviluppo di un'area specifica della tecnica del Mimo Corporeo (...).

Non c'è niente al mondo che possa isolare la creatività. Possedere una tecnica, dominarla con precisione, è un'esperienza liberatoria, non costrittiva. Decroux teneva molto a quest'aspetto. Forse qualcuno non se lo ricorda, ma lo stesso maestro distingueva la tecnica dallo stile. La tecnica del Mimo Corporeo è "neutrale", cioè "per tutti", ma ognuno di noi possiede un proprio stile, un proprio modo di utilizzare la tecnica. Decroux stesso, oltre alla tecnica, possedeva uno stile. Alcuni allievi che non hanno studiato a lungo col maestro, hanno confuso la tecnica con lo stile correndo il rischio di realizzare sterili imitazioni.

Un buon musicista deve possedere un'abilità tecnica perfetta oltre al talento, all'orecchio e al senso del ritmo. Queste ultime tre prerogative sono qualità innate dell'uomo ma possono perfezionarsi con l'allenamento, esercitando la tecnica. Tutti possono imparare a suonare uno strumento, non tutti, però, diventano grandi musicisti. Lo stesso dicasi a proposito del mimo. Ciò che la tecnica può fare l'ha detto lo stesso Decroux: eliminare il mediocre, fare buon uso del talento, esaltare la genialità. Questi compiti possono essere assolti nel modo corretto quando la tecnica diventa parte integrante dello stesso attore.

Decroux ci ha lasciato in dono la sua tecnica, le sue idee, ma allo stesso tempo la responsabilità di portarle avanti. Non c'è nulla che Decroux non abbia scoperto, ma tanti aspetti rimangono ancora da esplorare. Egli ha indicato la strada da seguire, noi allievi abbiamo il compito di percorrerla sino in fondo. Qualche volta è davvero difficile.

Io e Corinne Soum insegniamo ormai da dodici anni. Oggi possiamo constatare che i progressi dei nostri allievi sono più rapidi rispetto a quelli degli allievi del passato e i risultati di un anno di studio sono cento volte migliori. Ciò accade perché in tutto questo tempo la tecnica è diventata, giorno dopo giorno, sempre più chiara. La ricerca è oggi ad un livello assai più elevato e i nostri studenti hanno alle loro spalle un background molto più ricco dal quale attingere.

Ricordo che un giorno arrivarono alla scuola delle persone da Amsterdam che avevano scritto un libro sul Mimo Corporeo sulla base di alcune testimonianze raccolte. Volevano presentare il libro a Decroux. Corinne accompagnò quelle persone nel suo studio. Decroux prese in mano il libro, iniziò a girare lentamente le pagine, inclinò leggermente il capo ma all'improvviso lo gettò per terra dicendo arrabbiatissimo: io non sono - parole impresse su un pezzo di carta! -, io sono vivo, non sono questo libro!". Per Decroux la tecnica era in continua evoluzione [...]. Evoluzione vuol dire crescita, perfezionamento. I principi di base rimangono gli stessi, l'esecuzione, invece, deve migliorare sempre di più allargando in continuazione le proprie possibilità.

Io e Corinne, per esempio, abbiamo lavorato a lungo con Decroux nel tentativo di definire e sviluppare il concetto di "statuaria mobile". Oggi i nostri studenti del primo anno sanno esattamente di che cosa si tratta. Quindici anni fa tale concetto era solo una vaga idea. Molti allievi di Decroux, infatti, non ne hanno mai sentito parlare. Quello che voglio dire è che il livello di complessità della tecnica, in tutti questi anni, è cresciuto tantissimo, e continua ancora oggi a farlo [...].

Decroux era consapevole del fatto che quando la tecnica non è sottoposta al continuo cambiamento, all'evoluzione, al suo perfezionamento, difficilmente è in grado di sopravvivere. Decroux non avrebbe mai affermato: "Bene, ho creato questa pièce lasciatela esattamente com'è ora". Questo fa pensare a quanto egli stesso fosse contrario alla stigmatizzazione del suo lavoro. L'*tôme*, per esempio, creata nel 1946, è stata concepita per tre attori. Quando diressi lo spettacolo *L'Homme qui voulait rester debout* utilizzai tre gruppi di tre attori. E' stato Decroux a desiderare lo spettacolo in una forma più ampia, più dilatata, e questo è ciò che io e Corinne abbiamo fatto.

La qualità tecnica degli allievi di Decroux nel 1962 a New York (Jewel Walker, Sterling Jensen, Vivian Schindler), non è la stessa raggiunta da noi esattamente trent'anni dopo. Oggi possiamo dire che la tecnica è cento volte più complicata, si è evoluta. Trovo le pièces di allora un po' antiquate, vecchie. L'utilizzo dei "contrappesi", per esempio, è cambiato enormemente ed è divenuto più definito e più chiaro. Nel riproporre quelle pièces io e Corinne abbiamo pensato che non sarebbe stato corretto riprodurle esattamente come allora. Nei prossimi trent'anni spero proprio che ci sia qualcuno in grado di fare lo stesso lavoro molto meglio di quanto non sia riuscito a noi.

4. La scuola

Decroux

L'aspirante attore è desideroso di andare in scena, non di perfezionarsi [...]. Prendiamo l'esempio della pantomima corporea, che è il mio campo: quando gliela proponevo a parole. / risposta: vorrei vederne un esempio pratico. / Non hanno neppure la fede! / E credono a Dio solo quando lo toccano. / Quando mostravo loro un saggio pratico, essi ne denunciavano le lacune. Non hanno neppure l'immaginazione! / E sono severi con la virtù. / Quando gliene presentai un campione messo a punto, / risposta: non potrei mai, è troppo difficile! / Non hanno neppure l'entusiasmo! Oppure anche: non ho tempo. / Non hanno tempo per imparare! / Allora trovano il tempo per insegnare. / Interpretando a modo loro la celebre frase di un generale: "Non posso più difendermi, quindi attacco". Largo ai giovani! / Sia! / Il posto dei giovani è la scuola²¹.

Daniel Stein

C'è un problema nell'educazione che si basa sull'indicazione degli errori, "non fare questo, non fare quello". I nostri insegnanti ci hanno sempre dato risposte. E' inutile! Non ce niente di nuovo in quelle risposte perché quelle risposte esistono già. Chi ha bisogno di risposte che già sono state date? Nessuno, non ha senso. Noi abbiamo bisogno di trovare risposte che ancora non esistono per avere, così, nuove risposte. Come insegnare allora? Quello che io cerco di insegnare nelle mie classi non lo faccio dando risposte, io faccio domande ai miei studenti. Le risposte vengono da loro, e sono sempre diverse da ciò che penso e anch'io imparo da loro. E' molto importante. Questa è la ragione per cui insegno: per imparare, non per insegnare. Se insegnassi per "insegnare" sarei un dittatore. Così facendo, il processo di lavoro diventa il lavoro stesso e il prodotto si rigenera nel suo manifestarsi. Non sono interessato al prodotto, sono interessato al processo. Ma il processo deve essere necessariamente orientato in qualche direzione, verso qualche spazio. A noi non interessa quale spazio, ciò che è importante è assicurarsi che ci sia uno spazio, una meta, una direzione da seguire. Senza una meta torneremmo inevitabilmente sui nostri passi, come in un cerchio, non andando da nessuna parte. Molti maestri insegnano "circolarmente", senza meta, è ridicolo! [...].

Perché insegno allora? Ci sono molte ragioni in realtà. Insegno perché credo sia utile. Per un attore è difficile sentirsi utile, perché noi non facciamo qualcosa di veramente importante. Non siamo dottori e non salviamo vite umane. Il nostro lavoro riguarda l'anima e io credo che anche questo sia importante. Prima di uno spettacolo sono investito di questa responsabilità, perché alle otto in punto devo eseguire il mio lavoro, e so di saperlo fare meglio di chiunque altro. Ma dopo lo spettacolo tutto questo finisce. Per me è un problema. Come valorizzare se stessi quando non si è su un palcoscenico di fronte ad un pubblico? lo ci provo insegnando.

Nel 1976 vidi *Il Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, a Parigi, diretto da Giorgio Strehler. Non mi fu possibile seguire i dialoghi perché lo spettacolo era in italiano, ma io,

naturalmente, conoscevo la commedia. Oggi posso ricordarne le immagini come se l'avessi visto la scorsa notte. Non ho mai visto niente di simile! Quello che voglio dire è che quando uno spettacolo è fatto bene, scuote gli animi. Come insegnante mi piacerebbe sapere di aiutare i miei allievi a fare buoni spettacoli. Se oggi sono felice lo devo al teatro, ed è quindi al teatro che voglio dare qualcosa.

Ma c'è un'altra ragione che mi rende ancora più felice ed è la convinzione che insegnando "si impara", si scoprono nuovi punti di vista, diversi modi di vedere la stessa cosa. Con il passare degli anni aumenta il rischio di guardare le cose nello stesso modo in cui le si è sempre guardate. Per rimanere giovani è importante cambiare continuamente punto di vista ed ogni artista deve tendere a rimanere sempre giovane.

Un'ultima ragione che mi spinge oggi ad insegnare è questa: Etienne Decroux e Jewel Walker insegnavano, e io voglio essere come loro. Queste persone sono state determinanti nella mia vita ed è per questo che ho creato uno spettacolo che paria di loro. Chi dice che *Windowspeak* è uno spettacolo molto personale, si sbaglia. *Window>speak* non parla di Daniel Stein, parla dei suoi due maestri e della loro importanza per il mondo e per me. Molte persone vogliono fare lo stesso lavoro del padre, io voglio fare quello dei miei due maestri. Ed è interessante, perché cercando di essere come loro riesco a fare entrambe le cose che mi hanno insegnato. Mi hanno insegnato a recitare, mi hanno insegnato ad insegnare. E recitare è un po' come insegnare. Sotto molti aspetti è diverso ma molti buoni attori non sono buoni insegnanti, e molti buoni insegnanti non sono buoni attori. Mi piacerebbe pensare di saper fare entrambe le cose nel modo giusto. Lo spero. La cosa difficile non è farlo, è avere la prova di saperlo fare bene, e la prova deve venire dagli allievi, non da me. Se i miei allievi otterranno buoni risultati, allora saprò di averlo fatto. In verità ho alcuni allievi che stanno facendo un buon lavoro, e ne sono felice I...I.

Ciò che io voglio fare è insegnare ma è anche rappresentare. Una scuola si lega necessariamente al luogo in cui sorge, mentre il mestiere dell'attore si compie ovunque. Il problema è questo. Alcuni maestri di teatro non vogliono rappresentare; insegnano ciò che insegnano ed imparano cose nuove in altri luoghi, non so dove. Credo che il mio lavoro di attore mi aiuti ad insegnare meglio di quanto potrei fare se fossi solo un maestro (...).

Ad ogni modo credo che la scuola sia molto importante ed è per questo motivo che vengo spesso alla *Dell'Arte*²². Qui posso venire ad insegnare, e mettere in scena i miei spettacoli. E' una bella opportunità ma non potrei stabilirmi qui, perché ciò significherebbe rappresentare per una o due sere di fronte ad un numero troppo ristretto di spettatori. Un artista deve, invece, muoversi e far conoscere il proprio lavoro al maggior numero di persone, non può pretendere che sia la gente a muoversi per venire a vederlo. Al contrario, una scuola è destinata ad un solo luogo, ma può accogliere studenti da ogni parte del mondo, e anche questo è molto importante. Nasce allora un problema: devo stabilirmi in una scuola, o devo continuare a dividermi tra l'insegnamento e il mio lavoro di attore-creatore? I...I.

Essere un buon allievo è molto difficile perché devi continuamente dire a te stesso

che non sai niente. Un albero molto grande è come un buon allievo. La ragione per cui l'albero diventa sempre più grande dipende da ciò che riceve in continuazione dal terreno, dall'acqua, dalla luce del sole, dall'aria che lo circonda. Cosa deve fare l'allievo per crescere e sviluppare la propria conoscenza alla stregua di un albero gigantesco? Il solo modo che ha per farlo è essere sempre affamato. Ma, in genere, dopo aver mangiato, non si ha più fame. Lo studente, infatti, non appena incomincia ad imparare, si sazia subito, dimenticando l'importanza del continuare ad essere affamato, e non mangiando, non cresce. La cosa più difficile dell'essere studente è ripetere continuamente a se stesso: "Io non so niente", lo ci ho provato alla scuola e ancora oggi continuo a ripetermelo. Quando arrivai alla scuola di Decroux pensavo di essere stupido. Credo che sia proprio il modo migliore per iniziare ad essere un allievo, pensare di essere stupido. Non si può arrivare ad una scuola "sapendo", il modo migliore per iniziare è "non-sapendo". Molti allievi non lo fanno, perché pensano di dover dimostrare ciò che già sanno fare. Il problema che ho con i miei studenti alla scuola è che alcuni di essi hanno delle esperienze professionali maggiori di altri, ma non è detto che un buon professionista debba essere per forza un buon allievo. Anzi, generalmente non lo è, perché è difficile accettare che il solo modo per andare avanti è tornare indietro, tornare ad essere allievi. Essere professionista ed essere allievo è, inoltre, molto diverso. Il professionista deve perfezionare ciò che sa; lo studente deve colmare ciò che non sa. Essere professionista, però, ha i suoi vantaggi. Ti permette di incontrare altri professionisti che sanno molte cose, e anche questo è importante perché si può imparare molto [...].

Oggi non sono in grado di distinguere ciò che ho imparato da Decroux da ciò che io personalmente sono giunto a pensare e a credere, non distinguo ciò che è "suo" da ciò che è "mio". Così, quando insegno, finisco col combinare le due cose. Dire che tutto ciò che insegno viene da Decroux mi fa sentire bene, ma non è sempre vero.

Il periodo in cui frequentavo le sue lezioni è stato il più bello della mia vita, non avevo nessuna responsabilità se non quella di imparare ciò che lui stava insegnando. Ero molto libero perché sapevo con esattezza che ciò che volevo fare era appunto imparare. Ed ero determinato a farlo. Quello che Decroux ci chiedeva a lezione era sempre molto chiaro, ma non lo erano affatto il suo significato e la sua utilità. Così ho imparato molte cose da lui senza sapere perché fosse utile saperle. Sapevo che erano utili, altrimenti non ce le avrebbe insegnate, ma non mi era chiaro il perché.

A lezione io traducevo in inglese per i numerosi allievi stranieri che non parlavano il francese. Infatti, nel lungo periodo in cui sono stato alla scuola, non ci sono mai stati studenti francesi [...]. C'erano molti americani, canadesi, messicani, giapponesi, svedesi, danesi, qualche italiano e qualche spagnolo. Ero così un allievo ma allo stesso tempo mi sentivo un po' maestro perché cercavo di spiegare agli altri allievi ciò che Decroux insegnava. Quando spiegava qualcosa dovevo far capire esattamente ciò che diceva. E non era sufficiente tradurre le parole. Mi sentivo insegnante nello stesso momento in cui ero allievo. Questo, oltre ad essere molto difficile, era anche estremamente duro. Ma meraviglioso!

Andavamo a lezione tutti i giorni. Nel periodo di Natale, ad esempio, avevamo due soli giorni di riposo, lavoravamo solo la mattina ad eccezione del venerdì, quando, durante il pomeriggio, avevamo lezioni di improvvisazione. La sera c'era la consueta conferenza nella quale Decroux parlava per un'ora o due di qualsiasi cosa. Qualche volta faceva domande, ma era emozionante sentirlo parlare. Era un ottimo oratore e potevamo stare delle ore ad ascoltare le sue disquisizioni su cose anche molto semplici. Era molto poetico e allo stesso tempo molto teatrale. Amava questi momenti in cui poteva parlare di fronte ai suoi studenti e si vedeva che era contento [...].

Decroux non ha mai insegnato a creare. Il lavoro di Marceau come pantomimo oppure il lavoro di Barrault nel teatro convenzionale è decisamente straordinario, ma è privo di una grande originalità. Per molti altri allievi è accaduto lo stesso. Sono rimasti frustrati dal fatto di non sapere come utilizzare quell'insegnamento per andare avanti. Hanno sentito la necessità di rompere con la scuola, con un lavoro troppo duro che non dava spazio ad una personale creatività. Hanno quindi scelto la strada più facile, la rottura. Per me è terribile dire queste cose soprattutto nei riguardi di due grandi artisti come Marceau e Barrault la cui fama è riconosciuta in tutto il mondo. La strada più difficile è senz'altro quella della ricerca, del come portare avanti ciò che Decroux aveva inventato.

Pochi hanno la possibilità e il tempo materiale per fare ricerca, ma non rinunciano alla necessità del "fare". Nel lavoro di Decroux non c'era niente da "fare", la priorità andava alla ricerca, e dopo la ricerca, ancora ricerca. Anch'io sono stato cacciato dalla scuola, ma ho avuto una reazione assai diversa andandomene. Molti erano arrabbiati, io no. Certo, ero ferito, ma sapevo che ciò che avevamo fatto insieme era troppo importante per essere gettato via. Qualcuno l'ha fatto perché sentiva la necessità di fare qualcosa di diverso, io sentivo la necessità di fare Arte, nel modo migliore possibile [...].

Decroux non insegnava trucchi, insegnava principi. I trucchi funzionano solo a determinate condizioni, se togli quelle condizioni il trucco non può più funzionare. I principi sono molto diversi dai trucchi. Decroux ci insegnava i principi. Cose un principio? Un principio è una serie di idee che fanno la differenza quando le metti insieme. Se non le metti insieme sono sterili e non diventano principi. Un fiore tenuto in mano non dà frutto. Se metti le sue radici sotto terra vedrai che qualcosa può accadere.

Léonard Pitt

Nella scuola si dedicava tantissimo tempo al lavoro sul movimento, al lavoro di isolamento di ogni singolo movimento in relazione agli arti (testa, collo, petto, ecc.) e di combinazione del movimento. Il venerdì era dedicato all'improvvisazione. Una volta alla settimana veniva organizzata anche una conferenza dove Decroux era solito parlare a tutto gruppo, faceva domande e rispondeva ai quesiti dei suoi allievi. Per me era straordinario. Arrivai alla scuola nel gennaio del 1963, avevo ventun anni, e vi rimasi esattamente quattro anni, fino al gennaio del 1967. Ad aprile dello stesso anno Decroux iniziò a formare una compagnia e mi chiamò a farvi parte. Sono stato anche suo assistente per due anni [...].

Quando lasciai Decroux tomai a Berkeley ed iniziai subito ad insegnare. Volevo seguire una direzione diversa da quella del maestro, ma in realtà non sapevo quale strada seguire. Così, dopo un paio di anni andai a Bali. Incontrai molti attori e danzatori e rimasi impressionato dal loro lavoro. Non avevo visto niente di simile sino ad allora ma mi sentivo vicino a quel tipo di espressività corporea. Compresi che esisteva una forte connessione tra ciò che avevo imparato alla scuola di Decroux e la danza balinese. L'isolamento, il ritmo, il dettaglio. La danza balinese è molto simile all'idea di teatro di Decroux per ciò che riguarda il movimento che parte dal suolo. Il lavoro di Decroux, infatti, sotto l'aspetto dell'energia è molto legato al terreno. Esteticamente però i corpi sembrano proiettati verso l'alto, come nella danza. Ecco un'opposizione, una dicotomia tra terra e cielo. Alla gente che andava ad assistere al lavoro di Decroux sembrava di vedere qualcosa il cui significato appariva palese. Assomigliava alla danza balinese nelle forme dei corpi, nelle linee, nel ritmo. Ma quelle stesse persone facevano fatica a dare un senso unitario al lavoro. Ritenni che fosse necessario semplificare il lavoro fatto e concentrare il mio interesse su uno degli aspetti più importanti: l'energia proiettata verso il suolo, e dimenticare tutto il resto. Fu quello che feci andando a Bali, ma appena vidi alcuni danzatori balinesi capii che la cosa da fare era una sola: ricominciare tutto da capo. Studiai con un maestro di danza, sette giorni alla settimana per tre mesi e mezzo. Partecipai anche a qualche spettacolo con il mio maestro durante alcune cerimonie nei villaggi della zona. A Bali non c'è niente di astratto, tutto è molto concreto, questo mi è rimasto sempre molto impresso. Così quando tomai a Berkeley ciò che avevo imparato a Bali lo tenni a mente per molti anni. Avevo molte maschere balinesi. Gli allievi che avevano studiato mimo con me prima che partissi per Bali indossarono quelle maschere ed iniziarono a muoversi in base alle tecniche di Decroux che io avevo insegnato loro, ma non funzionava. Tutto il lavoro di Decroux doveva essere ripensato. Si trattava innanzitutto di caratterizzare maggiormente i personaggi, abbandonare l'astratto verso una forma d'arte più concreta. Feci il punto della situazione, mi fermai e iniziai a guardare indietro per vedere ciò che di Decroux dovevo conservare e ciò che invece dovevo mettere da parte. Misi da parte molto Decroux e iniziai a sviluppare una mia tecnica personale.

La cosa più importante che ho imparato da Decroux è il legame esistente tra il corpo e il suolo, anche se l'estetica del suo movimento sembra contraddirlo. Il movimento inizia dal suolo e finisce sul suolo, la direzione dell'energia è rivolta verso il basso. Ricordo un'espressione ricorrente di Decroux esemplificativa di questa sua "ricerca del suolo": - Fletti le gambe! -. Tutto il mio lavoro parte da questo presupposto. Ciò significa anche che la parte superiore del corpo deve essere collegata con la parte inferiore, gli arti collegati al torso e via di seguito. Ogni parte del corpo si muove in relazione alle altre parti. Iniziai allora a sviluppare un tipo di tecnica che fosse in grado di creare questo tipo connessione. Iniziai a lavorare sull'improvvisazione con le maschere, mettendo a fuoco il carattere dei personaggi, la gestualità. Andai a Bali la prima volta nel 1973 e vi ritornai nel 1978. Durante il mio secondo soggiorno a Bali imparai a costruire maschere di legno con il metodo tradizionale balinese. Ho usato le maschere nei miei spettacoli per alcuni

anni. Oggi non più. Quando insegno però le uso ancora, soprattutto durante brevi laboratori con pochi studenti. Insieme alle maschere amo molto usare la voce cercando di non uccidere la gestualità con le parole. Questo accade quando la parola, imponendosi sulla gestualità, la sopprime. E' molto facile incorrere in quest'errore. Gestualità, parole, tecnica, personaggi, sono, quindi, alla base del mio insegnamento. Un insegnamento che più di ogni altra cosa è rivolto al teatro fisico.

C'è un altro aspetto del mio insegnamento che credo abbia molto a che fare sia con la danza tradizionale balinese che con l'insegnamento di Decroux. E' una sorta di imperativo che mi sono posto: "lascia che la forza di gravità sia la tua maestra". Il mio lavoro è spesso in relazione alla forza di gravità che ritengo essere all'origine dello sviluppo del movimento. Questo è uno dei principi universali del movimento, che troviamo, per esempio, nelle arti marziali come il Kung-fu e il Tai chi. Lo stesso può essere detto a proposito del principio dell'opposizione, del disequilibrio, dello spreco dell'energia, che Decroux non riconobbe mai in quanto principi codificati da secoli nei paesi orientali e che oggi sono di nuovo attuali grazie all'interessamento di quegli studiosi che si occupano di antropologia teatrale [...].

Ho diretto e insegnato in una scuola qui a Berkeley per quattordici anni. Quando venni coinvolto nel progetto *deWEco-Rap* fui costretto ad interrompere l'insegnamento. Tra i miei progetti futuri c'è, però, l'intenzione di ricominciare ad insegnare. Alla scuola tenevo corsi di otto settimane nei giorni dal lunedì al venerdì, quattro ore al giorno. Avevo degli allievi che hanno continuato a venire per uno, due, o tre anni. Chiusi la scuola con il desiderio di sentirmi più libero. Mi sono trasferito in Europa per un anno. Quando lasciai l'Europa iniziai una serie di tournée che mi hanno portato fino in Nuova Zelanda [...].

Io cerco di dare ai miei allievi un approccio fisico al teatro. Penso, inoltre, che il mimo non esista. E' un mondo troppo piccolo, il teatro è ben più grande del mimo. Come chiamano gli italiani la Commedia dell'Arte? Mimo? Non è importante dare una definizione. Ciò che conta è il corpo. Alla base c'è un corpo che è legato al terreno, questo è ciò che di veramente decrouiano insegno ai miei allievi.

Thomas Leabhart

Ho trascorso quattro anni alla scuola di Etienne Decroux, dal 1968 al 1972. Ero il miglior allievo ed il peggiore allo stesso tempo. Ero in grado di eseguire con estrema precisione tecnica ogni esercizio mi venisse richiesto dal maestro. Per questo motivo Decroux volle lavorare con me in *The Carpenter* (Il Falegname), e in *The Washerwoman* (La Lavandaia), ma non ero un buon attore e non ero in grado di eseguire una buona improvvisazione. Esisteva una sorta di imbarazzo tra lui e me. Io ero il suo assistente alla scuola, ero la persona che lo aiutava nell'insegnamento nelle classi, traducevo dal francese all'inglese, ma non possedevo alcun senso drammatico, non possedevo alcuna presenza scenica, non ero in grado di "agire" sul palcoscenico. Decroux si assunse l'impegno di insegnarmi queste cose, fece tutto il possibile per insegnarmi ad essere attore e per acquisire una presenza scenica. Un amico di quegli anni, Dean Fogal, un giorno mi disse:

“Tom, quando salivi sul palcoscenico era come se quattordici persone se ne andassero”! In un certo senso era meraviglioso. Capivo che tutto il mio impegno doveva essere rivolto alla ricerca della chiave per trovare la mia presenza scenica.

Il mio interesse, prima di arrivare alla scuola, era rivolto alla pittura e alla danza. Quando Decroux mi vide per la prima volta non sopportava il fatto che avessi speso così tanto tempo a lavorare sul movimento fisico e, al contrario, non avessi provveduto a sviluppare le mie abilità di attore. Molte incomprensioni hanno caratterizzato gli anni in cui abbiamo lavorato insieme ma abbiamo sempre cercato di superarle credendo nella possibilità di mettere d'accordo due persone così diverse. Una volta Decroux mi disse: “Vedi, oggi noi stiamo costruendo tubi, ma arriverà il giorno in cui del vapore bollente comincerà ad attraversare questi tubi”. Negli anni seguenti capii che effettivamente l'obiettivo primario dell'insegnamento di Decroux era la creazione della presenza scenica. Sicuramente nel mio caso fu così. Con ogni allievo avvenne qualcosa di diverso e l'insegnamento era sempre orientato alla realizzazione di un progetto ben definito. Decroux lavorò quattro anni con George Molnar sui contrappesi: con Jean Asselin e Denise Boulanger realizzò, in cinque anni, dei meravigliosi *love cluets* (*Dieu les conduit, ils regardent autre chose. La Déclaration*). Nel mio caso tutto il lavoro su *The Carpenter* e su *The Washerwoman* era mirato alla definizione della mia presenza scenica. Molti anni dopo, in Brasile, al primo incontro dell'I.S.T.A. al quale ho partecipato, qualcuno mi chiese quali fossero le finalità del mio insegnamento. Risposi che stavo cercando di decifrare il messaggio segreto che Decroux ha scritto nel mio corpo. Quando incontro i miei studenti non so cosa insegnerò loro, non pianifico mai le mie lezioni. Entro in classe, guardo le persone che mi stanno di fronte ed inizio a pensare come iniziare a costruire una presenza scenica. Anche con allievi molto dotati, con attori veri e propri, è necessario costruire un differente tipo di presenza scenica che si fondi sul corpo. In un numero del *Mime Journal* ho scritto un articolo dal titolo *On thè Sport*. In quell'articolo si parla di “flusso di energia”, o “ciclo di energia”, e si cerca di spiegare come l'attore crei e controlli questo flusso per realizzare una presenza scenica. Ecco cosa credo di aver imparato da Decroux.

Quando venne per me il momento di lasciare Parigi, in un certo senso, fu molto facile; ero in grado di eseguire in modo corretto *The Carpenter* e *The Washerwoman* ma ero molto lontano dall'essere ciò che Decroux, con ripugnanza, chiamava la *bête du théâtre*. Andai ad insegnare in una piccola città dell'Arkansas, uno degli stati più poveri degli Stati Uniti, ed iniziai a pensare a ciò che avevo imparato. L'anno successivo mi raggiunsero alcuni allievi che avevano concluso gli studi da Decroux. Formammo una piccola compagnia sentendo il bisogno di continuare il lavoro del maestro. *The Carpenter* e *The Washerwoman* entrarono subito a far parte del repertorio insieme ad altri pezzi quali *Le Combat Antique*, *Loie Duet* e *The Trees*. Lavorammo insieme per quasi dieci anni; eravamo un gruppo di dieci, dodici persone ed abbiamo tenuto spettacoli in molti stati, dal Wisconsin al Michigan, rappresentando un repertorio esclusivamente decrouiano. Quando arrivai in California la compagnia si disgregò riducendosi a tre soli membri. Venni poi

invitato ad un festival di mimo in Canada. Mi chiesero di tenere delle lezioni e di proporre il mio lavoro. Era il mese di settembre ed il festival si sarebbe tenuto nel mese di giugno dell'anno successivo. Dissero anche che avrebbero pagato solamente me e, quindi, che avrei dovuto parteciparvi da solo. Non avevo mai creato uno spettacolo per un solo attore. Incominciai a lavorarvi molto seriamente e mentre vi lavoravo scoprii la mia voce. Era il 1982 e non ero più molto giovane. Non avevo mai parlato sul palcoscenico prima di allora ed inoltre non avevo mai creato nulla al di fuori del limitato vocabolario decrouiano. Improvvisamente decisi che se proprio dovevo comporre questo spettacolo lo avrei realizzato sulla mia vita. Realizzai uno spettacolo autobiografico dal titolo *How I tvas perplexed* *. Sino ad allora ciò che avevo sempre rappresentato erano i pezzi imparati da Decroux, come *The Carpenter* e *The Washerwoman*. ma capivo che qualcosa doveva cambiare. Era come se una voce mi ripetesse in continuazione: "Tom, non puoi continuare a fare ancora queste cose, le abbiamo viste tutti. E' ora di fare qualcosa di nuovo, qualcosa di diverso". Capii che il compito che mi veniva richiesto era, in sostanza, di trovare una voce nuova. Iniziai un lavoro di ricerca sul movimento con il preciso obiettivo di impania* l'uso dei principi di Decroux. Mi chiedevo come mettere in pratica questi principi, come utilizzarli nella creazione di spettacoli teatrali. Quello che mi interessava non era il solo principio, ma il vero vocabolario, il vero movimento; fare qualcosa che non fosse solamente moderno, come lo era il mimo di Decroux, ma che andasse oltre, che fosse post-moderno (nel mio libro sul mimo-"¹ ho cercato di spiegare la differenza tra ciò che chiamo "moderno" e ciò che chiamo "post-moderno"). Oggi amo quello spettacolo, amo stare sul palcoscenico e rappresentare in un modo così diverso da quello che avevo immaginato e voluto quando ero giovane. Sono perciò convinto che tutto quello che Decroux mi ha insegnato maturerà e prima o poi darà i suoi frutti.

Il mio lavoro segue due strade molto diverse. Quando insegno ai miei allievi sono di un purismo estremo. Voglio dire che insegno solamente le cose che Decroux avrebbe insegnato o avrebbe voluto insegnare, penso. Sul palcoscenico creo cose che, probabilmente, Decroux avrebbe odiato. Il mio obiettivo, comunque, è mantenere più puro possibile l'insegnamento di Decroux, non voglio allontanarmi da questo proposito.

Guardando le opere di alcuni miei allievi mi rendo conto di quanto sia diverso il loro lavoro dal mio e quanto lo sia anche da ciò che Decroux avrebbe amato. Ho lavorato quindici anni cercando di riprodurre, senza soddisfazione, alcuni spettacoli di Decroux per poi capire che la strada che dovevo perseguire era un'altra.

Karl Margolis

Ho studiato alla scuola di Decroux per quattro anni, dal 1975 al 1978. Dal 1978 al 1982. a Montreal, ho fatto parte della compagnia Mime Omnibus, di Jean Asselin e Denise Boulanger, entrambi allievi di Decroux. Con loro ho avuto la possibilità di imparare cose nuove anche se ero ancora molto giovane, ma il mio interesse, oltre al mimo, era rivolto al lavoro con video e film. Nutro un grande rispetto per Jean Asselin, è un ottimo regista. Nel 1982, però, io e Tony decidemmo di lasciare la compagnia e trasferirci a New' York,

spinti più dalla necessità di ritornare a lavorare negli Stati Uniti dopo tanti anni vissuti all'estero che da un reale desiderio di fare cose diverse. Là abbiamo fondato una compagnia che abbiamo diretto insieme per dodici anni, The Adaptors. Dal 1994 la nostra sede è qui a Minneapolis.

Quando io e Tony arrivammo a New York per prima cosa decidemmo di aprire una scuola perché non potevamo iniziare a creare con attori che non fossero allenati da noi. Dopo un paio d'anni nacque il nostro primo spettacolo, *Aulobahn* [...].

Io non faccio alcuna distinzione tra “movimento” e “acting”²⁶, che considero una sola cosa. Con i miei allievi uso molto la voce e cerco sempre di non separarla dal corpo. Sono contraria all'idea di lezioni di movimento per attori, ciò che importa è l'unificazione di questi due aspetti. L'allenamento dell'attore deve essere di tipo “tridimensionale”, dove tutto accade nello stesso tempo e non a scansioni definite: prima il testo, poi il movimento, e via di seguito. Il mio interesse è rivolto al tentativo di mettere queste cose assieme.

Geoff Hoyle

Io non insegno molto frequentemente, preferisco considerarmi semplicemente un attore. Sono anche l'autore dei testi di alcuni miei lavori, di alcune pièce fortemente fisiche, basate ovviamente sul mimo e sul movimento. In verità c'è un approccio fisico in tutto ciò che faccio, sia nell'affrontare un dramma classico che nel confrontarmi con i drammi di strada. Ma quando insegno trovo molto difficile insegnare “la commedia”. **POSSO** insegnare a qualcuno come essere buffo, si possono fornire gli strumenti per utilizzare la comicità. Insegno il mestiere del clown, dello “sciocco”. Recentemente ho fatto uso di alcuni testi clowneschi, come modelli per meglio esplorare l'impulso originario del clown, il suo modo di agire. Mostro ai miei studenti alcuni film per confrontare il nostro lavoro con quello dei grandi del passato. Quello che cerco di dare ai miei studenti è un approccio al teatro basato sul lavoro del clown. Certo, in tutto ciò che riguarda l'aspetto fisico, Decroux è al centro delle mie lezioni. Non ho mai avuto, però, occasione di insegnare ad allievi per periodi molto lunghi, di conseguenza non posso dare loro, in poche settimane, ciò che richiederebbe uno studio di due o tre anni. Mi limito, infatti, ad alcune dimostrazioni per mostrare le infinite possibilità che la tecnica permette al corpo umano. Alcuni studenti, quindi, dopo aver studiato da me, decidono di approfondire la loro conoscenza del Mimo Corporeo da altri maestri quali Daniel Stein o Thomas Leabhart.

Io lasciai Decroux dopo due soli anni. In realtà credo che due anni non siano pochi. Alcuni allievi sono rimasti alla scuola, invece, tre, quattro o addirittura cinque anni. Per me sarebbe stato un periodo troppo lungo, io desideravo essere me stesso ed iniziare a fare il mio lavoro, lo rispetto Decroux, amo il suo lavoro e il suo particolare punto di vista sul mondo, talvolta estremo ma perfetto per lui, perché così voleva essere, e così voleva fare. La sua ricerca è stata molto profonda all'interno della scienza che studia il movimento e ha lasciato un'enorme eredità al teatro professionale.

Jean Dorcy ha scritto in *The Mime*, il suo libro su Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau: “Decroux è per il professionista ciò che Marceau è per lo spettatore”.

Marceau ha optato per il pubblico e al pubblico ha dedicato la propria carriera. Decroux, invece, non ha mai voluto né fama né denaro e il suo lavoro è stato diretto sempre ed esclusivamente alla formazione dell'attore. Per questo motivo ho frequentato la scuola di Decroux e non, ad esempio, la scuola di Lecoq che era tre volte più costosa. Ricordo un'espressione ricorrente di Decroux: "Io sono sempre stato contro le cose", e ancora: "La danza porta verso l'alto, io invece vado verso il basso, sottoterra". Faceva sempre il contrario, odiava le mode, il gusto popolare. Amavo quest'aspetto del maestro, anti-materialista, anti-consumista. Questo voleva dire che il mimo non ha bisogno di nulla, non necessita di costumi, scenografie, attrezzi. Ma metteva in evidenza anche un forte spirito libero, contro il sistema dei valori imposti dalla società. Voglio credere che gran parte del mio lavoro, sotto quest'aspetto, sia simile a quello del maestro [...].

Apparentemente il mimo astratto di Decroux è assai lontano da forme teatrali quali la Commedia dell'Arte italiana, il Variété francese e il Musical inglese. In realtà alla base di questa sua astrazione c'è un forte senso di unità, il corpo viene visto come una serie di unità mobili ed il piede, per esempio, ha lo stesso valore del capo. Quest'aspetto dell'insegnamento di Decroux è molto vicino alla mia sensibilità artistica e mi ha riavvicinato molto al maestro. Negli anni di apprendistato alla scuola di Decroux sentivo di essere lontano dalla sua ideologia, dalla sua estetica perché non la sentivo utile, non la sentivo eccitante. Il lavoro dei comici, invece, mi eccitava ma capivo quanto la loro arte fosse vicina al mimo. L'arte del comico, infatti, veniva trasmessa per via generazionale, all'interno delle grandi famiglie di attori. Molti giovani, nel passato, sono diventati attori osservando ed imparando dai loro genitori. Ciò che io cercavo da Decroux, in un contesto prevalentemente formativo, era un taglio accademico che mi aiutasse ad acquisire le qualità per meglio inserirmi nel teatro popolare. A differenza di allievi quali Yves Lebreton, Daniel Stein, Thomas Leabhart, io non ero interessato all'astratto, all'atmosfera rarefatta, distante e pretenziosa del mimo di Decroux. L'arte non può rimanere fine a se stessa ma deve essere accessibile al pubblico. Il comico deve assomigliare al "fool", ai "giullare", sempre in conflitto con qualcosa o qualcuno e fautore del cambiamento.

Steven Wasson

Quando arrivai alla scuola non parlavo francese ma ero tra gli studenti di più alto livello grazie agli anni di studio con Leabhart. Avevo fatto parte della sua compagnia con la quale ero stato in tournée in Canada, Messico e negli Stati Uniti. Ero in grado di rappresentare *Le Menuisier* e *La Lavandière*. Incontrai Corinne durante una lezione di improvvisazione e con lei improvvisai su *Love Duet*. Decroux, mi dissero, fu molto contento della mia improvvisazione. Da allora io e Corinne siamo sempre stati una coppia molto affiatata, nella vita e nell'arte.

Sotto la direzione di Decroux abbiamo creato il nostro primo spettacolo composto da due assoli, uno mio e uno di Corinne, che abbiamo rappresentato ad Amsterdam, Toronto e negli Stati Uniti. Al nostro ritorno in Europa Decroux ci volle alla scuola come suoi assistenti.

Rimasi con Decroux sino alla fine del 1984 [...].

Io e Corinne siamo stati gli ultimi assistenti di Decroux. Quando Decroux fu costretto ad interrompere la propria ricerca, noi due, meglio di chiunque altro, eravamo in grado di riprendere il suo lavoro e ripartire dal punto in cui era stato sospeso. Tutto ciò che abbiamo appreso da lui rappresenta il risultato di sessant'anni di sperimentazione (...).

Decroux aveva sviluppato un'abilità incredibile nel creare le pièces manipolando i corpi delle persone che collaboravano con lui e i risultati scaturivano direttamente da quelle persone. Era in grado di riconoscere la creatività dei suoi allievi e di stimolarla. C'era sempre qualcosa che catturava l'attenzione di Decroux anche quando gli studenti non se ne rendevano conto. Senza di loro difficilmente il suo lavoro avrebbe avuto uguale sviluppo. La scuola è un luogo importante perché in essa convergono persone con differenti culture. Quando Decroux iniziò ad insegnare il suo primo allievo e partner fu la moglie, il suo secondo grande studente fu Jean-Louis Barrault. E' naturale che in tutti questi anni il maestro si sia trovato di fronte a numerose difficoltà. Io e Corinne abbiamo tratto vantaggio da queste difficoltà e dal modo in cui esse sono state superate [...].

Decroux un giorno disse che non avrebbe mai dato alcun diploma nella sua scuola. Avrebbe fatto un'eccezione per i suoi assistenti, dodici persone su centinaia. Mi è capitato di conoscere qualche allievo che, lasciata la scuola dopo un solo anno, ha iniziato ad insegnare. Ritengo impossibile che ciò possa accadere nel modo corretto così come ritengo impassibile che uno studente di violino, dopo un solo anno di studio, possa essere in grado di insegnare a suonare lo strumento. Trasmettere una tecnica significa renderla "neutrale", depurarla da ogni eventuale tic, "spersonalizzarla", renderla accessibile a chiunque. Per insegnare il Mimo Corporeo è necessario sacrificare se stessi se non si vuole correre il rischio che l'allievo apprenda uno stile e non una tecnica [...].

Ho trascorso sei anni con Decroux, prima come allievo, poi come suo assistente. Durante questo lungo periodo di apprendistato ho maturato una conoscenza assai diversa da quella acquisita da chi è stato suo allievo per un solo anno. Lo stesso vale per Corinne che ha trascorso sei anni e mezzo con Decroux. Tempo fa lessi un pensiero di Martha Graham sulla danza. La Graham sostiene che siano necessari dieci anni di studio prima di diventare un danzatore. Se questo è vero per il danzatore lo è di sicuro anche per il musicista o per il mimo. Solamente dopo un periodo così lungo è possibile sentire, provare la sensazione di ciò che si è veramente, di ciò che si sa fare. Ho iniziato a studiare mimo ventuno anni fa ma solo in questi ultimi cinque o sei anni ho sentito di possedere quella maturità necessaria che mi ha permesso di realizzare lo spettacolo su Etienne Decroux.

5. La tradizione

Decroux

Da parte mia, desidero la nascita di questo attore di legno. Vedo questa marionetta, fisicamente grande, suscitare per l'aspetto e il modo di recitare un sentimento di gravità e non di condiscendenza. La marionetta evocata dal nostro sogno non deve far ridere né intenerire come fanno i giochi di un bambino. Deve ispirare terrore e pietà, e da lì elevarsi fino al sogno.

Ma questo strumento è da costruire, bisogna determinare la natura della recitazione. Non è evidente che il terreno verrà davvero spianato il giorno in cui la pratica del cosiddetto Mimo Corporeo sarà diventata sapiente, dato che i suoi movimenti s'ispirano già alle linee cardinali della geometria?²⁷

Il trionfo del mimo non è necessario.

Nessun determinismo economico si assumerà una rivoluzione se non se l'assumono gli uomini: uomini tenuti in particolare considerazione. Dire che il mimo è nell'aria non ci esonera dal parlarlo sulla terra. Può benissimo rimanere per terra.

Non è quindi ad allievi astratti, dotati di una fedeltà astratta, che il mimo deve la sua fragile nascita.

La deve soprattutto a Suzanne Lodieu - soprattutto e fin dal principio - che per anni seguì attentamente il mio lavoro, vi partecipò fisicamente, recitò nel mio primo spettacolo; e poi a Eliane Guyon, che per tre anni e mezzo ha lavorato alla nostra impresa: sezione arte e corvée, ogni giorno, quotidianamente; e a Daniel Maximilien, che da due anni si dedica ogni giorno al nostro compito con amore incosciente ...

Se ognuna di queste persone avesse lasciato ad altri allievi, o ad altri in genere, il compito di fondare il nostro mimo, a che punto saremmo?²⁸

Daniel Stein

Una tradizione presuppone un "portare avanti". Per "portare avanti" è necessario avere qualcosa su cui "spingere", su cui "fare pressione". Ciò su cui io voglio "fare pressione" è la tradizione. Questo non significa che non voglio la tradizione, al contrario, la voglio! Ma non voglio crearla, perché è già stata creata, esiste già. Io voglio usarla come supporto per "spingere". Le radici di un albero sono come la tradizione, non si vedono. Ciò che si può ammirare della maestosità di un albero lo si deve alle radici. Se le radici non ricevono acqua l'albero è destinato a morire: se la tradizione non è alimentata, tutto ciò che è nato è destinato a finire [...].

Non esiste una tradizione americana di Decroux. C'è "l'uomo", "il lavoro dell'uomo", ed infine "tutte le persone che sono state a contatto con l'uomo". Ho degli amici molto intimi che hanno studiato come me da Decroux, per esempio Marguerite Mathews, Thomas Leabhart, che mi ha parlato molto del maestro, e Léonard Pitt. Ognuno di essi ha un'idea molto, molto diversa di cosa Decroux ha insegnato loro. (...1 Decroux cambiava di giorno

in giorno, di anno in anno cambiava enormemente. E non solo la forma, anche le idee. Credo che nel concetto di tradizione, per quanto riguarda Decroux, sia implicito in un certo modo il timore. Temevamo di non capirlo, ma temevamo anche di capirlo. Infatti, se credevamo di aver capito ma non eravamo capaci di fare ciò che ci chiedeva, ci sentivamo stupidi. Ecco perché i suoi allievi avevano paura di dire: io ho capito”, perché avevano paura di fare la figura degli stupidi [...].

Non credo perciò che ci sia una tradizione americana di Decroux. Il mio lavoro è così • diverso da quello di Marguerite Mathews, Thomas Leabhart, Léonard Pitt, ed è assai diverso da quello dello stesso Decroux [...].

C'è sicuramente un progetto unitario alla base del lavoro di Decroux. Ma tale progetto ha molte facce, ed ognuna costituisce un punto di vista differente. Il mio lavoro è indirizzato a partire dal punto di vista che corrisponde al particolare aspetto dell'insegnamento ricevuto dal maestro, ed è, quindi, lontano da quegli indirizzi che partono da aspetti che non conosco, da aspetti che sono diversi da quello che io conosco. La cosa difficile è non tradire. Decroux è diventato così importante per me che non posso tradire il suo lavoro. Spesso insegno ai miei allievi cose che non ho imparato direttamente da Decroux, ma ogni cosa che insegno va nella direzione che Decroux mi ha indicato. Mi è capitato di insegnare nelle classi di Thomas Leabhart mentre lui insegnava nelle mie. E' un'esperienza molto interessante perché così facendo entrambi diventavamo l'uno l'allievo dell'altro, Thomas insegnava ciò che Decroux ha insegnato a lui, mentre io insegnavo ciò che Decroux ha insegnato a me. E' un modo originale per continuare ad essere allievi dello stesso maestro.

(...) lo penso di non aver mai tradito Decroux. Anzi, la linea di connessione che c'è tra me e Decroux è forte come quella esistente tra me e mia madre. Per me tradire significherebbe spezzare questa connessione, io non posso farlo, e non lo potrei fare nemmeno se lo volessi.

Ci sono persone come Marcel Marceau che invece tradirono Decroux. Allontanandosi dal maestro, Marceau usò il nome di Decroux per giustificare il proprio lavoro di pantomimo che invece non aveva nulla a che fare con l'insegnamento del maestro. Jean-Louis Barrault ha fatto lo stesso.

Il lavoro di Marceau è profondamente diverso dal lavoro di Decroux nella relazione che intercorre tra Marceau stesso e il suo pubblico. Marceau non lascia al pubblico niente a cui pensare. Ogni cosa che mostra ha una sola interpretazione. Questo è un atteggiamento che io chiamo “dittatoriale”. L'insegnamento di Decroux ammette “l'ambiguità” e ciò permette la libertà. Decroux amava terminare le sue lezioni dicendo: “Essere vivi e vedere chiaramente”. La chiarezza viene dalla libertà, se non sei libero, non puoi vedere con chiarezza. Marceau mi ha chiesto tre volte di lavorare con lui, ma ero abbastanza libero per dirgli di no.

Léonard Pitt

Non esiste negli Stati Uniti una tradizione del mimo di Decroux. Il mio lavoro è molto

diverso da quello degli altri allievi di Decroux che adesso vivono e lavorano negli Stati Uniti, come Daniel Stein, Thomas Leabhart, Geoff Hoyle. Non c'è nemmeno una vera relazione tra il nostro lavoro e quello di Decroux. Certo, c'è una base comune rappresentata da Decroux, ma ci sono molte differenze. A Londra vivono e lavorano due attori, un americano, Steve Wasson, e un'attrice francese, Corinne Soum. Il loro teatro rappresenta, secondo me, una tradizione pura di Decroux.

Thomas Leabhart

Per continuare una tradizione devi tradire ma per tradire è necessario credere. Credere significa sapere che esiste una tradizione, se non esistesse non ci sarebbe motivo di tradire o di ribellarsi.

Ho conosciuto alcuni allievi di Decroux che sono diventati servili imitatori senza per questo essere mai stati in grado di far rivivere in loro gli insegnamenti del maestro. Sono simili ai vampiri: hanno succhiato il sangue di Decroux ma non sono capaci di rigenerarne del nuovo.

Cercando di definire una tradizione di Decroux, anziché adottare la metafora del vampiro che succhia il sangue, preferirei utilizzare la metafora dello yogurt. Mi piace definire la tradizione di Decroux come "cultura dello yogurt". La preparazione dello yogurt avviene facendo agire sul latte sterilizzato un bacillo. Ogni volta che si introduce questo bacillo nel latte si otterrà dello yogurt. Il bacillo è l'ingrediente attivo, la fonte da cui scaturisce lo yogurt. Ciò che deve essere preso dal maestro non è lo yogurt bensì il bacillo. In futuro posso dimenticare ogni esercizio del maestro ma se possiedo il principio, il bacillo, posso farlo agire nel latte della vita quotidiana ogni qualvolta lo desidero e quindi rigenerare lo yogurt dell'arte con questo ingrediente magico. Certo, questo significa tradire ma allo stesso tempo vuole dire essere tremendamente fedeli [...].

Oggi esistono molte scuole differenti. La tradizione del mimo di Decroux è molto simile alla tradizione del teatro Nò iniziata da Zeami. Dopo Zeami si sono sviluppate cinque differenti scuole di teatro Nò. Credo che qualcosa di simile stia accadendo oggi per quanto riguarda lo sviluppo del Mimo Corporeo. Quando parlo di scuole faccio riferimento non agli edifici, ma a scuole di pensiero, ad un approccio, non a un luogo fisico. Così, se il Mimo Corporeo potesse sopravvivere in tre, cinque o in otto scuole differenti, non importa quante, sarebbe ugualmente meraviglioso. La cosa principale è che sopravviva. Questo è il motivo per cui il lavoro che tu stai facendo, il lavoro che io ed altri stiamo facendo, è importante. Il lavoro di tutti gli allievi di Decroux è importante. Io appartengo alla generazione che ha lavorato con Decroux e rappresentato, in piccola parte, questa tradizione. E' indispensabile, però, che la generazione successiva alla nostra sappia afferrare il testimone, e comprenda la necessità di portare avanti questa preziosa "cultura dello yogurt". Un giorno, probabilmente, verranno fondate alcune scuole nelle quali la tradizione avrà modo di essere divulgata. Qualcosa del genere è già accaduto: Denise Boulanger e Jean Asseïin hanno diretto un'importante scuola di mimo a Montreal per molti anni; Steve Wasson e Corinne Soum hanno insegnato per molto tempo a Parigi

e ora continuano a farlo a Londra; anche Léonard Pitt ha diretto e insegnato in una propria scuola a Berkeley; io stesso ho lavorato nelle Università e nei College per venticinque anni. Ci sono molte strade diverse ed ognuna indispensabile per portare avanti la tradizione e mantenere questa cultura in vita. I responsabili della nascita di una seconda generazione siamo noi allievi e dobbiamo lavorare un po' più duramente se vogliamo che ciò avvenga.

Kari Margolis

Non credo che il numero degli artisti che lavorano attualmente negli Stati Uniti sia sufficiente a definire una tradizione. Prima di tutto la tradizione si fonda sul tempo. Tra tutti gli allievi di Decroux che lavorano negli Stati Uniti io sono la più giovane e sono passati solamente vent'anni dal giorno in cui ho lasciato la scuola di Parigi. Daniel Stein, Thomas Leabhart e altri artisti sono tutti più vecchi di me. Non siamo in molti, tu non puoi averne incontrati più di cinque o sei. Io sono l'unica in tutti gli Stati Uniti ad aver mantenuto una compagnia per più di quindici anni. Io non insegno nei College, sono l'unica ad avere una scuola e a dirigerla in modo professionale, tengo lezioni cinque giorni alla settimana e gli allievi che studiano da me diventano, nella maggior parte dei casi, attori professionisti. Una sola persona, però, non può far nascere una tradizione. Sono contenta che Daniel e Thomas lavorino negli Stati Uniti e mi sento vicina a loro in molti modi. Non si potrà parlare, però, di tradizione prima di altri venti o venticinque anni, sino a quando, cioè, i nostri allievi non inizieranno a fare ciò che noi stiamo facendo oggi. La scuola non è sufficiente a formare una tradizione. Onestamente ritengo molto difficile insegnare a fare teatro semplicemente "insegnando a fare teatro". Il fatto che io sia un artista in attività, che faccia teatro, che i miei allievi possano far parte della mia compagnia, venire ai miei spettacoli e capire come sono stati realizzati, rappresenta per loro un'opportunità straordinaria per imparare, molto più proficua, a mio parere, del semplice andare a scuola. E' molto importante, per un artista, fare tutte queste cose, ma è anche molto difficile. Vedi, prima ancora di frequentare una sola lezione di balletto, molte persone, anche se non in modo perfetto, sono già in grado di ballare perché hanno visto il balletto centinaia di volte. La gente, però, non ha mai visto il Mimo Corporeo e fa molta più fatica a capirlo.

Penso inoltre di non aver mai tradito il maestro. Se Decroux fosse vivo sicuramente mi stringerebbe la mano e mi ringrazierebbe perché, grazie a me, la sua fama è sì è diffusa molto più di quanto non sia avvenuto per merito suo. Ho scritto centinaia e centinaia di articoli che menzionano il suo nome e il suo lavoro, e grazie a questi articoli migliaia e migliaia di persone hanno potuto conoscere Decroux. Onestamente credo che se il maestro fosse vissuto per altri cinquant'anni, avrebbe fatto lo stesso lavoro che sto facendo io. Il lavoro di Decroux è solo apparentemente diverso dal mio. Egli copriva il volto, indossava maschere neutre perché era solo all'inizio di una lunga ricerca. Un giorno avrebbe scoperto quei volti, avrebbe dato loro nuove espressioni, avrebbe fatto indossare dei costumi ai suoi attori, avrebbe utilizzato la musica. Se Decroux fosse vissuto

per altri cinquant'anni il suo lavoro risulterebbe assai diverso da quello che siamo abituati a vedere. Tutta la sua opera, oggi, non è interessante, la trovo noiosa, troppo seria, non mi interessa. Sono tuttavia convinta che sessant'anni fa il suo lavoro risultasse stupefacente. Ecco perché aedo che non abbia alcun senso riproporre le pièces del maestro. Solo quando viene scelto di fermarsi, di non crescere più, si tradisce veramente Decroux. Egli non avrebbe mai accettato di interrompere la sua ricerca perché voleva crescere. In questo senso io sostengo il maestro molto più di quanto non stiano facendo coloro i quali si ostinano a copiare le sue pièces.

Steven Wasson

Per tradire qualcuno è necessario avere prima accettato il suo pensiero o parte di esso. Io non ho mai sentito il desiderio di interrompere il mio legame con Decroux. La tecnica di Decroux è "neutrale", questo permette a chiunque voglia fare uso di creare un proprio stile personale. Io amo molto, ad esempio, il lavoro di Jean Ass-elin e Denise Boulanger. Entrambi hanno trascorso molto tempo con Decroux, prima come studenti, poi come assistenti. Quello che fanno a Montreal non ha niente a che vedere con il lavoro mio e di Corinne. Ciò non significa che stiano tradendo Decroux. Molte persone tradiscono perché non capiscono. Giuda, forse, tradì Cristo perché non lo aveva capito, se lo avesse capito probabilmente avrebbe voluto diventare come lui (...).

Una forma d'arte, per esistere, ha bisogno del passato. A sei anni dalla morte di Decroux noi allievi possiamo iniziare a costruire una tradizione perché solo oggi inizia ad esserci un passato. La musica ha una lunghissima tradizione, la danza classica ha una tradizione di circa due secoli, il mimo non ce l'ha. La tradizione pantomimica di Jean-Gaspard Debureau nel secolo scorso, la tradizione della Commedia dell'Arte in Italia, sono assai diverse dal Mimo Corporeo. Ciò che Decroux ha scoperto è qualcosa di completamente nuovo. Il Mimo Corporeo è stato sicuramente influenzato dal passato, dal teatro parlato, dalla danza, dalla scultura, dalla musica, dalla poesia, ma ciò che Decroux ha fatto durante la sua lunga carriera è stato scoprire e inventare una forma d'arte del tutto nuova.

Poter affermare di conoscere il Mimo Corporeo vuol dire essere in grado di rappresentare *L'Usine*, *Les Arbres*, *Le Menuisier* oppure *La Lavandière*. Dire: "Io so come fare le inclinazioni del capo e del busto" non è abbastanza. Nel nostro caso la tradizione è la continuazione del lavoro del maestro. Il nostro lavoro non solo mantiene vive le pièces di Decroux ma le migliora. Questo è ciò che io e Corinne, a passo alla volta, stiamo tentando di fare.

Corinne Soum

È un processo lungo. Penso che molti artisti non abbiano il coraggio di ricostruire il lavoro di Decroux perché desiderano sviluppare la propria creatività attraverso una produzione propria. Personalmente ritengo che il mio essere attrice abbia tratto dei vantaggi dallo studio di queste pièces. C'è chi sostiene di essere un rappresentante della tradizione di Decroux perché ne riproduce il lavoro. Qualcun altro, invece, dice di preferire la

produzione propria. Credo che non sia corretto sostenere un dibattito in questi termini. Le pièces di Decroux crescono con lanista che le interpreta. E' come leggere un buon libro. Ad ogni lettura è possibile scorgere degli aspetti differenti.

Ci sono veramente poche persone al mondo che stanno facendo il tipo di lavoro che stiamo facendo noi. Noi insegniamo regolarmente, tutti i giorni per molte ore al giorno. Costruire una tradizione in questi termini significa darle una forma vitale, non da museo. Nuovi allievi, nuovi corpi, nuove personalità, nuove culture, aiutano a mantenere viva una tradizione. Ma il processo è molto lungo, e bisogna davvero fare un passo alla volta.

Elaborato dalla tesi di laurea in Storia dello spettacolo "La tradizione del mimo di Decroux negli Stati Uniti", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), AA 1996/97.

¹ Carlo Mazzone-Clementi è stato allievo ed assistente di Jaques Lecoq dal 1948 al 1951 nella compagnia diretta all'Università di Padova dallo stesso Lecoq; ha collaborato per parecchi anni al fianco di Marcel Marceau durante le tournées di questi in Italia: nel 1953 ha fatto parte del Teatro Nazionale d'Arte Italiano diretto da Vinorio Gassman; nel 1954 ha collaborato con la compagnia del Piccolo Teatro di Milano insieme a Dario Fo e Franca Rame; nel 1957 ha seguito i corsi alla scuola di Etienne Decroux a Parigi; ha insegnato nei maggiori centri universitari statunitensi, come ad esempio alla Carnegie-Mellon University e all'Università di Berkeley; ha collaborato con numerosi artisti americani, come Jewel Walker e Tony Montanaro, partecipando ad alcuni tra i più importanti festival di mimo, quali il Nonh American Mime Festival e l'International Mime and Comedy Workshop a Vancouver. Oggi vive a Eureka, California settentrionale, dove presiede la scuola da lui fondata nel 1974.

¹ "Mime Journal", 5, 1977. "Insegnante di mimo eccezionale, di indole straordinaria e immaginazione poetica".

¹ "Sono stati scritti molti libri su di lui. / Se a mia volta cominciassi a scrivere il mio, / sentirei il peso dell'impresa. / Eppure questa prospettiva mi farebbe meno paura che esprimere superficialmente due o tre opinioni su una delle figure più grandi dell'epoca in cui ho vissuto. Voglio almeno che questo raccolo si concluda con il nome del ginnasista, dell'artista, del cittadino, la cui anima, senza dubbio, va oltre il mestiere; Charlie Chaplin. / (New York, 30 maggio 1962)". Cfr.: Etienne Decroux, in *Paroles sur le mime*. Préface d'A. Veinstein, Paris, Gallimard, 1963. Traduzione italiana a cura di Valeria Magli, *Parole sul mimo*, prefazione di Giorgio Suehler, Milano, Edizioni del Corvo, 1983, p.182.

* Cfr.: Bari Rolfe in *Mime in America, a Survey*, "Mime Journal", 1, 1974, pp.2-12.

⁵ Cfr.: Thomas Leabhan in *Eightieth Birthday Interview*, "Mime Journal", 7/8, 1978, p.61.

⁶ Cfr.: Mario Cortellazzo, Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, voi. 5, Bologna, Zanichelli, 1988.

⁷ I brani che citiamo li ritroveremo, in forma integrale, al § 5 di questo stesso articolo ed appar-

tengono alle interviste riportate nella Tesi di Laurea in Storia dello Spettacolo, dell'autore, dal titolo: *La Tradizione del Mimo di Decroux negli Stati Uniti*, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea D.A.M.S., Anno Accademico 1996/1997.

⁸ Cfr.: Etienne Decroux, *Dosage du mime pour l'acteur furiant*, 1954, in *Paroles sur le mime*, cit. Traduzione italiana cit., p.53.

⁹ Cfr.: Etienne Decroux, *Aux spectateurs de notte école*, 1947, in: *Paroles sur le mime*, cit. Traduzione italiana cit., pp. 160-163.

¹⁰ **Biografia di Daniel Stein.**

1953 Daniel Stein nasce a Milwaukee, Stati Uniti. Negli anni della scuola superiore segue corsi di recitazione. 1971-73 Frequenta i corsi al Professional Actors Training Program alla Camegie Mellon University, Pittsburgh, dove studia mimo e movimento. Il suo maestro è l'attore, mimo e pantomimo Jewel Walker, ex giocatore professionista di baseball, ex allievo di Lee Strasberg, all'Actors Studio, e di Etienne Decroux. E' lo stesso Walker a suggerirgli di andare a Parigi. 1973-76. Daniel Stein frequenta a Parigi la scuola di Etienne Decroux. 1976. La voglia di essere attore e di dare un senso al lungo lavoro fatto come allievo spingono Stein ad abbandonare Decroux. Inizia le prove che lo porteranno alla realizzazione del suo primo lavoro. Sposa la disegnatrice Paule Sandoval che diventa importante collaboratrice realizzando le numerose maschere molto care al suo lavoro. 1978. Presenta al First American Mime Festival di Milwaukee *Timepiece*, il primo spettacolo. Stein affronta il problema dell'ambiguità del rapporto maestro-allievo in relazione al rapporto padre-figlio, delineandone i ruoli e le forme che lo caratterizzano. E' uno spettacolo che parla anche del tempo e del suo scorrere regolare ma inesorabile. 1979. Tiene lezioni di tecnica di movimento, creazione, improvvisazione in piccole classi di allievi. L'insegnamento diventa una "necessità primaria" più forte del suo stesso lavoro di attore. Inizia le prove per il suo nuovo spettacolo. Partecipa all'International Festival of Mime, Messico, e al First National American Festival, Syracuse, USA. 1980. Partecipa al The New Mime Festival at Dance Theatre Workshop. 1981. All'American Theater Laboratory di New York presenta *Scenes Apparent*, secondo spettacolo. Stein affronta il tema dell'amore mettendo a fuoco numerose immagini tratte dai sogni-incubi di un bibliotecario dalla vita arida ed infastidita. Diventa "Affiliate ArtLst" al National Endowment for the Arts dal quale riceve numerosi riconoscimenti. 1984. Presenta *Inclined lo Agree* a New York al Bessie Shonberg Theater. Il protagonista di questo spettacolo è un paladino dell'intolleranza. Il mondo inclinato in cui vive è l'unico mondo possibile. Quando scopre l'esistenza di un altro mondo perpendicolare, "a fil di piombo", non cambia idea, anzi, si spinge sino al disperato tentativo di conformare il mondo alla propria realtà. E' uno spettacolo sui pregiudizi del mondo di oggi. Partecipa all'International Festival of Mime and Clown, (Elkins, West Virginia. 2-27 luglio) e al Jacob's Pillow Dance Festival. 1985 Insieme a Corintie Soum e Steve Wasson fonda *L'Ecole de mime corporei dramatique de Paris*. Trascorre sei mesi in Giappone dove studia Teatro Nò. Al suo rientro in Francia abbandona la scuola fondata con Soum e Wasson. 1986-1989 Mette in scena i suoi spettacoli e tiene numerosi Workshops in numerose città americane, tra cui New York (Bessie Shonberg Theater), Los Angeles (City College), Milwaukee (Performing Arts Center), New Haven (Yale University). Compie tournée internazionali che lo portano in Spagna, Italia (Venezia, Torino, Napoli), Danimarca, Olanda, Finlandia, Francia, Germania Ovest, Egitto, Israele, Singapore.

Presenta *Windowspeak* al Baltimore Theatre Project. Come Stein stesso ama definirlo, *Window'speak* è "un viaggio dell'anima" che tocca tre differenti paesi rappresentati da tre finestre: la finestra francese che si apre su un balconcino, la finestra scorrevole giapponese e la finestra americana del tipo "a ghigliottina". In questo viaggio compiuto attraverso Francia, Giappone e Stati Uniti, l'autore ripercorre le tappe di un itinerario definito da alcuni autobiografico ma che lui considera, invece, di tributo ai suoi tre grandi maestri: il francese Etienne Decroux, il giapponese Umewaka-San, Farneticano Jewel Waiker. 1990. Viene nominato dal John Simon Guggenheim Memorial Foundation "Guggenheim Fellow". 1990-1997 . Continua le proprie tournée internazionali che lo portano in più di venti paesi nel mondo. Nel 1991 lascia definitivamente la Francia. Tiene laboratori in numerose università, istituzioni e scuole di teatro. Negli Stati Uniti, ad esempio, presso la "Dell'Arte School of Physical Theatre" di Blue Lake (California settentrionale) e presso la "Julliard School of Drama" di New York; a Tokyo presso l'istituto di Dramatic Arts". Collabora a numerosi progetti teatrali con successo come, ad esempio, al New American Theatre di Rockford nel 1992, interpretando il ruolo del protagonista-gay Christopher Wren nel *Mouse-Trap* di Agatha Christie. Recentemente ha scritto, diretto ed interpretato le maggiori produzioni per le compagnie di parecchi teatri regionali degli Stati Uniti. Nel 1996 è stato regista ed interprete di una parte della serie *Blue Ribbon* al Mark Taper Forum di Los Angeles. Oggi vive e lavora in California.

11 Biografia di Léonard Pitt

1942. Nasce l'attore americano Léonard Pitt. 1962 A New York Pitt conosce Decroux. Frequenta le sue lezioni per due sole settimane. Il maestro, infatti, conclude il terzo e ultimo soggiorno negli Stati Uniti durato cinque anni e fa ritorno a Parigi. Ad ottobre Pitt parte per l'Europa con l'intenzione di rimanerci due mesi. 1963-1967 . Léonard Pitt frequenta a Parigi, nella definitiva sede di Boulogne-Billancourt, la scuola di Etienne Decroux. Ad aprile del 1967 Decroux inizia a formare una compagnia e chiama Pitt a farne parte. 1968-1970 . Pitt è assistente di Decroux, il primo ad esserlo a pieno titolo. 1970. Pitt lascia Parigi e si stabilisce a Berkeley, California. 1972-73}. Apre una scuola di mimo ed inizia ad insegnare. Realizza e mette in scena il suo primo spettacolo, dal titolo *Four Pieces*. Insoddisfatto del proprio lavoro parte per Bali incuriosito da una forma di teatro così diversa da quella occidentale ma molto vicina ai principi assimilati alla scuola di Decroux. A Bali segue lezioni di teatro tradizionale e prende parte ad alcune cerimonie-rappresentazioni. 1973-1976 . Al rientro da Bali. Pitt riprende l'insegnamento, forma una compagnia, e crea uno spettacolo, *Poppo, Clown of Yesteryear*. Lo spettacolo ruota attorno al personaggio *Poppo*, fortemente caratterizzato. Per questo spettacolo vengono utilizzati materiali di scena, costumi, percussioni e dialogo. *Poppo* è una sorta di clown francese che parla con spiccato accento marsigliese ed indossa una maschera costruita dallo stesso Pitt. In questo periodo, infatti, Pitt studia la tecnica d'intaglio delle maschere da un maestro giapponese. Sono anni caratterizzati da un ritorno al "concreto". 1977. In controtendenza rispetto al percorso appena imboccato verso la concretezza. Pitt realizza lo spettacolo *2019 Blake*, diretto da George Coates. Lo spettacolo è interpretato dal solo Pitt in forma non narrativa ed alquanto astratta. 1978. Toma a Bali per la seconda volta specializzandosi nella costruzione di maschere in legno secondo il metodo tradizionale giapponese. Al suo rientro negli Stati Uniti riapre la propria scuola di mimo dove insegna tecniche di movimento, improvvisazione, e lavoro con le maschere. 1981. Settembre. Debutta con *The Way of*

Hou', diretto sempre da George Coates. Alla realizzazione dello spettacolo, oltre a Pitt, partecipano anche due cantanti d'opera e un musicista, Paul Dresher. L'interesse primario, questa volta, è rivolto alla ricerca di un'estetica da teatro totale. 1981-1986. Sono anni in cui Pitt continua la sua attività di insegnante. Fonda, insieme ad altri, il *Life on the Water Theater*, a San Francisco. 1987. Marzo. Presenta a San Francisco lo spettacolo, diretto da Rinde Eckert. *Noi for Reai*, che porta in tournée negli Stati Uniti. Allo spettacolo collabora il musicista-compositore Paul Dresher con il quale Pitt aveva già lavorato in *The Way of How*. 1989 Tournée di Pia in Nuova Zelanda. 1991-1996. E' organizzatore e direttore dell'«co-/?ap, maestoso progeno di sensibilizzazione ai problemi ecologici mediante la musica e le voci dei giovani cantanti *rap* della periferia di San Francisco. 1997. Aprile. Presenta, al *Travling Jewish Theatre* di San Francisco, *Seduction*, direno da Rinde Eckert.

¹² Inteso come "personaggio".

¹⁵ Spettacolo dell'aprile 1997, direno da Rinde Eckert, con Ruth Zaporah. Un delicato duetto amaro in cui si esplorano le verità universali del desiderio, della felicità e dell'addio. Questo spettacolo è un ritorno al mimo in forme originali anche se vi si possono riconoscere chiaramente le tecniche del Mimo Corporeo.

" Spettacolo del marzo 1987, diretto da Rinde Eckert. Definito *Neu'-Vaudeville*. eclettico ed intellettuale, lo spettacolo esplora i come e i perché della scissione corpo-mente.

¹⁵ *Four Pieces*, 1973, è un assolo di mimo in chiave strettamente decrouiana diviso in quattro pani: *The Beginning. Recollection/Premonition, Journey, Life-Yes*.

¹⁶ **Biografia di Thomas Leabhart.**

Thomas Leabhart è Associate Professor, Resident Artist e Direttore del Dipartimento di Teatro al Pomona College di Claremont, California. Dopo essersi diplomato al Roilins College ha conseguito il titolo di Master of Arts presso l'Università dell'Arkansas. Dal 1968 al 1972 è stato allievo di Etienne Decroux alla scuola di Boulogne-Billancourt a Parigi, dove divenne anche assistente e traduttore del maestro. Decroux lavorò a lungo con Leabhart su due pièces, *The Carpenter* e *The Washerwoman*, entrate a far parte del repertorio dell'attore. Dal 1972 ha diretto, per quasi dieci anni, la compagnia di mimo The Corporeal Mime Theatre con la quale ha realizzato lo spettacolo *Pyramids Along the Nile*. esibendosi in numerosi stati (Wisconsin, Michigan, Arkansas). E' l'editore del "Mime Journal", che pubblica dal 1974. La rivista, che ha diffusione internazionale, è oggi un'importante mezzo di collegamento e confronto tra la cultura teatrale decrouiana e le culture teatrali dei nostri giorni. In essa sono apparse numerose interviste dello stesso Leabhart a Decroux, oltre alla prima traduzione integrale, dal francese all'inglese, di *Words on Mime (Parole sul mimo)*, unico e importantissimo volume del maestro. Nel 1982 ha prodotto lo spettacolo-assolo *How I Was Perplexed and Shall I Did About It* che ha presentato a numerosi festival di mimo in Canada e negli Stati Uniti. Del 1987, invece, è lo spettacolo *Like, is there a difference between abstract and bizarre?* che, come il precedente, rappresenta una svolta nel campo del mimo di tradizione decrouiana. E' l'autore di numerosi articoli su Decroux e sul mimo in generale e del volume *Modem and Post-Modem Mime*, pubblicato nel 1989 da Macmillan (Londra) e da St. Martin s Press (New York). E' reduce da numerose toumées nel mondo, in particolare negli Stati Uniti, Canada, Messico ed Europa. Ha ricevuto riconoscimenti ed onorificenze da numerose associazioni internazionali

tra cui: Fulbright, International Research and Exchanges Board, National Endowment for the Arts. Canada Council. Ohio Arts Council, California Arts Council, United States Information Agency. Ha studiato Teatro Nò in Giappone e l'utilizzo della voce con Arthur Lessac. E' presente, da diversi anni, agli incontri dell'International School of Theatre Anthropology (I.S.T.A.), diretta da Eugenio Barba, oltre ad aver partecipato a numerosi workshop con Jerzy Grotowski.

¹⁷ *A Simple Thing* ("Una cosa semplice") è l'ultimo spettacolo di Thomas Leabhart (1996), creato sulla base di alcuni testi della scrittrice americana Gertrude Stein giustapposti alla scrittura corporea sviluppata da Etienne Decroux.

¹⁸ Biografia di Kari Margolis.

1975-1978 . Kari Margolis frequenta la scuola di Etienne Decroux a Parigi, dove conosce Tony Brown. 1978-1982 . A Montreal entra a far parte della compagnia *Mime Omnibus*. di Jean Asselin e Denise Boulanger, entrambi allievi di Decroux. Con la *Mime Omnibus* Kari Margolis partecipa alla realizzazione della versione messicana e inglese di *Zizi et la Lettre* (1978); *Mirijlore* (1979), *La Dentière Pièce* (1980); *Casse-tête* (1981). Nel 1980 Kari Margolis sposa Tony Brown. 1982. Lascia la *Mime Omnibus* e si trasferisce, con il marito, a New York. Insieme fondano la compagnia *The Adaptors* e aprono una scuola. L'attività del gruppo è parallela all'attività didattica e gli allievi che entrano alla scuola sono destinati a diventare parte integrante della compagnia. 1984. *The Adaptors* producono *Autobahn* e lo presentano, nel mese di giugno, all'International Festival of Mime and Clown di Eikins, West Virginia. Lo spettacolo ha un tema molto specifico e una spiccata identità narrativa. *Autobahn* è il nome delle autostrade tedesche dove non c'è limite di velocità. La pièce mette in evidenza proprio il problema della velocità: quando è troppo elevata viene meno la possibilità di valutare in modo adeguato ciò che si sta facendo. Lo spettacolo è il primo di una lunga serie di lavori prodotti dalla compagnia, tra i quali ricordiamo: *Suite Sixteen*. del 1988, *Dccodanz thè Dilemma of Desmodus and Diphylla*. del 1990, e *Café Paradise*, del 1992. 1992. La compagnia cambia nome, nasce la *Margolis-Brown Company*. Kari Margolis viene nominata McKnight National Fellow per il 1992-1993 1993- La *Margolis-Brown Company* si trasferisce da New York a Minneapolis, nel Minnesota, dove apre il Movement Theatre Center (MTC). 1994. Nel mese di marzo presenta. all'Hennepin Center for the Arts, *Koppelvision and Other Digital Deities*. 1995. Viene prodotto lo spettacolo *Vidpires!* I vampiri protagonisti, molto diversi dall'idea tradizionale del vampiro che succhia il sangue dal collo delle vergini, succhiano, invece, quella *pop culture* tipicamente americana basata sulla televisione e sui personaggi di Walt Disney. Lo spettacolo successivo è *Vanishing Point* in cui si affronta il problema dell'immigrazione mettendo in evidenza le difficoltà delle persone che vivono in America da poco tempo. 1996. E' la volta di *Bed Experiment*, di cui esiste già una prima versione del 1987. Nello spettacolo compare un letto gigante. Sopra questo letto prendono posto quattro uomini e quattro donne. E' un documentario sull'essere umano in cui si vuole osservare l'uomo alla stregua delle scimmie, dall'estremità di un binocolo, per cercare di capire il suo comportamento. Durante l'estate la compagnia è in tournée a Singapore. Kari Margolis e Tony Brown hanno ricevuto sei riconoscimenti dal National Endowment for the Arts e un Choreography Fellowship dalla New York Foundation for the Arts. Kari Margolis è presidente della National Movement Theatre Association.

¹⁸ Biografia di Geoff Hoyle.

Geoff Hoyle risiede e lavora negli Stati Uniti dal 1973. Di origine inglese, si è laureato alla Birmingham University (1967), e ha frequentato la scuola *Gymnase du Cirque* di Parigi nel 1969. Tra il 1967 e il 1969, sempre a Parigi, è stato allievo di Etienne Decroux. Negli U.S.A. ha fatto parte, nel ruolo del clown Mr. Sniff, insieme a Larry Pisoni e a Bill Irwin, del circo itinerante di San Francisco, Pickle Family Circus (1975-1982). Nel 1982 ha dato inizio alla sua attività di attore solista collaborando con il percussionista Keith Terry. I due hanno realizzato insieme *Fool* alla New Performance Gallery di San Francisco, *Geoff Hoyle Meets Keith Terry* al Berkeley Repertory Theatre, e *Theatre of Panic* al Dance Theatre Workshop di New York (1985). Nel 1986 produce lo spettacolo assolo *Boomer!* che presenta all'Eureka Theatre. Lo spettacolo è frutto della collaborazione con Anthony Taccone con il quale aveva collaborato in *Accidental Death of an Anarchist* di Dario Fo nel 1984. e *Ubu Unchained*, di Amlin Gray, 1986. In questo stesso anno è l'interprete di Truffaldino in *A Servant of Two Masters*, di Carlo Goldoni, presentato al Berkeley Repertory Theatre. Nel 1987 è il protagonista di *Archangels Don't Play Pinball*, sempre di Dario Fo, diretto dallo stesso Dario Fo e dalla moglie Franca Rame per l'American Repertory Theatre di Cambridge. Debutta con lo spettacolo-assolo *Feast of Fools / The Fool Show*, al La Jolla Playhouse nel 1988. Inizia una tournée, tra Canada e Stati Uniti, che lo porta, dal 1988 al 1990, all'Arena Stage di Washington, al iMarines Memorial Theatre di San Francisco, al Seattle Repertory Theatre e al Westside Arts Theatre di New York. Nel 1990 è Don Quixote in *Don Quixote de la Jolla*. E' il Papa in *The Pope and the Witch*, di Dario Fo prodotto per l'American Conservatory Theatre (ACT), nel 1992. Sempre per l'ACT, nel 1996, ha interpretato il ruolo di Stephano in *The Tempest* di Shakespeare. Nel 1991 è *Principal Clown* nel Cirque du Soleil di Montreal nel ruolo di M. Toutlemonde con il quale intraprende una tournée tra Canada e Stati Uniti. Con *The Convict's Return*, commissionato dal Berkeley Repertory Theatre, è allo Stage Door Theatre di San Francisco, 1992, al Northlight Theatre di Chicago, 1993, al Merrimack Repertory Theatre, 1994, al Contemporary Theatre di Seattle, e al Arizona Theatre Co., 1995 Sotto la direzione di Anthony Taccone, al Berkeley Repertory Theatre, ha interpretato il ruolo di Mosca nel *Volpone* di Ben Jonson, il protagonista in *Act Without Words* e Clov in *Endgame*, di Samuel Beckett, 1993. Nel 1995 ha ricevuto un riconoscimento dal Bay Area Critics Circle di San Francisco come migliore attore non protagonista per il ruolo di Scrub in *The Beaux' Stratagem* di Farquhar. Nel 1996 ha fatto parte, come *Principal Clown*, del Circus Flora di St. Louis. Nell'autunno di questo stesso anno presenta lo spettacolo-assolo *Geoff Hoyle - the First Hundred Years* al San Francisco's Solo Mio Festival. *Travels With My Aunt*, basato su un romanzo dello scrittore inglese Graham Greene, è lo spettacolo del 1997 prodotto per l'ACT. Oltre a quelle citate, Geoff Hoyle ha partecipato ad altre numerose produzioni teatrali e televisive. Ha recitato in alcuni film tra i quali ricordiamo *Popeye* di Robert Altman, 1980, *Smooth Talk* di Joyce Chopra, 1985, e *Spirits of 76* di Lucas Reiner, 1990.

²⁾Biografia di Steven Wasson e Corinne Soum.

1950. Steven Wasson nasce negli Stati Uniti. All'età di quattro anni prende le prime lezioni di pianoforte. La musica sarà il suo principale interesse sino all'età di venticinque anni. 1956. Corinne Soum nasce in Francia. Prima di approdare alla scuola di Etienne Decroux, studia danza classica con Yves Casati e ginnastica al *Centre Irène Popoard*. 1969. Iscrittosi all'Università del Colorado, Wasson frequenta inizialmente corsi giuridici poi di letteratura e teatro. 1973-1976. Steven Wasson

si dedica alla musica, suona nelle *bands* di rock 'n roll e compone alcuni pezzi. E' impiegato in alcuni lavori saltuari. 1976. Si iscrive alla scuola di mimo *The Volley Studio*. Incontra Thomas Leabhart e compie i suoi primi studi di Mimo Corporeo. Tra il 1976 e il 1979 diventa assistente e collaboratore di Leabhart. Entrato a far parte della sua compagnia, apprende ed interpreta alcune tra le più conosciute pièces di Decroux: *Le Menuisier La Lavandière*. 1978. Corinne Soum inizia i corsi alla scuola di Etienne Decroux. Negli anni successivi diventa sua assistente e stretta collaboratrice. 1979 Steven Wasson lascia gli Stati Uniti, approda alla scuola di Decroux e diventa suo assistente. Soum e Wasson sono gli ultimi assistenti del maestro. 1979-1984 . Steven Wasson, Corinne Soum ed Etienne Decroux collaborano per la realizzazione di nuove pièces. Dal 1981 nasce l'idea di far rivivere assieme alcune tra le più importanti pièces create dal maestro a partire dal 1931. Il progetto verrà realizzato ben undici anni dopo con la presentazione, negli Stati Uniti, di uno spettacolo-tributo in onore di Decroux. 1984. Vengono realizzate le seguenti pièces: *Duo Amoureux dans le Parc de St. Cloud*, creato da Etienne Decroux e rappresentato per la prima volta da Steven Wasson e Corinne Soum; *Le Fauteuil de l'Absent*, creato da Etienne Decroux e rappresentato per la prima volta da Corinne Soum; *Le Prophète*, creato da Etienne Decroux e rappresentato per la prima volta da Steven Wasson; *La Femme Oiseau*, creato da Etienne Decroux e rappresentato per la prima volta da Corinne Soum. Questa pièce è l'ultima creata dal maestro. Verso la fine dell'anno Steven e Corinne lasciano la scuola di Decroux. 1985. Wasson e Soum danno vita all'*Ecole de mime corporei dramatique de Paris*. Fondano la compagnia *Le Théâtre de l'Ange Fou* e creano lo spettacolo *La Croisade*. Lo spettacolo racconta la storia d'amore tra un angelo, Steven Wasson, e una giovane donna dai capelli rossi, Corinne Soum. Lo spettacolo fa riferimento ai campi di concentramento, alla Germania e al ruolo che essa ha avuto durante la seconda guerra mondiale. 1987. *Le Théâtre de l'Ange Fou* presenta *Au-delà du Jardin* con l'attore italiano Ivan Bacciocchi, loro collaboratore. 1988. La compagnia, allargata a venticinque attori, produce *Le Petit Dictateur*, con Ivan Bacciocchi nel ruolo del dittatore, una sorta di condensato delle caratteristiche peggiori di Hitler, Mussolini e Stalin. 1991 Il 12 marzo muore a Parigi Etienne Decroux. *Le Théâtre de l'Ange Fou* presenta lo spettacolo *La Chambre Envahie*. 1992. Ad un anno dalla scomparsa del grande maestro francese, il *Movement Theatre International* organizza a Philadelphia una manifestazione in onore di Decroux. *Le Théâtre de l'Ange Fou* presenta *L'Homme qui voulait rester debout*. 1992-1995 Steven Wasson e Corinne Soum intraprendono con la compagnia lunghe tournée in Europa, Israele, Stati Uniti e Canada. Entrambi insegnano all'*Ecole de mime corporei dramatique de Paris* Corinne Soum, inoltre, è insegnante di Mimo Corporeo all'*Ecole Internationale de Mimodrame* di Marcel Marceau. 1995. *L'Ecole de mime corporei dramatique* lascia Parigi e si stabilisce a *XTslington Arts Factory* di Londra dove risiede tuttora.

²¹ Cfr.: Etienne Decroux, *Jeurtesse doit s'acquérir*, "Comodia", 30 maggio 1942. In Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993, pp. 127-128.

^u *Dell'Arte School of Physical Theatre*, Eureka, California settentrionale, scuola fondata dall'attore italiano Carlo Mazzone-Clementi (vedi nota 1).

^B "Mime Journal", 1996, Claremont, USA, Pomona College, "Theatre & Sport".

²⁴ *Hot I Vas Perplexed and What I Did About It*, spettacolo-assolo prodotto nel 1982.

^{''} Cfr.: Thomas Leabhart, *Modern and Post-Modern Mime*, New York, St. Martin's Press, 1989.

* Letteralmente, "rappresentazione", "recitazione" dal verbo inglese *to do*, "agire", "rappresentare", "recitare".

^r Ch.: Etienne Decroux, *Gordon Craig*, 1947, in *Paroles sur le mime*, cit. Traduzione italiana cit., p.29.

* Cfr.: Etienne Deaoux, *Aux spatere de notre école*, 1947, in: *Paroles sur le mime*, cit. Traduzione italiana cit., p.158.

^s Vedi nota 20.

Ingemar Lindh

L'UNICITÀ DI DECROUX

NOTA DI M.D.M. Ingemar W. Lindh nasce il 21 febbraio 1945 a Goteborg in Svezia. La sua precocissima ricerca di una base concreta per il lavoro dell'attore, una questione che non trovava riscontro nel teatro svedese dell'epoca, lo porta attraverso varie esperienze (la scuola teatrale di Skara, le scuole di danza di Goteborg e di Stoccolma) per farlo approdare, infine, alla scuola di mimo di Etienne Decroux a Parigi. Qui studia con l'inventore del mimo corporeo prima come allievo e poi come assistente, fra il 1966 e il 1968. Nel 1969 accetta l'invito di Eugenio Barba a trasferirsi ad Holstebro, nella sede dell'Odin Teatret, dove, insieme a Ire altri ex allievi di Decroux (Yves Lebreton, Maria Lexa e Giselle Pélisson), fonda lo Studio 11. Chiusa l'esperienza dello Studio 11, Lindh conduce seminari per attori in Olanda, Francia e Svizzera. Tomaio in Svezia, lavora come pedagogo ospite presso Teaterstudion e come docente di mimo presso la Scuola Statale di Danza. Nel 1971, sempre in Svezia, a Storhógen, fonda l'Institutet för Scenkonst, che da allora svilupperà ininterrottamente, fino alla prematura scomparsa del suo creatore, una triplice attività di ricerca, pedagogia e produzione teatrale, anche se tra continue vicissitudini logistiche e finanziarie di ogni tipo. Nel 1976 Lindh e l'Institutet lasciano la Svezia per un lungo periodo di vita nomade, nel corso del quale sono ospiti di vari paesi europei. In particolare, durante i soggiorni in Svizzera e in Francia, viene avviato uno dei suoi progetti più importanti, consistente nello studio dei principi dell'improvvisazione collettiva e dello spettacolo concepito come processo. Questa ricerca, che segna il deciso distacco di Lindh dal mimo corporeo rigidamente inteso, fra il 1979 e il 1983 prende la forma di tre spettacoli eminentemente visivi (Affreschi I, II, III). Nel 1984 l'Institutet för Scenkonst si stabilisce in Italia, presso il Teatro della Rosa di Pontremoli, proseguendo e intensificando la propria attività su tutti e tre i piani già ricordati, grazie anche alla creazione di un Centro Internazionale per la Ricerca e l'Autopedagogia Teatrale e di un'Università del Teatro, entrambi quasi completamente autofinanziati (se si esclude una piccola sovvenzione svedese). Un progetto di lungo periodo (dal titolo Apparizioni^ viene dedicato allo spettacolo all'aperto. Parallelamente, Lindh con i suoi collaboratori (tra i quali vanno ricordati almeno Roger Rolin, Magdalena Pietruska, Hanan Islinger, Pia Andersson, Comelius Colliander, Patricia Aromatario, oltre a Efram Masclé e Paolo Martini fra gli esterni) mette a punto nuovi metodi di allenamento, fisico e mentale, e intanto radicalizza la ricerca creativa precedente, muovendo nella direzione di uno spettacolo totalmente improvvisato (Les Bonnes, di Genet, nel 1985, e Fröken Julie di Strindberg, nel 1987). Popolo (1992), da un poema di Henri Pichette, con Roger Rolin, e Saffo (1995), con Magdalena Pietruska, rappresentano due approdi importanti del lavoro artistico di Lindh, che nel 1995 partecipa alla fondazione, presso l'Università di Malta, del programma di ricerca interdisciplinare xHCA (questioning Human Creativity as Acting), di cui viene nominato direttore. E proprio a Malta muore il 26 giugno 1997, a cinquantadue anni, a causa di una crisi cardiaca, pochi mesi dopo che il comune di Pontremoli aveva sfratta-

lo il suo Istituto dal Teatro della Rosa ed egli aveva preso, assieme ai compagni, la decisione di tornare in Svezia. Nel luglio 1998, dopo una lunghissima, travagliata ma tutt'altro che inutile gestazione, il libro di Lirtdh Pietre di guado tede finalmente la luce, concepito durante un seminario di dieci giorni sul lavoro dell'attore a Posgrunn in Norvegia nel 1981, diciassette anni dopo diventa il libro-testamento di una ricerca anzitempo interrotta, che fa comunque dell' antico allievo di Decroux uno dei pochi, autentici maestri di teatro degli ultimi treni'anni.

Ciò che rende unico Decroux è che egli non aveva intenzione di diventare né teatrante né mimo. Tuttavia il processo creativo da lui avviato merita di essere compreso alla luce del suo inserimento nella storia del teatro. Cercherò, quindi, di parlare meno della tecnica di Decroux e più dei legami che il suo lavoro ha mantenuto con il contesto storico, argomento che costituisce anche il tema di queste giornate.

Il compito dell'intellettuale che si occupa di teatro, fatta eccezione per alcune perversioni del discorso accademico, è, evidentemente, quello di analizzare ciò che è accaduto e di esporlo, inserendolo nella storia tout-court, e, contemporaneamente, di intravederne l'avvenire senza volerlo prevedere. L'accumulo di informazioni non deve essere fine a sé stesso, ma servire a far emergere il senso delle cose.

Ciò che colpisce della conferenza su Mejerchol'd tenuta da Mme Picon-Vallin , è l'opinione che un buco nero, di circa settanta anni, si sia aperto nella storia del teatro occidentale. Come se dopo Stanislavskij e Mejerchol'd nessun altro fosse venuto a proseguirne la ricerca; come se il desiderio di un lavoro attoriale assiduo e disciplinato, sul quale fondare un linguaggio autonomo della scena, fosse scomparso dopo la morte di questi pionieri della ricerca scenica.

E' sufficiente, ora, pensare alla storia della regia e alle strade che ha aperto al teatro, per accorgersi che è esattamente a questa storia che Decroux si è sempre voluto opporre; il teatro di regia, rifiutando la propria origine, si basa sulle idee più o meno brillanti di un regista, a partire da una rilettura di testi drammatici. Decroux ha immediatamente intuito che tale tipo di teatro non avrebbe potuto veramente evolvere e che aveva esaurito le sue possibilità.

Ecco che questo buco di memoria nella storia del teatro, più fittizio che reale, dipende dall'incapacità dello storico e del critico teatrale di trarre le dovute conseguenze dalle grandi esperienze teatrali dei primi trent'anni di questo secolo, e di vedere a qual punto Grotowski, così come Decroux, si siano fatti carico di questa eredità, assicurando il legame con le ricerche precedenti. Il lavoro di Grotowski è la conseguenza assoluta, forse la sola, di quello di Stanislavskij.

Il caso di Decroux è ancora più complesso e la continuità ancora più difficile da scoprire - non è un caso se Decroux non è mai stato menzionato durante queste giornate -, poiché ha creato un'arte che sembrava separarsi dal teatro e della quale difendeva l'autonomia: il mimo.

E', beninteso, difficile distinguere la ricerca dal suo risultato, talvolta abbagliante. Ma la ricerca non consiste nel fatto di cercare, tutti cercano qualcosa, o nella scoperta della novità. Consiste ben di più nel sistematizzare i principi oggettivi che fondano il lavoro artistico, separandoli dal risultato di una creazione libera e caotica. Per fare ciò c'è bisogno di tempo, tempo per sviluppare l'osservazione del lavoro e per trame delle leggi fondamentali.

Comparando Decroux agli altri precursori del teatro occidentale del XX secolo, risulta immediatamente evidente il comune disinteresse per il teatro propriamente detto. Anche Stanislavskij, pur confessando il proprio amore quasi patologico per quest'arte, non nascondeva come ciò costituisse il pretesto per una ricerca che andava ben al di là dei limiti del teatro stesso. Egli era sul punto di sacrificarlo sull'altare della propria ricerca di ordine eminentemente umano. Copeau, così come Grotowski e Decroux, hanno abbandonato il teatro per la ricerca.

Decroux voleva diventare oratore. Il teatro, si diceva, potrebbe aiutarmi a diventare una sorta di J. Jaurès. Entra dunque in una scuola (quella di Copeau) e rimane colpito dai corpi nudi in allenamento. E' a partire dal corpo spogliato di ogni ornamento che egli intravede una strada per il lavoro dell'attore. Decroux è oggi totalmente associato alla tecnica del mimo e al suo metodo. E' tuttavia difficile districare la ricerca pura di Decroux dalla sua creazione artistica.

Appassionato di dizione, attore radiofonico, concepì l'idea di un mimo vocale: idea dell'origine del suono in quanto slancio della parola. Poiché non parlava mai della motivazione, né della psicologia, né dell'emozione, dopo alcuni anni non ho potuto trattenermi dal chiedergli da dove venisse, a parer suo, l'ispirazione e quali fossero le ragioni dell'azione. Rispose, dopo un lungo silenzio: "la parola". Si può dire che possedeva un piano per l'attore totale, l'attore che penetra con la propria carne la letteratura, affinché la parola divenga carne e non la carne letteratura, come accade con la pantomima. Da ciò deriva il programma radicale di educazione dell'attore. Trent'anni per iniziare, poi si vedrà.

Questa avventura durerà più di cinquant'anni. Talvolta con collaboratori pieni di talento e di intuizione, come Jean-Louis Barrault. Altre volte meno, fortunatamente. Cosa che gli permetterà di creare il mimo e di chiarirne il metodo pratico basandosi sui difetti degli allievi meno dotati, a forza di spiegazioni, rimodellamenti, ripetizioni a partire da un'intuizione originaria del tutto misteriosa. E' ciò che lo avvicina a Stanislavskij, a Mejerchol'd e a Grotowski e alle loro affinità col teatro orientale.

Noi possiamo imparare molte cose dal loro lavoro; tutto è stato detto. Questo buco nero nella storia del teatro diviene, allora, soltanto più incredibile. Tutto era là, ma la catena si è spezzata. E' che l'informazione, da sola, non basta ed è necessaria la pratica di quanto è stato tramandato. Tuttavia ciò che possiamo imparare dalla lezione di questi grandi maestri è il loro atteggiamento di fronte al lavoro. E' il medesimo per tutti: l'abbandono totale. Una terrificante pazienza che conduce, tra un fallimento e l'altro, alla costruzione della loro ricerca. La storia ci restituisce una serie di successi, quando, inve-

ce, è vero il contrario, e noi possiamo, conoscendo gli errori che hanno segnato il loro percorso, tentare di evitarli.

Che cosa spinge qualcuno a creare una tecnica? Parola maledetta, quasi cattiva, colpita da interdizione, come se fosse contraria alla vita. La creazione di una tecnica è un atto disperato o di disperazione. Decroux, forse, si esprimerebbe così, oggi. Di fronte all'imperfezione dell'uomo, che si vorrebbe migliore, ci si domanda come condurlo ad un completamento, come manipolarlo, perché divenga ciò che deve essere. Ogni volta è una disperazione simile che perfeziona la tecnica. L'accumulo di correzioni finisce col costituire una serie di strumenti, di mezzi per la tecnica, per camminare, per muoversi... La tecnica non è uno scopo. Vorremmo tutti essere dei mostri di spontaneità accedendo immediatamente alla luce. Questo atteggiamento è tipico dell'Occidente. L'Oriente, al contrario, favorisce il percorso, passo dopo passo, che non si conclude mai; lo scopo essendo il cammino, il percorso, mentre l'Occidente mira alla scorciatoia verso il miracolo. Nella dialettica tra questi due istinti si trova, forse, la soluzione. Non potendo ripetere ciò che altri hanno fatto prima di noi, non possiamo che accelerarlo e superarlo.

Parlano tutti della stessa cosa quando parlano di teatro? Non credo. Il teatro è diventato una sorta di pretesto per il narcisismo creativo di chi lo fa. Il teatro è l'unica arte che esprime l'uomo attraverso l'uomo, direttamente, senza mediazioni; sebbene il dialogo lo salvi dall'incesto con sé stesso. L'equivoco nasce dalla confusione tra colui che è espresso e colui che esprime. Il pubblico vede contemporaneamente un personaggio e un attore: lui e me. Ciò che è in gioco è l'istinto della rappresentazione, già propria al bambino, dal quale può nascere la vanità. L'arte, in questo senso, è la manifestazione rappresentativa della creazione. L'errore compiuto durante gli anni Sessanta è stato quello di credere che tutti potessero essere sia creativi che artisti. Di credere che arte e creazione intrattenessero un legame di parentela evidente e che l'una non potesse andare senza l'altra. Decroux ha sempre affrontato questo problema cercando la sua soluzione nell'angolo geometrico e controllato che evita all'attore di confondersi con ciò che rappresenta. Non si tratta di trasformarlo in una marionetta, ma di creare, nonostante la volontà dell'attore, una tecnica che gli impedisca di cadere nella trappola della sua debolezza narcisistica e che assicuri la qualità artistica della rappresentazione. Questa volontà definitoria include l'idea di scopo, che annulla l'aspetto non-mediato della creazione, in quanto rende problematica la sostanza contemporanea del teatro, presente a sé stesso. L'attore deve trovare una contropartita alla spontaneità - che è il suo premio - , poiché la creazione non può separarsi dalla sua rappresentazione, come accade per il pittore o per lo scrittore. E la spontaneità è un peccato mortale. L'attore deve ingannare la vita per ricrearla più volte. Decroux non ignorava il pericolo della definizione. Sapeva anche che l'emozione non è lo strumento del lavoro, ma il suo risultato. L'attore deve vivere con l'emozione ma mai trasformarla nella materia del proprio lavoro. L'emozione è troppo mutevole per farne il fondamento del lavoro dell'attore.

Decroux ha creato il mimo sotto la costante minaccia di due pericoli: l'emozione, di cui l'attore può divenire vittima e la vanità, che maschera l'autenticità. Ora, quando la

tecnica è un atto disperato e si è "a proprio agio nel disagio", come diceva Decroux, essa preserva l'attore dalle insidie che ne minacciano il lavoro.

Stanislavskij è stato il primo a tracciare la separazione tra arte e creazione. E' stato il primo a far lavorare l'attore, non solo per la propria arte, ma per il suo essere complessivo. Questa separazione non ha fatto che precisarsi in seguito, malgrado la sopravvivenza del teatro borghese, refrattario al cambiamento, separazione che conduce verso la morte deH'arte. Poiché la creazione, che nasce da una frustrazione, spinge al cambiamento e al perfezionamento. E' uno slancio vitale e non deve per forza andare verso l'arte, che è solo la testimonianza passeggera del suo avvento. Gli stages per gli attori sono una manifestazione di questa volontà di perfezionamento. La tecnica, nel caso di Stanislavskij, Mejerchol'd, Decroux e Grotowski, è l'incarnazione di questo bisogno di tentare di andare più lontano, sempre più lontano. Lo sviluppo della tecnica si dilata così da ogni termine prestabilito. Il suo scopo è quello di avanzare allontanando ogni volta i propri limiti e la propria finitezza. La tecnica è dinamica.

Noi abbiamo attualmente un percorso teatrale o para-teatrale che tenta di spingersi al di là, una via esoterica, nel senso che vuole conoscere le cose dall'interno e non dall'esterno, una via che non si consacra esclusivamente alla formazione dell'attore. Ma esiste anche un altro percorso, che continua a far riferimento all'arte come a ciò che è maggiormente necessario, indispensabile. Essi sono totalmente differenti l'uno dall'altro: uno assicura carriere nella società, l'altro crea carriere nella vita. Decroux appartiene al percorso che conduce alla vita.

Ora, è molto pericoloso abbandonare il teatro seguendo idee vaghe e generali. Infatti, prima di abbandonarlo bisogna aver inventato qualcos'altro. Finché si resta nel teatro, anche se si tratta di un pretesto per qualcos'altro, bisogna continuare a fare del teatro. Per abbandonarlo è fondamentale ideare una cornice diversa e precisa in grado di accogliere colui che si esilia dalla scena, evitando che cada nell'approssimazione. Lo smog secondo la buona definizione di Decroux.

Decroux ci insegna, allora, il suo atteggiamento verso il lavoro, ad insistere sulla stessa strada, anche a rischio dell'isolamento. D'altronde non è Decroux che ha voluto isolarsi, ma è il mondo che lo ha isolato proprio quando lo si sarebbe dovuto accogliere, poiché aveva qualcosa da dire. Ciò che distingue qualcuno geniale dagli altri, è che, anche quando ha torto, vi è qualcosa di fundamentalmente vero in ciò che dice o fa.

La tecnica per Decroux non era l'obiettivo da raggiungere. Egli, in realtà, cercava la via che conduce all'attore completo. Per questo ha dichiarato guerra alla natura: per crearne un'altra.

Testo della conferenza pronunciata il 1 ottobre 1995 a Lausanne nell'ambito della manifestazione "Les Chemins de la Création" (29 settembre-22 ottobre), promossa da Jacques Gardel per ARSES1C e dedicata a tre Padri Fondatori del teatro contemporaneo: Stanislavskij, Mejerchol'd e Decroux Traduzione di Barbara Sonora.

Rena Mirecka

È UNA QUESTIONE D'AMORE

NOTA DI M.D.M. Rena Mirecka è stata uno dei protagonisti della straordinaria avventura del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, alle cui attività ha partecipato dalla prima fondazione, nel 1959, quando nacque a Opole con il nome di Teatro delle 13 File, fino al 1982. Dal punto di vista pedagogico, si dedicò in particolare al perfezionamento degli esercizi plastici, creando nel f contempo i ruoli femminili principali in tutti gli spettacoli degli anni Sessanta, fino all'ultimo, *Apocalypsis cum Figurò*. Negli anni Settanta, ha seguito Grotowski nelle sue esperienze di parateatro e di cultura aitila, in Polonia e in molti altri paesi. Sulla base di queste esperienze, nel 1982 ha * avviato una propria personale attività di ricerca e di sperimentazione, avvalendosi della collaborazione creatila di Ewa Benesz e Mariusz Socha, anch'essi formatisi al Teatr Laboratorium. Il primo progetto, intitolato *Be Here Now - Towards*, si è sviluppato fra il 1982 e il 1988 attraverso esperienze seminariali, riservate a piccoli gruppi di persone, che si sono svolte in diversi paesi europei e americani. Dal 1988 al 1992 la Mirecka ha guidato il secondo progetto, *The Way to the Center*, che prosegue attualmente nel terzo ciclo, intitolato *Now It's The Flight*. Dal 1992, in collaborazione con Ewa Benesz, dirige l'International Center of Work Prema Sai in Sardegna, presso Castiadas (Cagliari). In questo centro si organizzano seminari e attività permanenti a cui partecipano studenti e ricercatori provenienti da diversi luoghi del mondo. Nel 1993 è stata elaborata la para-performance *Canoa on the River*, una "ritual action" che si sviluppa nel corso di tre incontri aperti ad un gruppo di partecipanti.

La piccola casa del villaggio. Il grande pero. La stalla. Vicino, tre grandi querce. Il sentiero tra i campi. L'erba alta. Il vento culla fiori di campo. La ragazza delle valli e delle colline, ammaliata dai campi fioriti, siede sul sentiero. Sente un grande mistero ma non comprende. La musica dello spazio innalza la frequenza del silenzio e di ciò che non è conosciuto. Oh tu, piccola! Tu sempre hai desiderato la conoscenza. In alto si innalzavano i tuoi sogni infantili. Il pensiero inquieto durante il giorno ti portava di notte sogni di bellezza. In quel tempo, sulla strada tra i campi aperti di grano della campagna familiare tu hai camminato con tua Madre; nella foresta, raccoglievi i mughetti, le bacche, e i rami secchi per il fuoco. Eri con la natura, con l'indescrivibile, immensa forza, che ha guidato i tuoi passi alla sorgente nascosta... La vita ti innalzava nel vortice; tu, sempre, di conseguenza hai voluto la conoscenza, tu hai desiderato l'amore che mai svanisce. "Se non amo, sono morta"- hai pensato. Hai lavorato senza sosta da sola e con altri. La meta è una, le vie sono tante. Il legame tra l'uomo e la donna è frutto delle vite passate, portatrici di gioie e dolori. Tanta frutta hai mangiato, dall'albero del Bene e del Male. Il tempo

cambiava i tuoi desideri. Tu hai dedicato te stessa al diletto lavoro tralasciando tutto il resto, ma hai anche lottato per la tua felicità. Pensavi ad essa, come tante altre donne. Hai vestito davanti a te un'immagine creata: la coppia umana sempre felice. Ciò nascondeva una grande illusione. Ma, un giorno, la voce interiore ha detto: "Non puoi più ripetere le esperienze conosciute, tu devi cercare l'eterno al posto del temporaneo". Allora, quel giorno era il confine - la vita spirituale si è svegliata. Sono cominciati i difficili viaggi, di decine di anni, alla ricerca della verità non effimera, che ha condotto alfincontro con il Sé. Nel centro, nella silenziosa dimora del cuore, ai piedi del Maestro - eterno testimone dei tuoi sentimenti, pensieri, azioni - hai vissuto l'iniziazione.

Oggi tu dici:

Maestro della Luce
Che hai acceso dentro di me
Nel mio cuore
Nella nostra Canoa
Nel mio centro - Ora è un volo
Tu sei unito con il mio respiro
Con la mia vita
L'eterno ora
E' l'amore. "L'amore che muove il sole e le altre stelle"
Mi sto avvicinando al mistero.¹

Sono passati anni da quando abbiamo iniziato la nostra ricerca Parateatrale. Mi accompagnano Ewa Benesz, Mariusz Socha - anche loro attori dell' "Instytut Aktora Teatr Laboratorium" - Maribel Gonzales. Pietro Brunelli, Matteo Forti e tanti altri allievi molto importanti... L'inizio della nostra avventura creativa era in campagna - Brzezinka - la foresta. il vecchio mulino in Polonia nel giugno 1982; la grande e splendida sala era ancora piena dell'energia e dei ricordi del lavoro di Jerzy Grotowski - mio primo grande, importante Maestro.

Il fuoco acceso nel camino di quella sala e noi tre, incerti nel silenzio, che, guidati dagli impulsi dell'intuizione, abbiamo cominciato la prima prova per il progetto "BE HERE, NOW - TOWARDS...". Dio quanto tempo fa, e sembra così vicino. Abbiamo creato la nuova architettura della sala - la tavola: uno spazio sul pavimento coperto con il lino bianco. Mariusz suonava il violino, Ewa aveva il secchio dell'acqua. Sulla tavola stava il libro. Immediatamente è arrivato un acquazzone. Attraverso il cancello aperto del mulino si poteva vedere quanto aveva piovuto. Non so cosa, se il fuoco, se questa pioggia o i nostri innocenti desideri, ma qualcosa ci ha unito. In quel momento, abbiamo creato la nostra prima comune canzone:

Noi siamo qui per e verso
Finché tu permetterai a noi

Sedere in Canoa senza spavento..

Dopo pochi giorni un altro avvenimento accadde tra noi, forse il più importante della nostra ricerca: nella foresta, la radura era piena di sole ed eravamo di fronte al mulino. Mariusz portava la legna, Ewa sedeva vicino alla piccola casa. Mentre ero nella radura una farfalla azzurra venne a posarsi sulla mia fronte.

Era arrivata la visione.

Nella visione io ho parlato delle tre tappe del lavoro che avrei realizzato in futuro - del trittico - e queste mi sembravano come una sorta di sceneggiatura per un film. Oh! grandi anni. Io mi sono meravigliata quando, dopo, ho cominciato a capire che non si trattava di un film ma della ricerca Parateatrale che avrei intrapreso per molti anni, e della quale ora vi sto parlando.

La visione della farfalla azzurra si stava realizzando.

Una visione come questa è un'esperienza unica e mostra che l'essere umano può ricevere il messaggio che predice gli anni futuri della vita.

La nostra ricerca Parateatrale si è realizzata attraverso diversi progetti: il primo era "BE HERE, NOW, TOWARDS..." (anni 1982 - 1989); questo era il ponte che ci portava dal Teatro al Parateatro. Il nostro lavoro - composto da diverse tecniche di training, per il corpo e la voce, le improvvisazioni, le cerimonie - ha cominciato a comporsi nella struttura dei riti.

Così, nell'anno 1989 c'è stato il passaggio naturale al secondo progetto: "THE WAY TO THE CENTER", che è continuato fino al 1992. Successivamente siamo entrati nel seguente progetto: "NOW IT'S THE FLIGHT".

"NOW IT'S THE FLIGHT" è un'attività per giungere ad un processo di creazione individuale e collettiva. Con gruppi di persone di diverse culture e diverse esperienze, cerchiamo la "lingua della comunione", cerchiamo l'"unità psicocorporea", unità della materia con lo spirito, unità fra noi e gli altri. Cerchiamo di aprire il nostro intimo linguaggio del corpo-voce, della mente e dell'anima. Sono con noi aria, fuoco, acqua, terra, etere nel cerchio sacro.

E' la ricerca del Sé. Questa rappresenta il risveglio degli esseri umani: il sole del potere dell'uomo e della donna. Nella presenza della Natura possiamo percepire la nostra vita in un'altra dimensione. La gioia è grande. Può accadere la trasformazione. Si può danzarla, cantarla, suonarla... ma non si può dirla. Se tutto quel che viviamo può essere espresso in parole, non abbiamo organicamente vissuto nulla. Il processo non ordinario della vita è qualcosa che va oltre il visibile, è altro dalle parole.

Maestro della Luce

Che hai acceso dentro di me,

Che hai illuminato la mia via per conoscere

Sei per me il più vicino Amico nella mia vita su questa Terra.

Tu possiedi i doni della Energia Suprema e Tu puoi trasmettere poteri

e iniziare altri nel modo diretto.

Sei pieno di energia pura come il fiore è pieno di profumo.

10 ti ho incontrato. Ho vissuto l'esperienza profonda. Attorno a me erano presenti centinaia di persone da tutto il mondo; passava l'aurora, l'alba; si udivano musica e canti in lingua sanscrita. Profumi della terra del grande Oriente mi portavano nello stato della percezione sottile ed eccezionale. In qualche momento ho chiuso gli occhi e ho visto che il posto dove sono stata, non era più il Tempio, ma un immenso, grande Teatro. Teatro dell'Umanità, dell'Universo aperto, vero, buono, con tutti i suoi preziosi principi. Apro gli occhi. Nel mio stato di vibrazioni della visione, il Maestro si avvicinava, si fermava e mi guardava. Non esisteva niente altro, solo Lui. La mia mente diventava cava come bambù. E c'era come qualcosa dell'aldilà che, disceso, penetrava in me.

Passavano, in questo momento, secoli di verità, semplicità, bellezza, felicità. Il Silenzio, il Vuoto. Il Maestro mi ha trasmesso l'Amore puro, quello che per molti anni ho cercato.

11 cuore riempito da immeasa energia cominciava a antare:

TUTTO E' UNO.

IN OGNI COSA E' UNO - Amore

Tiamo Ti amo Ti amo.

Un Maestro è importante.

Se un giorno tu cominci il "viaggio" - la ricerca di conoscere se stessi - poni i tuoi passi con piena fiducia in Te. In qualche stazione del tuo viaggio, ti ferma la solitudine, ma la voce interiore ti dice: "Non avere paura... mai sei solo".

Può darsi che, questa sera, la voce del tuo Maestro ti chiami: "Vai - vai - vai".

Non devi fare nulla, basta che tu sia presente, disponibile. E' una questione d'amore, una conoscenza del Cuore-

Buon Viaggio.

Pier Pietro Brunelli

LA MAIEUTICA NEL PARATEATRO DI RENA MIRECKA

Origini e attuali sviluppi della ricerca di Rena Mirecka

Rena Mirecka - principale attrice negli spettacoli diretti da Jerzy Grotowski nel periodo del Teatr Laboratorium (1961-1984) - dagli inizi degli anni '80 ha creato un suo personale percorso di ricerca parateatrale¹. Attraverso il Parateatro Rena Mirecka si è dedicata, e si dedica tuttora, alla trasmissione della sua esperienza ad allievi e partecipanti, che sono attori, artisti, musicisti, operatori dell'educazione e della salute, ma che sono prima di tutto esseri umani, indipendentemente dal loro ruolo lavorativo, sociale e familiare.

Vorrei evidenziare che molte delle considerazioni esposte nel presente articolo, sono derivate dalle mie esperienze di partecipazione e di collaborazione alla ricerca di Rena Mirecka a partire dal 1988. Vorrei dunque offrire una riflessione su alcuni aspetti della maieutica di Rena Mirecka, ovvero sulla sua capacità di far nascere creatività e consapevolezza nei suoi allievi. Le mie osservazioni sono di caranere psico-pedagogico e riguardano alcuni principi psicodinamici, etici ed estetici riferibili alla relazione che intercorre tra Rena Mirecka e i suoi allievi più prossimi.

Per una esposizione che risulti il più possibile coerente e documentata è opportuno innanzitutto soffermarsi brevemente sulle origini e sui più recenti sviluppi del suo lavoro. La ricerca parateatrale di Rena Mirecka è nata da una straordinaria collaborazione con Jerzy Grotowski² e con i colleghi del Teatr Laboratorium³ intorno alla possibilità di esperire una dimensione di autenticità e di espansione di coscienza, al fine di trasformare in realtà la finzione e l'illusione dello spettacolo, e quindi di superare i limiti della relazione teatrale attore-spettatore.

Nel "Parateatro", lo spettatore non esiste più in quanto tale, non c'è uno spettacolo da vedere, ma una esperienza a cui partecipare. L'esperienza parateatrale è diretta da uno o più esperti e coinvolge un numero limitato di persone, alle quali non è richiesta alcuna specializzazione in termini artistici o culturali (anche se le vocazioni e le abilità individuali possono essere espresse ed affinate).³ Generalmente l'incontro ha una durata di alcuni giorni, è residenziale, e si svolge in un luogo tranquillo, preferibilmente a contatto con la natura.

La ricerca parateatrale della Mirecka si è evoluta attraverso tre cicli: *Be Here, Now - Totwards...* (1982-1988); *The Way to the Center* (1989-1992); *Now It's The Flight* (nasce nel 1993 e prosegue tutt'oggi). I tre cicli si sono sviluppati in oltre 90 incontri (seminari) e si sono svolti in 16 Paesi secondo due principali modalità: una settimana residenziale full time in casolari e strutture a diretto contatto con la natura, oppure, cinque pomeriggi-serate in centri cittadini. Il numero dei partecipanti per ogni seminario è in genere

compreso tra le dieci e le venti persone.

A Partire dal 1994 è stata elaborata e presentata una "para-performance": Canoa on the River che si sviluppa nel corso di tre serate con il coinvolgimento attivo dei partecipanti.

Attualmente la ricerca di Rena Mirecka ha un suo luogo di riferimento permanente in una 'casa laboratorio' che si trova in Sardegna sulle Montagne dei Sette Fratelli, in provincia di Cagliari.

Arte e Askesis nell'insegnamento parateatrale di Rena Mirecka

Il Parateatro di Rena Mirecka sembra esprimere una "poetica esperienziale" da "entronaula" perché attraverso attività psicofisiche, artistiche e anche spirituali conduce a una introversione della coscienza verso il mondo interiore, ma anche a una espansione creativa di questa e ad una visione cosmica ed olistica deH'ambiente e dell'Alterità. Se consideriamo tutto ciò come una possibilità di compiere uno 'speciale' lavoro psicofisiologico su se stessi, il Parateatro" può essere considerato una esperienza coerente con l'esortazione che Stanislavskij rivolge all'attore, e cioè di compiere un "lamw su se stesso". Soprattutto un lavoro per compiere uno scavo interiore, al fine di comprendere ed attivare la natura profonda del proprio "sottotesto"⁷, e allenarsi a reagire agli impulsi provenienti dal gruppo e dall'ambiente, secondo una performatività spontanea, ma non naturalistica.⁸ Nell'esperienza parateatrale risulta assai chiara la differenza tra il "fingere di fare" e il "fare effettivo"⁹, tra un'azione recitata e un'azione vera' performativa.¹⁰ Tuttavia nel Parateatro non si apprende specificamente l'"Arte dell'attore" quanto, piuttosto, l'Arte di Essere Umano, o forse solo l'Arte di Essere... questo aspetto è assolutamente centrale nella ricerca parateatrale sviluppata da Rena Mirecka¹¹.

L'antica tradizione occidentale¹² da cui potrebbe avere origine la 'pedagogia parateatrale', può farsi risalire alle pratiche di meditatio (del pensiero) e di exercitatio (dell'azione) del "conosci te stesso" e della "cura di sé", che nell'antichità classica venivano designate generalmente con il nome di Askesis (pratiche dell'ascesi). Michel Foucault ha evidenziato come queste pratiche, fondamentali nel mondo ellenico e in quello romano, siano state dimenticate o occultate durante lo sviluppo storico della cultura occidentale, ed è forse per questa ragione che talvolta il Parateatro viene semplicemente considerato come qualcosa di teatroides, nel senso di un fenomeno limotrofo allo spettacolo. Dice Foucault:

Queste pratiche dipendevano da ciò che spesso viene chiamato in greco epimeleia heautou, in latino cura sui. Questo principio per cui si deve "occuparsi di sé", "curarsi di se stessi" è senza dubbio offuscato, ai nostri occhi, dalla luce del Gnōthi seauton. Ma bisogna ricordare che la regola del dover conoscere se stessi è stata regolarmente associata al tema della cura di sé. Da un capo all'altro della cultura antica, è facile trovare testimonianze

dell'importanza accordata alla cura di sé e della sua connessione con il tema della conoscenza di sé. In primo luogo, nello stesso Socrate. Nell'Apologìa si vede Socrate presentarsi ai suoi giudici come maestro della cura di sé [...]. Occorre dunque comprendere che quando i filosofi e moralisti raccomandano di curarsi di sé (epimelesthai heautò) non consigliano semplicemente di fare attenzione a se stessi, di evitare errori o i pericoli o di tenersi al riparo. E' a tutto un campo di attività complesse e regolate che essi si riferiscono. Si può dire che in tutta la filosofia antica la cura di sé è considerata sia come dovere sia come tecnica, un obbligo fondamentale e un insieme di processi accuratamente elaborati.»

Dunque potremmo dire che la pedagogia del Parateatro si ispira all'insegnamento eracleite e socratico del "conosci te stesso", nel senso di un insieme di pratiche attive, e quindi anche di carattere psicofisico. Un'altra ispirazione platonica' che viene in mente, se si parla di pedagogia del Parateatro, è quella del 'mito della caverna', poiché la conoscenza di sé si esprime anche attraverso una sfida rivolta ai pregiudizi e ai condizionamenti imposti dalla quotidianità e dai ruoli della vita sociale.

Ma vi è un aspetto dell'insegnamento parateatrale che riguarda la formazione della sensibilità estetica e quindi la preparazione a una espressività artistica e attoriale. L'allievo ha la possibilità di proporre e sperimentare azioni performative, canti, danze, poesie, installazioni, creazioni plastiche e figurative, e ciò sia come improvvisazione durante la pratica di gruppo e sia sulla base di progetti preventivamente elaborati. L'Arte dunque si affianca e si integra alla Askesis (ciò è vero soprattutto nella pratica e nell'esempio del maestro) ed in tal senso è possibile fare riferimento alla tradizione estetica, prima classica, e poi medievale, che integrava il bello al buono e al vero.» Ma, a mio avviso, la libertà da ogni dogmatismo dottrinale ed una apertura empirica verso la scoperta di ogni aspetto della creatività e della ricettività umana, fanno del Parateatro una possibilità di esperienza artistica che si proietta oltre la modernità, e che quindi guarda al futuro, piuttosto che al passato.

Comunque sia, va ancora una volta detto che l'unico modo per conoscere davvero il Parateatro è averne una diretta esperienza; di conseguenza ogni descrizione, racconto, studio teorico 'sul' Parateatro, ha un valore relativo. Gli scritti e i discorsi sul Parateatro non servono tanto a comprenderlo, quanto ad offrire una riflessione su questioni che scaturiscono dalla sua pratica e che possono riguardare molteplici aspetti dell'esperienza umana.

Più che mai nel campo parateatrale vale quanto Platone spiegò nella Settima lettera, e cioè che l'oggetto di conoscenza non è trascrivibile e conoscibile attraverso nomi, definizioni, immagini e teorie, ma è comprensibile solo per mezzo di intuizione e nella esperienza diretta.

Inoltre, almeno in un recondito e sommerso luogo dell'anima, deve preesistere una "affinità elettiva" tra la natura dell'allievo-partecipante e quella dell'"oggetto parateatrale", poiché: "In una parola, né la facilità di apprendere, né la memoria potrebbero dare la

vista a chi non ha natura affine all'oggetto, perché questo non può essere generato in nature ad esso estranee.¹⁶

Sulla base di questa doverosa premessa sulla 'indicibilità' del Parateatro, prima di proseguire nella trattazione, qui di seguito proverò entro una certa misura a 'contraddirmi', riportando alcuni brani tratti dal mio Saggio nel Dramma per Rena Mirecka.¹ Questo 'saggio' è in realtà una narrazione, intrecciata a citazioni di grandi pensatori - del teatro, della filosofia e di altri campi dell'arte e del sapere. In questa forma cerco di raccontare la mia prima 'folgorante' esperienza parateatrale intitolata "Be Here Noti* -Towards.." diretta da Rena Mirecka, nel 1988¹⁸. Lo scopo dei seguenti brani è di offrire un 'immagine', secondo una visuale che è evidentemente del tutto soggettiva, delle azioni e dell'atmosfera creativa e riflessiva in cui la maieutica' di questa maestra viene a svilupparsi.

Dodici persone sono sul versante della collina opposto a quello che conduce al mare, si sono riunite presso il casolare di Helios, dove, dall'alto, lo sguardo domina l'immenso territorio verso Est. E' un incontro speciale...

Il cielo è limpido e azzurro, l'aria è piena di luce. Rena Mirecka danza lentamente con movimenti delicati e leggeri, ha fiori tra i capelli, canta a fil di voce una melodia soave che si compone in un armonico suono-parola: "Si-Ta-Ram'... Il gruppo segue l'armonia cantando e danzando con lei. Mariasz suona piano le tabla, Ewa pone sul capo di ognuno fiori di campo intrecciati con nastri di tessuto colorato. La danza è fatta di piccoli passi, il corpo oscilla appena, sembra il gambo di un tulipano sospinto da un tenue soffio di vento. Il gruppo compie lentamente una rotazione, adesso, tutti i corpi insieme, sembrano un campo di girasoli che si protende verso il cielo, e si sofferma per alcuni istanti, nelle direzioni dei quattro punti cardinali (p.7).

[...1 arriviamo sull'aia davanti al casolare e ci disponiamo in cerchio tenendo le canne verso l'alto. Il cerchio si muove: ognuno si sposta con un piccolo passo laterale una volta alla sua destra e un'altra alla sua sinistra. Ci muoviamo con un ritmo ordinato, inaspettatamente e senza che nessuno accenni a spostarsi verso il centro, il cerchio si stringe. Il suono di ogni passo laterale scandisce il ritmo deciso del nostro movimento, adesso che il canto si è assopito, è il battito puntuale e costante di quel passo sul terreno che si ripercuote nel silenzio e regola il nostro sentire. Ci uniamo sempre di più, anche se non riesco a capire esattamente qual è il movimento che fa stringere il cerchio, siamo sempre più vicini, fino a quando ci tocchiamo e le punte delle canne si incrociano sopra di noi. Adesso le canne formano lo scheletro di un'alta capanna simile a quelle degli indiani d'America.

Rena lega un nastro di tessuto intorno alla sua canna, fa scorrere attraverso il nodo un capo del nastro e lo passa ad un altro che fa la stessa cosa. Ewa con il reciproco aiuto di tutti intreccia altri nastri e cordini colorati affinché tutte le canne possano essere legate l'una all'altra. Le mani si toccano e lavorano insieme con movimenti delicati e precisi.

Rena ed Ewa posano sulla struttura di canne drappi di tessuto leggero. Le canne, legate e avvolte dai tessuti, si sostengono l'una con l'altra creando una struttura conica che sta in piedi con un'artistica compostezza: adesso è proprio una capanna.

Il cielo del pomeriggio si è fatto più umido e nuvoloso, noi, nel silenzio, restiamo ancora per un po' tutti vicini, stretti in un unico abbraccio, sotto quella nostra magica capanna. Fuori si comincia a sentire qualche goccia di pioggia. Sembrano lacrime di commozione. Siamo uniti (p.14).

Nel casolare non c'era luce elettrica, così al lume di candela veniva presto la sera, con la sua quieta oscurità e con lo scintillare delle sue prime stelle.

La notte era per riposare. Tutte le sere alle dieci, veniva il momento di ritirarsi, allora Mariusz faceva tintinnare una campanella. Lo stesso suono cristallino ci svegliava all'alba. Quando dalla finestra della vecchia stanza dove dormivamo non filtrava ancora la luce. Tutte le mattine la sveglia era alle cinque in punto. Il tempo di vestirsi e di uscire mentre la notte era ancora nell'oscurità. Ci ritrovavamo dinanzi al casolare per riscaldare i muscoli con un po' di ginnastica. L'erba era umida di rugiada, l'aria era fresca e sottile. Nella notte iniziava a penetrare un'aurea rasata (idem).

Camminiamo uno dietro l'altro, lentissimi. Ci dirigiamo verso la vetta della collina, là dove comincia l'altopiano roccioso. Ad ogni passo, il piede si sofferma sulla terra per un istante. Ciascuno concentra presenza e attenzione verso la natura che si risveglia, verso l'energia dentro di sé. Non è facile [...] gli altri davanti a me salgono come una colonna marziale per il roccioso pendio [...].

Giungiamo sulla vetta più alta mentre l'alba colora il cielo con mille mutevoli tonalità di rosa, di arancio e di giallo. Ognuno prende posto su una roccia e si ferma a contemplare l'immensa distesa che prosegue oltre la valle fino all'orizzonte.

Lassù in alto, sembra esserci la sorgente dell'aria che si versa nella freschezza del mattino, da questa fonte respiriamo, e tutto il corpo viene percorso da un fremito gioioso di purezza.

Dalle massicce montagne di fronte a noi, lontane oltre la valle, sorge lentamente il sole che leva il suo primo arco infuocato. Ma la sua lentezza, dopo i primi istanti, appare come un moto continuo di straordinaria potenza. La sfera luminosa si solleva intera, e si impone come un dono divino su cui è concesso di posare lo sguardo: dentro ha come un rosso d'uovo che oscilla, una pulsazione che tinge con energia l'orizzonte del cielo e rende tiepida tutta la terra.

Sentiamo di appartenere all'universo e il sole è il nostro grande cuore. Osserviamo (p. 15).

Dall'alto di quelle colline, insieme a Rena, l'energia interiore si dirigeva verso la creatività e la quiete. Ma la possibilità di diventare partecipi di questo processo dipendeva da ciascuno di noi.

La drammaticità e la poesia, che ognuno recava nel proprio vissuto, formavano la materia

prima della nostra ricerca.

Ogni giorno, veniva il momento in cui Rena parlava a noi, e noi stavamo in cerchio, seduti ad ascoltarla. Di solito, accadeva prima o dopo aver cantato, e il suo discorso era sempre capace di trasmettere una straordinaria intensità di sentimento e di intelletto.

Ci riunivamo nella sala più antica, al pianterreno del casolare, quella che un tempo serviva come forno ed essiccatoio, e che ancora adesso ha la sua nera fornace scavata nella parete di pietra. La penombra di quel rustico magazzino evocava una atmosfera di altri tempi [...].

Noi stavamo seduti, [in cerchio], ognuno sulla sua coperta piegata con cura, e Rena ci consigliava sempre di mantenere una postura rilassata, ma nello stesso tempo composta e con la spina dorsale eretta. [Il centro del cerchio] era sempre decorato con fiori ed altri semplici ornamenti. Davanti a ognuno di noi c'era un pianino con una candela accesa che irradiava sulle ruvide pareti una luce diafana. Il lento liberarsi nell'aria dello ieratico aroma di un incenso completava la sensazione di trovarsi in un antico tempio.

Attraverso le fessure della porta di legno consunta dal tempo filtravano raggi di luce nella penombra. Questa luminosità si armonizzava con la piccola fiamma delle candele, così che il cerchio di luce che delimitava la nostra comunione diventava particolarmente etereo e radioso.

In quei magici istanti eravamo come dodici sacerdoti in raccoglimento. Dall'armonia di ombra e di luce profondeva l'estasi del silenzio, quel silenzio che viene accentuato dai sospiri del vento, dal cigolare di un vecchio cardine e dal mormorio della natura che susurra anche nel nostro respiro.

In quell'atmosfera la voce di Rena giungeva come un'apparizione arcana, che viene ad offrire saggezza, sentimento e poesia.

Quando Rena parlava i suoi occhi diventavano più grandi, e il suo volto assumeva la tensione di una statua di marmo che riflette la luce. I suoi sensi parevano rivolti a captare l'energia proveniente da un luogo lontano, ed erano totalmente concentrati per cogliere l'essenza delle cose, il 'centro'... Così, sebbene Rena non conoscesse perfettamente l'italiano, ogni sua parola risultava univoca e incorruttibile alla deformazione del senso, precisa come l'arciere che scaglia la freccia secondo lo Zen.

Un giorno Rena parlò dell'amore, non di quello per una persona sola, ma dell'amore che si apre all'universo... Questo sentimento è comunione e forza, e attraverso di esso si giunge ad una realizzazione di sé, e si comprende il senso della propria esistenza... La sfida era quella di diventare più capaci di dare, questa era l'opera d'arte che dovevamo creare insieme: la nostra trasformazione personale attraverso l'energia vitale dell'amore (pp.45-46).

Lo spirito di presenza e di attenzione che ci accomunava, doveva essere vissuto anche durante le pause tra un'azione e l'altra, oppure quando si mangiava o si andava a dormire. Ad esempio, le attività domestiche, se svolte con cura, diventavano occasioni per capire il senso dell'esperienza anche nei suoi aspetti più semplici e quotidiani. Fare ordine.

sbattere i tappeti, tagliare le verdure e fare da mangiare, potevano essere considerati esercizi di attenzione.

In fondo, dedicarsi all' 'ane della vita', vuol dire anche imparare a fare con amore ogni tipo di lavoro, in un contesto di socialità e di cooperazione (p.59).

Posso fare qualche esempio di come Rena ci introduceva alla conoscenza di alcune tecniche personali'. Quando sedevamo in gruppo, Rena prestava una grande attenzione affinché noi mantenessimo una posizione corretta. Rena ci spiegava come tenere la colonna vertebrale eretta, e nello stesso tempo i muscoli rilassati, il capo nel giusto equilibrio, e correggeva individualmente chi ne aveva bisogno. Poi ci spiegava l'importanza di particolari punti del corpo, ci diceva di pensare al proprio petto come a qualcosa di ampio che si espande più di quello che immaginiamo, casi che la respirazione e il portamento fossero 'organici'. Ci indicava che nel centro del petto, appena un po' più a sinistra c'è un punto, la cui pulsione, se viene ascoltata con una leggera pressione della mano può aiutarci quando sentiamo la tristezza della solitudine, quando ad esempio, diceva: "siamo lontani dalla nostra casa, dalla famiglia e dai nostri amici". Vi è poi al centro della fronte un punto che favorisce la concentrazione: se su questo punto si posa lievemente l'indice, nascono più facilmente le idee, si ritrova ciò che sfugge alla memoria, si accentua la capacità di intuizione. Inoltre per migliorare la capacità di stare in equilibrio è utile concentrare il proprio pensiero su un punto che si trova due dita sotto l'ombelico: tale punto è una specie di baricentro psico-fisico del nostro corpo.

Ancora un'altra cosa che ricordo è il segno per concentrare in sé l'energia, che si faceva unendo la punta del pollice a quella del medio, o a quella dell'indice a seconda di particolari circostanze, in entrambe le mani (nei Miura del Kathakali, l'antico teatro indiano, le posizioni delle dita sono di grande importanza per conservare ed esprimere l'energia). Facevamo il segno di unione del pollice con il medio, specialmente all'alba quando ci recavamo sull'altopiano ad osservare il levarsi del sole. Quanto ho accennato costituisce solo alcune precisazioni per lo sviluppo di 'tecniche personali' che sono molto più articolate; qui ho solo cercato di descrivere quanto siano importanti anche i dettagli minimi ed i preparativi (ad esempio per cantare una matura o per impastare correttamente gli esercizi di yoga), (pp. 93-94).

Quando il maestro diviene parte dell'allievo e viceversa

La tematica centrale di questo articolo vuole offrire una riflessione su alcune questioni psico-pedagogiche fondamentali, che durante l'esperienza parateatrale condotta da Rena Mirecka vengono a porsi con un particolare risalto, e che tuttavia non riguardano solo ed esclusivamente l'esperienza parateatrale, ma, più in generale, la relazione tra maestro e allievo per quanto attiene alle pratiche artistiche e della "cura del sé". Di questa relazione si vogliono mettere in evidenza certi aspetti sostanziali con l'aiuto di alcuni concetti

psicodinamici.

Quando si parla di "Arte dell'attore" si parla molto e giustamente di training, di esercizi e di pratiche psicofisiche, ma se si vuole riflettere su come queste funzionino psicologicamente (pur restando sul piano della parola) nella relazione tra maestro e allievo, si deve anche tentare di avventurarsi nel profondo e quindi cercare di intuire le dinamiche delle correnti transferali, delle comunicazioni d'anima, delle forze conscie e inconscie che entrano nel processo di trasmissione di tecniche e di conoscenze. Si deve inoltre considerare ciò che abbiamo cercato di evidenziare nel paragrafo precedente, e cioè il carattere della speciale materia' che nel Parateatro si cerca di insegnare, apprendere, trovare: essa non ha un suo statuto disciplinare, non ha trattati o manuali da studiare, potrebbe alchimisticamente immaginarsi come una pietra filosofale, un lapis philosophorum, oppure come un'antica e misteriosa sapienza iniziatica in grado di armonizzare il corpo e l'anima... Si tratta insomma di un insegnamento, che come quello socratico, è "[...] esortativo (o protrettico) rivolto all'arricchimento della personalità umana in tutta la sua complessità".⁹

Una riflessione di contenuto psicodinamico sulla relazione tra maestro e allievo mette in evidenza che questa può non riguardare soltanto un trasferimento di conoscenze compartimentate entro un campo disciplinare, ma un insieme di immagini, sensazioni, emozioni, esempi di comportamento e di pensiero che, complessivamente, possono diventare un vero e proprio insegnamento di vita. Del resto quando un maestro d'arte o di teatro instaura e approfondisce una relazione con i suoi allievi prediletti trasmetterà senz'altro qualcosa di se stesso. Ciò è particolarmente vero per quanto attiene a quelle poetiche (ma anche a quelle filosofie) in cui si abbracciano poeticamente arte e vita, ed è ancora più vero in un ambito para-artistico come quello parateatrale, la cui essenza sta proprio nella ricerca di un modo di vivere con arte.

Dunque, cosa può voler dire in termini psicodinamici che il maestro "insegna se stesso"? Subito si potrebbe dire che egli proietta qualcosa di sé nell'allievo, e questi lo introietta, modificando in tal modo la dinamica interna della sua propria psiche. D'altra parte anche il maestro introietta dentro di sé una immagine dell'allievo, soprattutto quando lo sceglie come discepolo. Con maggior precisione si dovrebbe parlare di identificazione e contro-identificazione proiettiva, intendendo quel fenomeno di scambio interpersonale (individuato dalla grande psicoanalista inglese M. Klein) per cui ci si identifica in ciò che è stato proiettato su di sé e lo si restituisce (ri-proietta) in forma modificata generando una nuova identificazione nell'altro. Si tratta di un modello fondamentale utilizzato nella relazione psicoterapeuta-paziente, ma che inconsciamente può manifestarsi in ogni scambio interumano.®

Questo processo transferale, di interscambio di parti del Sé, può avere diversi livelli di profondità, può svilupparsi con gradualità, e può acutizzarsi in particolari momenti, o rivelarsi attraverso un *imight* improvviso: ciò ovviamente dipende dalla modalità e dall'intensità della relazione maestro-allievo. Nel lavoro con Rena Mirecka, sono fondamen-

tali la personalità e la disponibilità dell'allievo al fine di volere costruire insieme una relazione autentica e profonda, fondata sulla disciplinata osservazione delle regole del gruppo, su una intima ricerca di concentrazione, su un desiderio di reciprocità, in termini di gioco e di creatività, e su un rispetto e una apertura verso una concezione spirituale del senso della vita.

Va dunque osservato che Rena Mirecka lavora in un campo di dinamiche relazionali e transferali di gruppo, ma in questa sede non ho abbastanza spazio per soffermarmi su questo aspetto, per cui mi limiterò ad alcune riflessioni sulla relazione direna maestro-allievo.

All'allievo viene implicitamente ed esplicitamente richiesta una disponibilità a lavorare per abbandonare i comportamenti quotidiani e i moli condizionanti, e quindi per scoprire un nuovo e più autentico modo di essere con se stesso, con gli altri, e con tutto ciò che nello scenario parateatrale' esprime una dimensione cosmica dello spirito e della natura. Tale senso simbolico della totalità' diviene per la psiche un fenomeno energetico concreto, che orienta l'agire e il pensare.

Come ho accennato nel precedente paragrafo, l'insegnamento parateatrale ha un aspetto ascelico-formativo ed uno artistico, nel senso di una integrazione e di una reciproca propedeuticità di questi due aspetti. Possiamo tuttavia fare una ulteriore specificazione servendoci della concezione di E. Barba per quanto attiene alle pratiche attoriali di tipo "pre-espressivo" (come "atteggiamento di base") e di tipo "espressivo" (come perforalatività).²¹

Si può dire che anche nel Parateatro vi sono due simili momenti di esperienza, e che questi sono 'insegnati' da Rena Mirecka con una psico-tecnica che si sviluppa secondo un unico continuum. Sia i momenti di training pre-espressivo e sia i momenti espressivi sono guidati da azioni e parole performative, agite artisticamente e ritualmente, che invitano ora in modo diretto ed esplicito, ora nelle forme di una incantazione, ad aprirsi e a lavorare per l'evolversi di una coscienza simbolica di sé, degli altri e dell'ambiente nella sua totalità. Dunque, si può comprendere come la relazione tra maestro e allievo, nel Parateatro di Rena Mirecka, abbia un grande significato psicologico e spirituale, sia per i contenuti e sia per le forme in cui essa si sviluppa.

Secondo la "Psicologia del Sé" di Heinz Kohut,^u il Sé di ciascuno si forma, si evolve e si conferma durante tutta la vita attraverso la relazione con oggetti-Sé, cioè con parti dell'immagine introiettata degli altri (prima di tutto dei genitori e dei parenti più intimi, ma in seguito di tutte le persone significative per la propria vita), le quali svolgono funzioni psichiche fondamentali per l'evoluzione del soggetto. In altri termini il Sé (che possiamo considerare come la personalità conscia e inconscia) è una sorta di organismo psichico vivente i cui organi sono costituiti dalla immagine di relazioni significative con gli altri (oggetti-Sé), assimilata per specularità, idealizzazione e gemellatila. Secondo Kohut, per essere in salute psichica, abbiamo bisogno per tutta la vita di oggetti-Sé nei quali "rispecchiare" noi stessi (così come originariamente fa il bambino con la madre); tale rispecchiamento deve poter avvenire in uno specchio "idealizzato" dell'altro al fine di

riflettere un'immagine buona di noi stessi; inoltre tutto ciò deve potersi confermare con una "gemellarità", cioè con una serie di attività simili e pertinenti per quanto attiene all'idealizzazione.

Possiamo dire che il "maestro della cura del Sé" diventa un "oggetto-Sé" che assolve funzioni fondamentali nel Sé dell'allievo; queste funzioni, sebbene abbiano una loro manifestazione esterna attraverso una pedagogia specialistica, ad esempio dell'arte, del filosofare, oppure della spiritualità, sono prima di tutto funzioni interne, intrapsichiche, attraverso le quali l'allievo costituisce la sua propria 'energia' per ricevere e praticare certi insegnamenti.²⁵

Sempre servendoci dei concetti di Kohut potremmo dire che la funzione d'oggetto-Sé che questo genere di maestri esercita è quella di tutelare, riformare e valorizzare il "Sé grandioso" dell'allievo, ovvero quell'immagine del Sé che si era formata in momenti di unione perfetta e onnipotente con il seno materno, e che veniva riconfermata nella primissima infanzia dall'immagine genitoriale idealizzata e rispecchiante.

Del resto, la tradizione del maestro spirituale' come figura genitoriale e parentale idealizzata (Padre, Madre, Frate) è evidente nella cristianità e nelle sue istituzioni cenobitiche, così come nell'immagine nutritiva, chiarificatrice e protettiva' delle figure-guida (guru) di tutte le tradizioni magico-religiose.²⁵

L'"oggetto-Sé-maestro", è dunque un oggetto interiore che guida, nutre, insegna, incoraggia, ma che ha anche un suo contraltare come oggetto che giudica, controlla, esorta alla disciplina e che dunque si può considerare come parte del Super-Io (l'istanza psichica che iasieme all'Io e all'Es fa parte della 'seconda topica' di Freud; essa corrisponde all'immagine genitoriale interiorizzata che prescrive e vieta) e anche dell'Ideale dell'Io (ovvero quell'aspetto del Super-Io che prescrive ed esorta a fare e ad essere in un certo modo)²⁵. La relazione con il maestro diviene così una relazione idealizzante ed idealizzata, in cui si compenetrano emozioni complesse e sentimenti quali l'amore, la fiducia, la stima, il timore reverenziale ed anche, a volte, il risentimento per una sorta di reciproca incomprendimento, sia tecnica, sia emotiva.

Evidentemente ogni maestro crea strategie maieutiche e persegue obiettivi di insegnamento che presentano aspetti e contenuti del tutto peculiari. A tale riguardo è molto interessante quanto Ludovico Geymonat ci fa notare sulla contiguità e le differenze tra la maieutica di Socrate e quella di Platone:

Socrate non ritiene di possedere alcuna verità da riversare nei discepoli. La funzione della sua parola può soltanto essere quella di risvegliare gli animi; di richiamare ciascuno a guardare con sincerità nella propria coscienza. Per questo l'insegnamento di Socrate è maieutico (ostetrico), simile cioè all'arte della propria madre levatrice. La levatrice non possiede un figlio da donare alla madre, ma aiuta questa a partorirlo; così Socrate non possiede alcuna scienza già costruita da donare al discepolo, ma solo aiuta il discepolo a chiarire la propria consapevolezza. Platone interpreterà questo metodo maieutico in un altro senso (come processo rivolto a richiamare nel discepolo conoscenze assolute già

apprese in un'altra vita); però questa interpretazione è completamente estranea al pensiero socratico*

Per ovvie ragioni questa non è la sede per inoltrarci in simili questioni; tuttavia il passo di Geymonat ora citato, oltre ad essere chiaro ed eloquente al fine di spiegare cosa sia la maieutica, ci è di aiuto per mettere in luce che la maieutica di Rena Mirecka si avvicina idealmente più a quella di Platone che a quella di Socrate. Ciò potrà emergere anche dalle considerazioni esposte nel seguente paragrafo, le quali proseguono secondo un approccio psicodinamico di orientamento junghiano ed hillmaniano.

L'Altro tra il Maestro e l'Allievo

Una volta che il maestro - in questo caso specifico Rena Mirecka - è divenuto un oggetto-Sé-guida all'interno dell'allievo, vi sono le condizioni psicodinamiche per il processo maieutico. A diversi livelli di intensità questo oggetto-Sé, essendo diventato una componente psichica interna, funziona anche in assenza di interazione, cioè anche quando il maestro non è presente. Affinché l'immagine del maestro si manifesti come guida interna nell'allievo, deve essersi sviluppata una forte e particolare interazione in termini di "rispecchiamento, idealizzazione e gemellarità". La forza e la particolarità, nell'insegnamento di Rena Mirecka, dipendono anche dal suo lavorare insieme agli allievi a livello di training e di creatività. Ciò determina intense esperienze di "dialogicità artistica e rituale", che non si limitano quasi mai ad una comunicazione pedagogica asimmetrica, o comunque basata solo sull'uso tecnico-razionale della parola.

Possiamo dire che la ricerca interiore che Rena Mirecka propone all'allievo si sviluppa attraverso la congiunzione di due livelli: un livello ontogenetico, di evocazione ed espressione di sentimenti ed emozioni fondamentali, riferiti alle personali esperienze di vita (come in un certo senso voleva Stanislavskij); ed un livello filogenetico, che investe una memoria ancestrale, archetipica, che appartiene a se stessi ma anche al bios della propria cultura (si pensi alla ricerca del "corpo- memoria" come ne ha parlato Grotowski).²⁷

Nella ricerca parateatrale condotta da Rena Mirecka questi due livelli si coniugano, attraverso particolari attività di tipo 'ascetico' ed artistico' e anche di tipo pre-espressivo ed espressivo'. L'allievo, con la guida e l'esempio del maestro, fa un lavoro su se stesso, individualmente e in gruppo, per entrare in contatto con le sue emozioni più profonde, positive e negative, e per sviluppare una coscienza archetipica o mitica di tali emozioni, cioè per riconoscerne la matrice comune a tutti gli esseri umani, il loro ripetersi in innumerevoli storie e vite di uomini e donne. Questa ricerca introspettiva e interpersonale si evolve nella elaborazione espressiva, corporea ed artistica, sia come atto spontaneo e sia come progettualità che si sperimenta con una cura meticolosa e si perfeziona fino nei suoi minimi dettagli.

Nelle attività di tipo espressivo Rena Mirecka compie insieme all'allievo (e quindi al

gruppo) una ricerca che junglianamente può essere considerata come una pratica di "immaginazione attiva", la cui caratteristica è quella di agire intorno al limite tra impulsi consci e impulsi inconsci. Jung aveva chiamato questa esperienza, che può verificarsi durante un vissuto artistico o rituale, "funzione trascendente".* Si tratta di una esperienza psichica di cooperazione tra conscio e inconscio che favorisce l'evolversi di un "processo di individuazione", in quanto maturazione della propria individualità (come differenza), ma anche del proprio essere parte della totalità (come appartenenza).²⁹

Le tecniche che Rena Mirecka insegna agli allievi nelle pratiche pre-espressive sono riprese da una ricerca antropologica 'attiva' sulle tecniche del corpo e dell'anima' e da esperienze innovative di carattere laboratoriale intorno all'arte dell'attore. I temi ispiratori che questa maestra utilizza a livello maieutico nelle pratiche espressive sono il risultato della fusione delle sue proprie emozioni, sentimenti ed esperienze di vita, con un sapere artistico, antropologico e spirituale che vede in ogni cosa della natura la concreta presenza di energie e corrispondenze vitali, che sfuggono alla routine e ai ritmi della vita quotidiana. In questo senso la maieutica di Rena Mirecka si attua attraverso il dono di se stessa e si protende in un'evocazione intimamente conoscitiva dell'Alterità: la presenza di forze che possiamo riduzionisticamente chiamare intra e transpsichiche, ma che nel lavoro parateatrale vengono chiamate e anche invocate con i loro nomi, risalenti alle loro tradizioni e ai loro miti. Il mondo che Rena Mirecka vuol far emergere nel cuore dell'allievo attraverso Tane e il rito, non è quello in cui vigono le leggi di causa ed effetto, ma quello pervaso dalla sincronicità^u a-razionale e a-causale dell'anima, nella sua significativa realtà psichica, mitica, simbolica e spirituale. Da questa esplorazione è possibile creare un'azione performativa, canti, poesie, immagini pregne di un processo bio-psico-spirituale (organico) che si è cercato di esperire nella sua ampiezza e profondità. Dunque, il Parateatro di Rena Mirecka serve prima di tutto ad essere, e quindi a creare. Nei termini di James Hillman potremmo dire che il Parateatro di Rena Mirecka è una pratica del "fare anima" per "servire l'anima".⁵¹

Qui non è possibile approfondire ulteriormente il senso e i modi del "fare anima" nel Parateatro: basti dire che ci si occupa di ricercare empiricamente e 'pneumaticamente' gli spiriti dell'essere umano e della natura, e di 'materializzarli' nell'azione i/spirata (cioè, etimologicamente, indotta da uno spirito). In fondo per i Greci il segreto dell'arte più elevata era nella visione (epopteia) che ispirava l'artista posseduto dalle Muse, uno stato che è "concesso" (ededolo) "dato degli dei"⁵², e che poteva essere raggiunto solo per mezzo di un atto di verità e di sacrificio del proprio Ego.

Per questa ragione, nel lavoro di Rena Mirecka viene ricercata una comunicazione verticale con l'Alterità, poiché la grazia sensibile e intellegibile che si chiede di ottenere, non è cosa che possa riguardare la sola comunicazione orizzontale tra le persone. In tal senso la maieutica di Rena Mirecka è simile alla reminiscenza di quel sapere iper-urattio, che Platone vedeva come l'originaria verità dell'anima (alétheia) e di cui la vita terrena conduce a dimenticanza (léthe). Se le metafore che Grotowski adopera per parlare di comunicazione verticale restano sospese in una visione organica e psicobiologica del

corpo,⁵⁵ quelle che possono essere utilizzate per evidenziare la ricerca di Rena Mirecka, in una simile dimensione, sono più palesemente di natura mitopoietica e spirituale. In tal senso la comunicazione verticale che il maestro tende ad evocare nell'allievo può essere riferita ad un'energia che può discendere nell'allievo quando questi è capace di riconoscere come qualcosa che già egli possiede. Questo qualcosa è il suo destino, la sua vocazione, il suo *genius*, il suo demone o il suo Angelo Custode. L'Altro', comunque lo si chiami, è il personaggio' che si cerca di incontrare nel teatro dell'Anima' che Rena Mirecka crea con i suoi allievi.

La concezione, per cui lo *spiritus rector* che guida l'anima di ciascuno discende dal cielo e spinge affinché la vita possa prendere la sua piega 'predestinata', risale al mito di Er raccontato da Platone nella conclusione della Repubblica, mito che James Hillman ha rielaborato nel suo recente libro *Il codice dell'anima*

In questo libro, Hillman appare quanto mai determinato nel suo generale intento di una "Re-visione della psicologia"⁵⁵ ; egli rivela attraverso un inusitato scenario di esempi e narrazioni tratte dall'infanzia di personaggi celebri: artisti, filosofi, religiosi, dittatori e rivoluzionari, che l'anima umana, al contrario di quanto afferma una certa psicologia ufficiale, non è poi così dipendente dai geni, dalle dinamiche edipiche o dalle variabili accidentali storico-sociali. Queste influenze, che certamente sussistono, vanno comunque ad intrecciarsi come rampicanti intorno ad una architettura indipendente, che, come dice Hillman - non è "né natura, né cultura", ma, "qualcosa d'altro", qualcosa che appartiene alla realtà immaginale dell'anima e alle sue forze archetipiche, le quali vanno a costituire, in modo unico e irripetibile, lo spirito guida ed il destino di ciascun individuo.

Un'immagine simbolica deH'Altro' come 'Angelo Custode' è l'Albero della Vita' che dà nutrimento e sostegno, poiché da esso discende il seme spirituale in cui è scritto il destino di ciascuno: il codice della sua anima. Nella ricerca parateatrale diretta da Rena Mirecka, l'Albero della Vita, simboleggiato da un elemento di venialità che si pone nel centro del cerchio dei partecipanti (il Palo'), è un elemento tematico di fondamentale importanza nello 'spazio rituale', ed ha quindi notevoli influenze sullo svolgimento delle azioni.

Per la cristianità la figura dell'Angelo Custode è una forza moraleggiante, che serve a normalizzare e a redimere l'essere umano che accompagna. Eppure, questo *spiritus rector*, nella natura spietata quanto innocente della psiche, è più simile a ciò che i greci chiamavano *daimon*, cioè non un demone malvagio', ma una entità al di là del bene e del male: il seme spirituale che deve trovare il suo sviluppo terreno. Tale seme, che Hillman chiama "ghianda", non è di per sé né buono né cattivo, e quindi a nulla vale obliterargli le radici o opporre ad esse la pesante pietra della morale, poiché, comunque egli sia, la sua 'cattiveria' si svilupperà, fino a risultare ancora più cocciuta e pericolosa.

Nella "pedagogia maieutica" di Rena Mirecka, l'"Essere interiore" (che è nella "ghianda") viene compreso nei suoi aspetti di luce e di ombra, affinché esso possa essere ciò che è, secondo la sua natura; solo così, probabilmente, potrà manifestarsi qualcosa di autentico e un bene' potrà equilibrare un 'male'. (Dunque vige quel principio di complementarità e di congiunzione degli opposti che è fondamentale nel taoismo, e che, come

Jung ha spiegato, costituisce l'energia simbolica essenziale della psiche).

Così, la maieutica di Rena Mirecka conduce ad una dimensione in cui l'allievo può trovarsi faccia a faccia con se stesso e il suo Sé,³⁶ fino al punto che ciò può risultare scomodo e doloroso, poiché dentro ciascuno appare la luce come la tenebra. Si tratta di una sfida di verità che non tutti sono pronti ad accettare, ma solo così la relazione tra maestro e allievo si evolve e giunge ad incontrare, nell'amore, l'Altro: l'"Essere interiore", che, come dice Rena Mirecka, è "dentro di te" e "dentro di me"...

Conclusioni

In questo articolo ho inteso offrire una testimonianza e un contributo per una riflessione psico-pedagogica, etica ed estetica intorno alla relazione maestro-allievo nel Parateatro diretto da Rena Mirecka: una grande protagonista della storia del teatro degli ultimi cinquanta anni. Le considerazioni esposte offrono altresì uno sguardo circa l'insegnamento delle pratiche della Cura del Sé in relazione alla pedagogia dell'espressione artistica e attoriale.

Come premessa introduttiva ho accennato alle origini del lavoro parateatrale di Rena Mirecka nell'ambito delle sperimentazioni nate dal Teatr Laboratorium diretto da Jerzy Grotowski. In tal senso ho cercato di offrire una sintesi sulle origini, le forme e i contenuti del Parateatro ideato da Jerzy Grotowski, mantenendo però sempre un riferimento specifico alla mia diretta esperienza parateatrale nel lavoro di partecipazione e collaborazione con Rena Mirecka. Ho quindi evidenziato le radici ascetiche ed 'estetiche' della pedagogia parateatrale nella tradizione classica occidentale. In tal senso mi sono servito di alcune concezioni filosofiche risalenti alla maieutica di Socrate e di Platone.

Ho dunque esposto, sinteticamente, alcuni aspetti della dinamica intrapsichica e interpersonale che si sviluppa nella relazione tra Rena Mirecka e i suoi allievi più vicini, riferendomi ai principi psicodinamici della Psicologia del Sé di H. Kohut. In questa cornice psicologica ho fatto cenno alla impostazione tecnico-espressiva che caratterizza l'insegnamento di Rena Mirecka nell'ambito parateatrale. Ho quindi spinto la riflessione secondo una linea epistemologica che può essere collocata a metà strada tra la poetica grotowskiana del Parateatro e la psicologia del profondo di ispirazione junghiana e hillmaniana. Si tratta di un insieme di spunti tematici su cui ci sarebbe ancora moltissimo da puntualizzare e da discutere, ma nella fattispecie del 'discorso parateatrale' c'è sicuramente molto di più da fare.

¹ A tale percorso hanno collaborato Ewa Benesz e Mariusz Socha (attori formati nel Teatr Laboratorium). Attualmente Ewa Benesz sta sviluppando una sua personale ricerca parateatrale.

² 11 termine "Parateatro" è stato coniato da Jerzy Grotowski sul finire degli anni '60. L'etimologia greca del termine *para* sta ad indicare un collocarsi 'accanto', in un contesto limitrofo, ed in questo senso il 'parateatro' si può considerare come un ambito extra-teatrale, che pure avendo collegamenti con il teatro li trascende. Tuttavia il senso e la forma dell'esperienza parateatrale sembrano meglio riferirsi all'etimologia sanscrita della parola *PARA* con la quale si designa un approccio superiore alla conoscenza attraverso l'esperienza diretta, mentre *APARA* indica ravvicinarsi alla conoscenza attraverso la consultazione dei testi vedici.

³ Gli attori del Teatr Laboratorium sono stati i primi direttori di seminari a carattere parateatrale. Essi hanno sviluppato le attività parateatrali in differenti prospettive di ricerca e in diverse forme di lavoro, a seconda della loro specifica esperienza tecnica e artistica. Ad esempio, volendo dare una indicazione molto generica e sintetica, possiamo riferirci a Ludwik Flaszen per la parola, a Zygmunt Molik per la voce, a Rena Mirecka per gli esercizi plastici e a Ryszard Cieslak per l'espressione corporea. Vedi Jennifer Kumiega, Jerzy Grotowski. la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984, Firenze, La Casa Usher, 1989, pp. 128-140 - vedi anche Zbigniew Osinski, Grotowski and his Laboratory, 1985, New York, Paj Publications, 1986. Inoltre vedi Leszek Kolankiewicz, (ed.) *On the road to Actor Culture. The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977*, Wroclaw, 1978.

⁴ 11 Parateatro può considerarsi un'esperienza con una valenza iniziatica, nel senso di una pedagogia dell'adulto (androgogia). Tuttavia l'esperienza si fonda sulla profondità delle conoscenze di chi dirige e sulla disponibilità psicofisica e intellettuale di chi partecipa. Senza queste condizioni vi è un facile scadimento del Parateatro in una "zuppa emotiva fra le persone, nell'imprecisione e in definitiva solo nell'animazione" (Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'Arte come veicolo* in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, p.128).

⁵ La casa laboratorio è gestita dall'Ass. Cult. Prema Sâyi International Centre of Work - Cas. Post. 20 - 09040 Castiadas (Cagliari). Dal 1996 collabora all'organizzazione l'Associazione Culturale Albedo di Milano (Via G. Alessi 8- 20123).

⁶ Adopero la parola "Parateatro" nel rispetto della sua origine grotowskiana, ma in questa sede la attribuisco all'ambito di ricerca di Rena Mirecka.

⁷ Nel senso della "reviviscenza", in quanto attivazione di quella memoria personale dell'attore che presenta similitudini con i sentimenti e le emozioni del personaggio da interpretare.

⁸ Grotowski ha in più occasioni chiarito la ragione di una ricerca attoriale non naturalistica: "[...] il principio determinante rimane il seguente: più ci concentriamo in ciò che vi è di occulto in noi, nell'eccesso, nel denudamento, nell'auto-peneirazione, più rigida diventa la disciplina esteriore, cioè l'artificialità, l'ideogramma, il segno [...]" Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, (1968), Roma, Bulzoni, 1970.

⁹ Vedi Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, p. 178.

¹⁰ Vedi Pier Pietro Brunelli, *L'arte di non recitare*, in AA.W., *La vita intanta*, Napoli, ESI, 1998.

¹¹ La maieutica di Rena Mirecka è senz'altro propedeutica per l'arte dell'attore (dal gr. *mpaideuo*. 'istruisco prima', riferibile al gr. *maieutikos*, poiché prepara al parto delle idee) non tanto perché i suoi insegnamenti costituiscono la premessa per una specializzazione tecnica, ma perché

essi sono pregni di una finalità "iniziativa" per l'evolversi della personalità nel suo insieme. A tale riguardo è molto chiara e pertinente la seguente affermazione di W. Kandinsky: "Manca oggi - quasi senza eccezione - in ogni tipo di insegnamento una 'concezione filosofica' interna ovvero il fondamento filosofico' del senso dell'attività umana. Sorprendentemente, ancor oggi ci sono giovani che vengono trasformati nel modo vecchio e interiormente mortale in specialisti che potranno essere anche di grande utilità nella vita esteriore ma che soltanto di rado rappresenteranno veri valori umani". (Wassily Kandinsky, *Pedagogia dell'arte*, in *Tutti gli scritti 119281*, Milano, Feltrinelli, 1973, p.237).

¹² Va comunque evidenziato che nel Parateatro le psico-tecniche del corpo e della creatività ricavano la loro ispirazione da una ricerca che, in senso antropologico, abbraccia tutte le antiche culture e che, in senso sperimentale, fa riferimento a diverse pratiche laboratoriali innovative.

¹³ Michel Foucault, *Résumé des Cours 1970-1982* (1989), Pisa, BFS Edizioni, 1994, pp. 91-93-

¹⁴ Platone. *Repubblica* (VII, 514-517).

¹³ Vedi Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano. Bompiani, 1987.

¹⁶ Platone, *Settima lettera*. 343/344.

¹⁷ Pier Pietro Brunelli, *Saggio sul dramma per Rena Mirecka*, Milano, Ass. Cult. Prema Sàyi di Cagliari e Ass. Cult. Helios di Sassari, 1988, 2^a ed. 1994.

¹⁸ L'esperienza si svolse sulle colline della Nurra presso Alghero in Sardegna, e venne organizzata dall'Associazione Culturale Helios di Cagliari, diretta dal Don. Sandro Selis.

¹⁹ Ludovico Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico. L'antichità - Il medioevo*. 1970, Voi. I, Milano, Garzanti, 1979, p. 101.

* Glen O. Gahbard, *Psichiatria psicodinamica*, 1994, Milano, Cortina Editore. 1995, pp. 42-45.

¹¹ Cfr. Eugenio Barba, *Atteggiantamento di base*, in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*. Firenze, La Casa Usher, 1983.

²² La "Psicologia del Sé" di Heinz Kohut si è arricchita nel corso del tempo per via dell'interesse che gli hanno rivolto molti studiosi, così che oggi è considerata la terza teoria', dopo quella tipicamente freudiana e quella che dalla Klein in poi ha preso il nome di "Psicologia delle relazioni oggettuali". Di Kohut, oltre ai Seminari, si vedano le seguenti opere tradotte in italiano: *Narcisismo e analisi del Sé*, 1971; *La guarigione del Sé*, 1977; *La cura psicoanalitica*, 1984; tutte edita da Boringhieri.

²⁵ Lo "spirito pedagogico del sapere", che va nelle profondità della coscienza e solo conseguentemente matura come conoscenza teorica e abilità tecnica, viene evocato in più occasioni da Montaigne: "1...1 non bisogna appiccicare il sapere all'anima, bisogna incorporamelo, non bisogna spruzzarla, bisogna tingerla con esso [...]" (Michel de Montaigne, *Della pedagogia*, in *Saggi* [1580], Novara, Edipem, 1980. p.81). Il corsivo è nastro per evidenziare una possibile interpretazione psicodinamica della frase di Montaigne nella prospettiva della Psicologia del Sé.

²⁴ Carlo Nanni, *La guida spirituale*, in Cesare Scurali (a cura di) 1 volumi dell'educazione, Brescia, La Scuola. 1996. E' inoltre assai specifico il saggio di Rosemary Jeanes Antze, Guru, in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, cit., 1983. La Antze spiega la figura genitoriale rivestita dal Guru, in quanto guida e padre della conoscenza dell'allievo, sulla base della seguente citazione dello Yoga Upanishad: "La sillaba gu significa ombre (oscurità) la sillaba ru, colui che le di-

sperde. Per il suo potere di disperdere l'oscurità il guru è così chiamato" (Adwyataraka Lpanishad v.5).

* Sigmund Freud, *L'Io e L'Es* (1922), Torino, Boringhieri, 1976, pp.53-54.

²⁶ Ludovico Geymonat. *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, cit., p.101; vedi anche pp. 172-173.

^r Mi riferisco in particolare al testo di Jerzy Grotowski *Tu sei figlio di qualcuno*, pubblicato in "Linea d'Ombra" 17, dicembre 1986. Si osservi che il livello ontogenetico può essere riferito ad una concezione freudiana dell'inconscio, mentre quello filogenetico ad una concezione junghiana.

* Cari Gustav Jung. *La funzione trascendente* (1916), in *Opere di C.G. Jung*, Torino, Boringhieri, 1976, voi. 8. Nella sua manifestazione più accentuata la funzione trascendente può essere considerata come un'esperienza di transe, ed in tal senso possono essere particolarmente indicativi gli studi di E. De Martino e di G. Lapassade (anche perché le psico-tecniche adoperate da Rena Mirecka sono elaborate sulla base di una sua lunga esperienza di studio e di pratica nel campo della tradizione sciamanica).

® Si possono considerare alcune affinità tra la pratica di Rena Mirecka e lo psicodramma junghiano (cfr. Maurizio Gasseau, Giulio Gasca, *Lo psicodramma junghiano*. Torino, Bollati Boringhieri, 1991 >, tuttavia il Parateatro non può essere considerato una psicoterapia, nonostante che la sua ricchezza di pratiche psicofisiche ed esperienziali possa avere effetti di tipo catartico o terapeutico.

* Mi riferisco alla constatazione junghiana circa l'esistenza di fenomeni di sincronicità di cui la psiche sembra essere capace, cioè di stati psichici che coincidono in modo significativo e acasale con eventi del mondo esterno nei seguenti termini: sono ad essi contemporanei senza che vi sia alcuna diretta causalità, o senza che vi sia una possibilità percettiva del soggetto esperiente (poiché l'evento accade in un ambiente distante), o anche si rivelano come premonizioni verificabili solo a posteriori (in tal caso vi è una distanza temporale). Vedi Cari Gustav Jung, *la sincronicità come principio di risonanza acasale* (1952), in *Opere di C.G. Jung*, Torino, Boringhieri, 1976, voi. 8. Durante l'esperienza parateatrale lo psichismo è particolarmente stimolato e ciò comporta una maggiore attenzione e consapevolezza verso i fenomeni di sincronicità.

⁵¹ Questo "fare" può essere riferito per diversi aspetti al "fare anima" che James Hillman propone con la sua psicologia archetipica in *Re-tisotte della psicologia*, Milano, Adelphi, 1975. Vedi Pier Pietro Brunelli, *Fare anima, oltre lo spettacolo*, in *AA.W., Oltre lo spettacolo. Tradizione, Cultura e Figure professionali*, Cagliari, Studio Drama, 1996.

^M Come dice Omero in *Iliade* (II, 65-66), citato da Umberto Galimberti. *Gli equivoci dell'anima* (1987), Milano, Feltrinelli, 1994, 9^a ed., p. 21.

^J Dice Grotowski : "(...) mi riferisco alla verticalità; possiamo vedere questa verticalità in categorie energetiche, energie pesanti ma organiche (legate alle forze della vita, agli istinti, alla sensualità) e altre energie, più sottili. Poiché non si tratta semplicemente di cambiare di livello, ma di portare il grossolano al sottile e di condurre il sottile verso una realtà più ordinaria, legata alla "densità" del corpo. E come se cercassimo di entrare nella higher connection" (Jerzy' Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 132).

^h James Hillman, *Il codice dell'anima*, Milano, Adelphi, 1996.

^M James Hillman. *Ivi*.

* Qui l'accezione del termine "Sé" è junghiana, nel senso di quella "regione" della "psiche individuale e collettiva" in cui si equilibrano gli impulsi coasci e inconsci, e la cui stabilità e armonia costituisce la conquista del "processo di individuazione". Vedi Cari Gustav Jung, *Aion: fenomenologia del Sé* (1951) e altri saggi specifici, ora in Joseph Campbell (a cura di), *Jung. Scritti scelti* (1971), Como, Red edizioni, 1992.

Vito Di Bernardi

WUJLI RENDRA: UN MAESTRO INTERCULTURALE NELLA SCENA ASIATICA CONTEMPORANEA

Raja berumah di keraton
dati empu berumah di angin.
[Il re vive nel palazzo,
il sapiente vive nel vento],
(Proverbio giavanese)

La conoscenza dei teatri asiatici è in Italia quasi interamente confinata ai principali generi classici e a pochi generi di spettacolo tradizionale popolare. Se si esclude il caso della danza giapponese butoh, l'universo dello spettacolo di avanguardia e di ricerca rimane totalmente sconosciuto. Tra gli studiosi e gli artisti di teatro, così come tra il pubblico interessato alla danza e al teatro orientali, prevale un atteggiamento conservatore, che va dal purismo laico di matrice artaudiana e terzoteatrista, al tradizionalismo aristocratico degli iniziati ai segreti sapienziali, alla romantica fascinazione esotica di molti consumatori dell'Oriente, per arrivare infine al più recente spiritualismo New Age. L'immagine che si ha del maestro teatrale orientale risente di questa situazione. E' un'immagine più o meno ricca di dettagli, più o meno sperimentata: il maestro è un individuo straordinario che protegge e trasmette un genere o uno stile ereditati, apportandovi delle modifiche che non ne alterano in maniera sostanziale la forma-spirito originaria. Leggiamo in *Anatomia del teatro*.

Nelle scuole tradizionali di teatro in Occidente il rapporto maestro-allievo è stato in genere smantellato [...]. In altre culture questa trasmissione vivente dell'arte esiste ed è uno dei fattori essenziali per potere comprendere come alcune tradizioni artistiche e spirituali siano state tramandate immutate senza perdere la forza, senza affievolirsi col passare delle generazioni¹.

Ma la realtà teatrale asiatica è assai complessa e articolata perché, accanto a questi maestri di tradizioni artistiche - sulla cui immutabilità è legittimo avanzare qualche dubbio - esistono altri vecchi maestri, quelli della scena contemporanea, il cui lavoro e insegnamento in molti casi ha cercato - spesso in maniera ribelle, conflittuale e dolorosa - di interrogarsi sinceramente sull'attualità della tradizione in un secolo di enormi e radicali trasformazioni. A questo proposito è sufficiente ricordare soltanto alcuni fatti macroscopici nella storia recente dell'Asia: la fine dell'epoca coloniale, la bomba atomica su Hiroshima, la rivoluzione culturale cinese, l'assassinio di Gandhi, la guerra del Vietnam, i genocidi di Poi Pot in Cambogia, la dittatura militare in Indonesia.

Il giavanese Rendra, nato a Solo nel 1935, è un grande poeta, forse il maggiore poeta indonesiano vivente. E' anche drammaturgo e traduttore di Shakespeare. Ionesco, Brecht e Beckett: è attore e regista. Nel 1968 ha fondato a Yogyakarta il Bengkel Teater ("Laboratorio Teatrale"), una comunità di artisti e attori che, più volte perseguitata dalla polizia del generale Suharto, a metà degli anni Settanta si è trasferita a Depok, a una trentina di chilometri a sud di Jakarta, in una casa-fattoria-teatro situata tra le risaie e i kampung contadini. Leader del Bengkel Teater e dell'avanguardia teatrale indonesiana, Rendra è un maestro, è, come egli stesso dice con una punta di ironia, l'inventore di una nuova tradizione teatrale, la "tradizione della ricerca". Quasi sconosciuto in Italia, non lo è negli Stati Uniti, in Giappone, Olanda, Germania e Australia, dove pane della sua vasta produzione poetica e teatrale è stata tradotta e pubblicata. Secondo la Cambridge Guide to Theatre. "è la sola personalità del teatro di avanguardia asiatico che riesce a mobilitare un pubblico di massa infrangendo le barriere di classe e di età"².

Rendra ha senz'altro una passione per la pedagogia. Chi visita la sua comunità a Depok, vi trova sempre un folto gruppo di allievi provenienti da tutta l'Indonesia. Questi giovani attori, vivendo e lavorando a stretto contatto con il maestro, imparano, con un esercizio quotidiano, cadenzato dalle preghiere e dalla lettura collettiva del Corano, non solo a recitare, danzare e suonare ma a sviluppare un'attitudine critica attraverso lo studio delle discipline umanistiche. Il maestro stesso - a volte coadiuvato da collaboratori esterni - organizza nell'ampia e accogliente cucina della comunità lezioni e dibattiti su argomenti storici, artistici, filosofici e socio-politici legati alla vita indonesiana ma sempre messi in relazione con altre culture, soprattutto quella occidentale. Rendra, che è un intellettuale giavanese raffinato, studioso di letteratura inglese e conoscitore della vita artistica europea, utilizza per i suoi giovani allievi un calendario di lezioni apparentemente bizzarro, scandito dalla successione delle lettere dell'alfabeto. Nei giorni della mia permanenza a Depok ho assistito ad alcune lezioni sulla lettera B, in cui Rendra analizzava la storia della burocrazia indonesiana facendo interessantissimi raffronti con la storia delle istituzioni statali in Europa.

Tra gli anni Sessanta e Settanta si sono formati alla sua scuola artisti oggi famosi in Indonesia: drammaturghi e registi come il balinese Putu Wijaya, attori come Tapa Sudana, che lavora dal 1978 a Parigi con Peter Brcxik. coreografi come Sardono.

Il lavoro teatrale di Rendra e del Bengkel Teater è stato paragonato nei momenti di maggiore impegno sociale a quello del Teatro Campesino di Luis Valdez. L'accostamento è dovuto non ad un'affinità politica tra i due artisti (Rendra è rimasto sempre ai margini delle ideologie; il suo rifiuto di collaborare alla propaganda del Partito Comunista - al governo all'inizio degli anni Sessanta - gli costò una dura persecuzione) ma all'utilizzo di un linguaggio teatrale semplice e di denuncia sociale, ancorato ad elementi performativi della cultura popolare e rivolto agli strati più umili della società, soprattutto ai contadini, considerati da Rendra i custodi della vita e dell'armonia naturale'.

Arrestato nel maggio del 1978, al culmine del suo impegno contro la corruzione morale del regime del generale Suharto, che nel frattempo, nel 1966, aveva preso il potere

con un colpo di stato anticomunista, Rendra viene scarcerato dopo tre mesi ma con una condanna di censura di sette anni. Negli anni Settanta, artista ormai conosciuto e affermato, vincitore anche di prestigiosi premi letterari, Rendra scrive e mette in scena opere coraggiose tra cui, nel 1975, *Kisah perjuangan suku Saga* ("La lotta della tribù Naga"), dove utilizzava la struttura drammaturgica del teatro tradizionale wayang per rappresentare il conflitto tra una multinazionale mineraria (sponsorizzata dal governo centrale di Aslina, un paese immaginario) e una piccola comunità di contadini decisa a non cedere la propria terra.

Accusato di attività antigovernativa e, in maniera più sottile, di essere antinazionalista e di far uso di un linguaggio teatrale troppo rude, estraneo all'antica e raffinata cultura giavanese. Rendra ha sempre rivendicato l'esistenza nel teatro tradizionale di una "critica sociale radicale":

Perché il governo ha paura delle critiche? Ciò significa che il suo prestigio e la sua autorità sono nulli. Accade il contrario con i guerrieri e i re saggi del teatro delle ombre che non rifiutano mai le critiche dei clown Semar, Bagong, Gareng e Petruk. Anzi le ricevono volentieri. Sono guerrieri e re saggi che possono impegnarsi in una discussione. E' proprio per questa loro disponibilità che essi accrescono il loro carisma. In maniera molto diversa si comportano nel teatro delle ombre i re demoni. Non hanno un Semar che li possa criticare. Sono dominati dalla voglia di possedere, dall'arroganza, dalla vanità, dai sensi di colpa: sono incapaci di ricevere una qualsiasi critica. Sono rozzi. Possono solo opprimere e reprimere, sono incapaci di discutere. Esercitano il potere ma non hanno carisma.⁴

Una delle figure centrali della Lotta della tribù Saga è un dalang, cioè il narratore del teatro tradizionale. Dice il dalang introducendo lo spettacolo: "Questa è una storia che riguarda la vita collettiva. L'uomo non può vivere da solo, deve mischiarsi con gli altri e i rapporti tra gli uomini possono essere giusti o ingiusti. Questo è quello di cui noi vogliamo parlare" . Rendra concepisce i suoi spettacoli come un'estensione della scena centrale del teatro delle ombre giavanese, cioè la scena chiamata gara-gara in cui Semar, personaggio folle e saggio, incarnazione di una divinità antichissima e misteriosa, per salvare l'universo dalla catastrofe ridicolizza l'eroe del dramma che soltanto accettando le dure parole del suo clown potrà infine sconfiggere i re demoni.

Tapa Sudana parla del teatro di Rendra utilizzando l'immagine del "barometro":

L'ultimo spettacolo che ho fatto con Rendra, *Mastadon dan Burung Condor* [Il mastadon e il condor] fu vietato. Era uno spettacolo molto duro nei riguardi del governo. Ma tutto ciò a noi appariva naturale, perché era la verità: le cose in Indonesia non andavano bene. Questo è il teatro che interessa Rendra, un teatro che è come un barometro della società, della natura, un teatro che si apre all'ascolto del momento, che è sensibile agli avvenimenti dell'universo⁶

Tapa Sudana indica un punto di riferimento molto importante per comprendere l'attitudine critica di molti artisti asiatici nei riguardi dei teatri tradizionali: essi sono alla ricerca di una sensibilità e di strumenti intellettuali che possano esplorare la complessità della situazione contemporanea. In molti casi questo necessita di un preventivo e a volte momentaneo azzeramento delle categorie di giudizio tradizionali. Rendra, prima di essere un "maestro di ricerca", è stato un anticonformista; la stampa indonesiana lo ha spesso presentato come un hippy oppure, secondo la definizione del Lekra, l'organizzazione culturale del Partito Comunista Indonesiano, un artista decadente. E' significativo il fatto che egli sia stato perseguitato prima dai Comunisti e, dopo il colpo di stato reazionario del generale Suharto, dalla polizia che difendeva l'Ordine Nuovo". Contro la politicizzazione del teatro e dell'arte, e il fanatismo di qualsiasi ideologia, oppure contro il suo opposto, l'indifferenza, la rassegnazione verso il regime, il silenzio civile di tanti maestri tradizionali, Rendra ha fatto appello all'idea di testimonianza. Dice un personaggio della Lotta della tribù Naga: "Il popolo deve essere svegliato, bisogna dare la nostra testimonianza, così la vita può essere protetta"⁷. Il compito dell'uomo di teatro è di sviluppare attraverso gli strumenti del lavoro creativo una "coscienza dinamica e situazionale"; la mobilità della coscienza e della realtà è "il nocciolo dei problemi", è "la strada che non ha mai fine" del sapiente: "Le istituzioni legali, le abitudini, le tradizioni sono il corpo della società. Istinto e sogni sono lo spirito. E' compito dei religiosi, degli intellettuali, degli artisti salvaguardare la funzione dello spirito nella società"⁸.

Rendra ama citare spesso un antico proverbio giavanese: "Raja berumah di keraton dan empu berumah di angin", "Il re vive nel palazzo, il sapiente vive nel vento". L'empu, il saggio dell'antica cultura giavanese, è come il panakawan, il clown del teatro delle ombre, un modello tradizionale di critica radicale. Per Rendra l'empu rappresenta la funzione visionaria dell'ane, la libertà assoluta degli istinti e del sogno. Ma se il clown vive nel palazzo con il re, il sapiente vive a contatto con le forze profonde situate nel cuore della natura. E' nel flusso della vita. Dice il vecchio saggio della tribù Naga:

Perché avere paura di difendere l'Equilibrio (tra il corpo e lo spirito della società)? Difendere la vita porta serenità. Ieri e domani sono oggi. Disgrazia e fortuna sono la stessa cosa. L'orizzonte al di là di noi e l'orizzonte dentro di noi sono uniti nell'anima."

Panakawan ed empu, i clown e i saggi, incarnano lo spirito antitradizionalista presente nella tradizione stessa; sono la vita che continuamente si rinnova e si oppone, bilanciandola, alla tendenza della norma a cristallizzarsi, a diventare legge assoluta.

Quella di Rendra è anche una polemica contro il fiorire in Indonesia, a partire dagli anni Sessanta-Settanta sino ad oggi, di Accademie nazionali di danza, di musica e di arti visive tradizionali, guidate per lo più da quelli che egli una volta ha stigmatizzato come degli empu diventati governatori e tecnocrati, il cui sapere è ormai al servizio dei potenti che vivono nel palazzo e viene utilizzato proprio per negare "l'autorità dello spirito"¹⁰.

Evidentemente in Indonesia, come in altri paesi asiatici, si è assistito spesso ad un uso politico della tradizione come cemento di un'ideologia nazionalista post-coloniale che nascondeva invece logiche antidemocratiche e di puro potere. Rendra ha rifiutato - per usare la bella metafora - di entrare nel Palazzo, appellandosi proprio al diritto del sapiente - sancito dalla tradizione stessa - di rimanere nel vento. Dichiarava nel 1968 , dopo il debutto tempestoso (per il rifiuto violento della critica e del pubblico) di *Bip-Bop*, spettacolo che oggi è un vero e proprio "cult" del teatro di ricerca indonesiano:

Io sono contro chi difende la consuetudine e la tradizione a tutti i costi, come cose assolute, parteggiando così per la morte. [...]. Vi sono state consuetudini tradizionali che fin qui mi hanno aiutato. Ma mentre io continuo a svilupparmi interiormente, quelle consuetudini rimangono fisse."

Ho chiesto a Rendra, in uno dei nastri incontri a Depok, di chiarirmi quali sono le basi tradizionali del suo lavoro teatrale perché credo che questo rapporto fra tradizione teatrale e ricerca sia un capitolo fondamentale della storia dello spettacolo asiatico nel Novecento¹².

Rendra, mi può parlare di come è concepito il training per l'attore al *Bmgkel Teater*?

E' essenzialmente basato su quello del poeta tradizionale giavanese, un allenamento che noi chiamiamo in lingua indonesiana *latian kepujangan*, "l'allenamento della persona creativa". Secondo la tradizione giavanese vi sono due tipi di allenamento, quello della creatività e quello della vitalità. Le basi dell'allenamento della persona creativa mi furono date da un servitore di famiglia a cui ero stato affidato da mio nonno fin da bambino. Questa fu la concessione che mio padre dovette fare a suo padre per potermi mandare in una scuola occidentale, una scuola olandese basata sul metodo Montessori. Mio nonno non era d'accordo con quella scelta ma alla fine cedette in cambio del fatto che io a casa fossi educato alla maniera giavanese. Questo servo mi educò a sviluppare le quattro coscienze che ogni persona creativa a Giava deve allenare: la coscienza dei sensi, della mente, dell'anima e dell'istinto-intuizione.

Ho cominciato con l'allenamento dei sensi quando ero molto piccolo: la via del guardare, dell'ascoltare, dell'odorare, dell'assaporare; osservare perfino come la nostra pelle reagisce alla temperatura, al vento, come le dita reagiscono al contatto con le cose. Dovevo fare tutte queste cose sotto la sua guida. Mi portava a camminare nella notte e non diceva una parola. Mi teneva per mano e io dovevo guardare fisso in avanti ma con un'apertura di 180 gradi, senza muovere il collo e senza girare le gambe. Mi portava sulle colline, lungo i fiumi e in certi momenti si fermava e mi chiedeva: "Cosa vedi? Prego, raccontami l'avventura della tua vista". E mi criticava dicendomi per esempio: "Le cose che tu hai visto sono successe quasi tutte dalla parte sinistra e non sulla destra. Non hai

visto delle farfalle che si rincorrevano volando, erano molto interessanti. Adesso torniamo a asa e cera di fare lo stesso ma aprendo a 180 gradi la tua vista in modo da vedere tutto". Questo maestro mi ha anche insegnato a stare seduto immobile con la spina dorsale dritta e in quella postura, senza mai muovere il collo, guardare a 180 gradi. Sentivo allora che il mio modo di respirare cambiava, non respiravo più con il petto ma con lo stomaco e mi accorgevo di vedere e ascoltare di più. Anche la schiena diventava più sensibile ai cambi di temperatura, al soffiare del vento. Potevo anche sentire più lontano e ancora più lontano, sentire le variazioni dei suoni e delle voci attorno a me. Questo tipo di allenamento mi aiutava ad essere più cosciente di tutto ciò che mi circondava.

Un altro esercizio era quello di concentrare la vista su di un piccolissimo punto davanti a me per allargarla, ad un suo comando, a 180 gradi per poi di nuovo tornare al piccolo punto e poi di nuovo allargare. Altre volte il maestro mi metteva una benda sugli occhi e io dovevo ascoltare e odorare. Dovevo imparare a conoscere l'ambiente senza usare gli occhi e questo è molto importante perché noi siamo culturalmente dominati dalla vista e ciò si riflette nei modi e nelle espressioni anche del nostro linguaggio verbale. Grazie a questo esercizio con la benda fui invece ben presto in grado di distinguere l'odore di mia madre da quello di mia sorella o di mio padre. Certo forse sarei stato capace di farlo ugualmente, ma l'allenamento mi ha aiutato a essere più cosciente. Fin da bambino quindi sono stato abituato ad avere informazioni sulla realtà che mi arrivavano dal tatto, dall'udito e dall'odorato. Ero in grado di riconoscere immediatamente, a occhi chiusi, se i braccioli della sedia dove sedevo erano impolverati o meno. Arrivavo anche a sentire il sapore del vento. Il sapore del vento del mattino è diverso da quello del pomeriggio o della sera.

Un vecchio servitore mi conduceva al fiume durante la notte. Mi ordinava di andare a letto presto e verso le dieci, le undici mi svegliava. Arrivati al fiume mi immergevo nell'acqua sino al collo, l'esercizio consisteva nel riuscire a guardare ciò che accadeva attorno a me nell'oscurità della notte senza luna. In questo modo mi allenava a vedere ciò che noi giapponesi chiamiamo "la luce della terra", la luce che emana dal suolo e che si può vedere anche stando distesi sul terreno. È la stessa antica tecnica usata dai Vietcong durante la guerra del Vietnam per individuare nella notte i soldati americani.

Stando immerso dentro al fiume sin all'altezza della bocca potevo anche sentire l'odore dell'acqua e anche la mia pelle poteva sperimentare differenti temperature, poteva anche sentire che cosa c'era sul fondo del fiume. In questo modo ho cominciato a provare un piacere più intenso per la vita e poi quando ho iniziato a scrivere mi sono ritrovato in maniera naturale a utilizzare le esperienze fatte con tutti i miei sensi, non solo con gli occhi.

La seconda coscienza che bisogna allenare è la coscienza della mente. Qui ho apprezzato maggiormente l'allenamento della coscienza della mente che ho praticato da bambino frequentando la scuola occidentale, dove sono stato abituato ad analizzare le cose e non a impararle a memoria. Lì la mia mente è stata aperta, non ha subito una forma di indottrinamento. Ho imparato a metabolizzare gli input che la mente riceve, ho imparato

a digerire tutte le informazioni. In altri termini mi è stato insegnato un metodo di pensiero: come guardare ai fatti, come organizzarli attraverso la classificazione per poterli poi analizzare e trarre quindi delle conclusioni da sottoporre infine a verifica. Questo è il tipo di educazione occidentale che io ho avuto a scuola e, a mio avviso, è migliore dell'allenamento mentale tradizionale che è più un indottrinamento, non è una reale apertura della mente.

Ma io ho anche praticato l'allenamento della coscienza dell'anima, attraverso la meditazione, il raggiungimento del ning, ciò che per i cinesi è tao, che significa andare verso il grande vuoto. Nel vuoto si può sperimentare l'anima.

E infine ho avuto l'insegnamento dell'intuizione, ho praticato l'allenamento della coscienza degli istinti. Per istinti intendo la memoria del corpo, del tuo stomaco, del tuo cuore, dell'intestino, di tutti gli organi. Ogni giorno prima di andare a letto e la mattina al risveglio bisogna in maniera diligente toccare il corpo, l'interno e l'esterno del tuo corpo con il pensiero. Bisogna fare esperienza del cuore con il pensiero, dell'ipotalamo con il pensiero, della corteccia, dei bulbi oculari, dei genitali, della colonna vertebrale, del fegato, della milza, dei muscoli e della pelle, con il pensiero. Ma sono stato anche educato a toccare con il pensiero il mondo intero. Con gli occhi chiusi si cerca di toccare gli amici che abitano in altre città, anche distanti. Toccare il mondo e toccare se stessi: questo è l'allenamento. Dopo si cerca di mantenere la mente salda, ogni cosa immobile, e ci si lascia muovere nella direzione degli impulsi del proprio sé, e questo diviene qualcosa che è simile alla trance. E' un movimento in trance e la tua mente non è assente ma controlla ancora senza intervenire. E' il sé che agisce e la mente controlla che non avvenga qualcosa di pericoloso, che non si arrivi all'eccesso perché andare molto lontano è un bene ma arrivare agli eccessi è una forma di indulgenza e non è un bene. E' la trance del sé. A volte si può arrivare a programmarla, la mente può coesentire al sé ogni movimento e ogni cosa che desidera ma a condizione che il sé sia cosciente dell'armonia, della bellezza e allora si potrà danzare, danzare nella trance. E qui interviene l'intuizione, qualcosa che non proviene dal sé, è una memoria, la memoria di quando si era ancora nel grembo materno, nel liquido amniotico.

E si può ancor più, si può andare al di là di questa memoria, quando non si era stati ancora concepiti nel grembo materno e si era ancora nell'akasa, si era un elemento dello spazio del cielo illimitato, si era nell'etere, in ciò che i giavanesi chiamano purwasari, "l'origine del seme". In questa maniera si entra in una trance di tipo più sottile. Sono stato allenato a sedere nel vuoto e andare verso gli impulsi del sé e dell'intuizione, nelle valli oscure dell'intuizione. Ma ripeto, questo non significa che in quei momenti io non sia cosciente. Vado al di là della coscienza della cultura, al di là del vocabolario della cultura. Anche nella religione cristiana vi è qualcosa di analogo, la Pentecoste: è detto che si possono parlare sette lingue, ciò significa che si sono rotte le barriere della cultura, e si è entrati nella coscienza della natura. Quando si ritorna alla coscienza normale infine si conoscono il passato e il futuro ma questo non è importante, non bisogna attaccarsi neanche a questa forma di conoscenza. Ciò che è importante è allenarsi ogni giorno

per essere nel vuoto, nel mistero della valle dell'intuizione. Questo è l'allenamento dell'anima e dell'intuizione.

Rendra, mi può fare un esempio di come questo allenamento della persona creativa diventa lavoro teatrale?

Quando per esempio recito Amleto, devo esprimere un sentimento assolutamente primario, antico, non devo semplicemente recitare dei monologhi filosofici. Nelle passioni è coinvolta l'intuizione. Nell'amore di un marito per la moglie non vi è soltanto un'attenzione mentale ma questa cura passa anche attraverso il modo con cui tocca la moglie, ne sente l'odore. E' qualcosa di totale, non solo mentale. Vi è nell'amore l'attività dei sensi e dell'intuizione. Un attore, per esempio quando recita Amleto o Edipo nel momento in cui qualcosa va male, deve percepire la situazione anche a livello della sua pelle. L'attore deve utilizzare la sua coscienza totale, la coscienza dei sensi, della mente, degli istinti, dell'anima. L'attore deve realmente sentire quello che dice. Il linguaggio filosofico di Edipo deve essere supportato dall'esperienza dei sensi, dell'istinto e dell'anima. Lo stesso vale per il monologo di Re Lear durante la tempesta. Questo monologo ha un contenuto filosofico ma l'attore deve realmente sentire la tempesta. Oppure Amleto: nel suo monologo egli sente la paura, l'esitazione. Il corpo dell'attore deve esprimere questo, deve andare verso l'antica memoria della paura e del dubbio. L'attore deve trovare il corpo e l'istinto di Amleto, non solo le sue parole.

Mi può parlare del suo soggiorno negli Stati Uniti più di trent'anni fa?

Sono andato negli Stati Uniti per evitare la persecuzione politica del Lekra, l'organizzazione culturale del Partito Comunista Indonesiano. Ero considerato un artista degenerato e un poeta decadente perché non credevo nella rivoluzione. Ho abitato negli Stati Uniti dal 1964 al 1967. Ho frequentato a New York la Drama Academy e la School of Arts dell'Università, dove entrai per la prima volta in contatto con le scienze sociali che in Indonesia erano del tutto sconosciute a causa della censura. I fatti sociali e quelli politici nel mio paese non potevano essere discussi. Ho cominciato a leggere i libri di Durkheim e della scuola sociologica francese. Fu come prendere LSD: il mondo cominciò a girare tutto attorno e io potei vedere nuovi aspetti, nuove sfaccettature della vita. Questo fu davvero importante per me, costituì un punto di svolta. Antropologia, sociologia ed etnologia: cominciai a scoprire il valore della realtà oggettiva ma dato che sono un artista, e devo cercare la verità anche nel mio spirito, fin d'allora fu molto importante per me sperimentare l'armonia e la tensione tra l'esperienza dell'attualità della politica, di ciò che è contestuale, e la necessità dell'esistenza di valori universali. E' la stessa tensione e armonia che c'è tra i piedi che stanno sulla terra e le mani con cui possiamo arrampicarci

in alto, verso il cielo.

Il Betigkel Teater ha messo in scena drammi di Sofocle, Shakespeare, Beckett. Come e per quale motivo si è accostato a questi testi?

Abbiamo messo in scena queste opere per diverse ragioni. Una di esse è che volevamo convincere la generazione dei nostri genitori che la lingua indonesiana poteva essere usata per tradurre i capolavori dell'arte europea, come le opere di Sofocle, Shakespeare, Petrarca, Dikeas. Io, inoltre, volevo introdurre l'idea che concentrarsi sull'analisi di una realtà oggettiva, come nel caso dell'analisi di opere d'arte di un'altra cultura, non significa perdere il senso della poesia, non provoca la perdita del contatto con la profondità del sentire. Secondo la tradizione giavanese infatti la realtà ultima e più importante è quella soggettiva, quella che trascende l'esperienza dei sensi ed esiste, direi platonicamente, nella memoria. Non sono importanti le cose ma i wayang delle cose, gli archetipi. Non è importante il fiore che vedi ma il wayang del fiore, cioè il fiore che tu vedi e che ricordi nel tuo cuore¹⁵. Questo atteggiamento secondo me porta con sé alcuni aspetti negativi se trasferito nella dimensione della modernità. Perché, cosa ne è allora della storia, dei fatti storia? Per i giavanesi è più importante la leggenda. La realtà oggettiva in Indonesia viene apprezzata soprattutto da alcune etnie come quella dei batacchi, dei toragia o dei bughinesi. Questi popoli posseggono delle cronache. Essi danno grande valore alla geometria e alla matematica. Per i giavanesi la geometria è ornamento e la matematica è interessante non per i suoi processi causali ma per i parallelismi che può creare, è importante per la mistica dei numeri. I giavanesi parlano per esempio in maniera generica dell'esistenza di milioni e milioni di questa o quell'altra cosa, non cercano di essere precisi, non gli interessa. Ma un bughinese gli chiederebbe subito : ma quanti milioni, due, tre, quattro¹ Traducendo e mettendo in scena i capolavori europei volevo sottolineare come la qualità artistica potesse essere legata anche all'amore per la precisione, per l'oggettività. Provengo dalla tradizione mistica, soprattutto da parte di mia madre, e non ho mai desiderato combatterla ma ho cercato piuttosto di creare un equilibrio. Questo per esempio mi ha portato a tradurre Edipo. Mi interessava una discussione sull'ironia in termini filosofici. Giavanesi e sundanesi non capiscono l'ironia tragica, sono troppo legati all'emozione, a volte sino al sentimentalismo. Volevo far capire che non vi è soltanto un approccio mistico alle cose ma anche uno mentale, filosofico, direi matematico.

Bip-Bop, messo in scena nel 1968, è la sua prima autentica creazione teatrale dopo il ritorno dagli USA. Si trattò di uno spettacolo gestuale e danzato in cui l'uso delle parole era ridotto al minimo..

Sì, ero già molto interessato al linguaggio non verbale. Questo non significa che non

avessi fiducia nelle parole. Io sono un poeta e ho fiducia nella scrittura. La crisi dell'uso del linguaggio non è un problema del linguaggio stesso ma è il problema dell'uomo che usa il linguaggio, della mente del parlante, dell'interiorità del parlante. Per purificare il linguaggio bisogna purificare l'uomo, colui che parla, perché il linguaggio è soltanto uno strumento che noi usiamo con cuore e mente puri o impuri. In quel periodo ero già interessato all'espressione umana non verbale, ero interessato agli sguardi, ai gesti, al linguaggio del corpo, ai suoni. Ero interessato a osservare queste cose anche perché i miei figli stavano crescendo e li vedevo esprimersi in questa maniera. Cominciai anche a interessarmi ai suoni degli uccelli, degli insetti, della natura ma anche delle motociclette, degli elicotteri. Ascoltavo suoni e voci. Ero anche interessato al corpo, alle sue articolazioni, ai suoi problemi, alle sue malattie. Tutte queste esperienze sono diventate materiali per il mio spettacolo.

Le critiche a Bip-Bop suscitarono una sua forte reazione contro il tradizionalismo, perché?

Sento di avere le mie radici nella tradizione ma non amo le fotocopie. Amo la tradizione, apprezzo veramente la tradizione, ne ho bisogno. Grazie alla tradizione ho imparato come si fa a pulire i denti, sono andato a scuola, ho imparato a scrivere, a conoscere quale frutto è buono e quale no, come fare una buona insalata. Ma se la tradizione diventa convenzione io non la amo più. In realtà sono contro le convenzioni. Credo che potrei anche essere capace di fare tradizione. Per esempio adesso in Indonesia ho inventato una tradizione di training teatrale, una tradizione di esercizi. Ma anche se ho fatto questo, so d'altra parte che non ho creato nulla di nuovo, nulla. Come ho già detto, da bambino il mio guru mi ha insegnato tutto questo, mi ha insegnato che nel fiume vi è il minimo di cultura e il massimo di natura. Sedendo la notte dentro al fiume mi sono accadute molle cose: ho ricordato improvvisamente scene della mia infanzia; mi sono visto in prigione (cosa che sarebbe in seguito avvenuta); ho visto un poema che poi ho trascritto, ho visto scene dei miei futuri spettacoli. Tutto in maniera fugace e poi il nulla, di nuovo il nulla. Questo non è invenzione di Rendra ma proviene dai miei antenati. La cosa buffa è che dopo le polemiche di Bip-Bop ho ricevuto un premio governativo per la mia opera di rinnovamento. Oggi i critici apprezzano le mie poesie e il mio teatro perché li ritengono sperimentali, nuovi e quindi di valore. Non ho problemi a questo riguardo ma la cosa importante è essere consapevoli che all'idea di nuovo non corrisponde necessariamente quella di valore. Certo i miei spettacoli sono nuovi perché nessuno prima ha creato qualcosa del genere, nessuno ha pensato a personaggi come quelli di Bip-Bop ma è anche vero che nel creare Bip-Bop mi sono in parte ispirato al kecak balinese. Quando ho visto a Bali per la prima volta il kecak sono rimasto affascinato e sono tornato diverse volte a vederlo. Ma dato che non sono un abitante di un villaggio balinese ma sono un uomo del ventesimo secolo influenzato da culture differenti, il kecak è stato un punto di par-

tenza per creare Bip-Bop che riflette soprattutto il mio interesse per l'espressione non verbale¹⁴.

In che modo il lavoro degli attori sulle quattro coscienze e le improvvisazioni si trasformano in spettacolo?

Spesso le scene dei miei spettacoli provengono dagli attori, dalle loro improvvisazioni ma la visualizzazione e le regia sono mie. E' come fare l'editing finale di un film.

Ma lei è molto presente in tutte le fasi. Lei lavora con ciascun attore, addirittura sulle singole parti del suo corpo.

Lavoro come uno sciamano. Lo sciamano non è interessato a ciò che è vecchio o a ciò che è nuovo. Importante è ciò che è autentico. Devo essere autentico con me stesso e con la situazione, devo diventare uno con l'attore. Dirigo gli attori in questa maniera cercando una relazione autentica. Allora Improvvisazione di ciascun attore è in qualche modo diretta da me. Perché mando qualcuno sulla spiaggia? Perché, parlando con lui, credo di intuire che la spiaggia lo stimolerà, lo posso stimolare i sogni degli altri. Posso fare questo perché il sogno è qualcosa nascosto dentro di noi che viene fuori quando dormiamo. Allora, per tornare alla domanda di poco fa. sono antitradizionale come lo sono gli sciamani: essi non amano le convenzioni.

Come lavora con gli attori (piando mette in scena drammi scritti da altri autori, come le è successo per esempio con /Edipo di Sofocle?

Devo comunicare con l'autore attraverso la sua opera, la comprensione molto sottile della sua opera. Mi muovo dall'analisi oggettiva verso la mia soggettività. Devo essere capace di instaurare un dialogo con Sofocle. Quale importanza può aver avuto il fatto che da giovane fu anche generale? Quale forza ha avuto nella sua vita \Edipo e perché? E' una sorta di "lasciarsi cadere dentro" alla maniera platonica, alla maniera del wayang, sino a quando non riesco a vedere nella mia immaginazione. Poi comincio a raccontare tutto questo agli attori. Cerco di essere molto preciso nei dettagli per evitare che gli attori possano costruirsi in maniera facile ciascuno la propria immagine di Sofocle. Parlo quindi di ciò che per i Greci significava dike o hybris. E poi aspetto i commenti. A volte non vi sono commenti. Ma bisogna avere pazienza. Anche nessun commento va bene. Gli attori dopo cominciano a sentire qualcosa, perché sono abituati a pensare insieme, hanno sviluppato una specie di telepatia.

Assegna anche le parti?

Sì, do le parti. In Edipo gli attori dovevano diventare un prolungamento delle maschere. L'attore che indossava la maschera di Creonte doveva sentire la maschera. Per questo motivo dormiva con la maschera sul viso o sul petto oppure la teneva appesa la notte sulla parete di fronte al letto. In questo modo cominciava a muoversi come se fosse la maschera, non come se indossasse una maschera. Certo non è una maniera tradizionale di lavorare con la maschera o forse lo è. Il problema è che noi siamo gente ormai moderna, urbanizzata. Dobbiamo sentire la vita, le vibrazioni della maschera, la maschera è viva. Dobbiamo sentirne l'odore, dobbiamo toccarla, respirare con essa, metterla sul nostro petto. In questo modo l'attore diventa la maschera, si alza e cammina con la maschera. Adesso la maschera si muove nello spazio, vuole prendere qualcosa, la prende. Ma fin qui non vi è ancora testo. Voglio dire che la maschera di Creonte è il personaggio ma non vi è ancora una storia. Solo dopo introduco il testo perché il testo dà l'azione, l'intenzione e tutto il resto. E' un lavoro molto intenso. L'attore prima diviene la maschera e poi riceve il testo. Ma deve stare molto attento perché il pensiero è quello di Creonte e quindi la maschera deve essere in sintonia con questo pensiero. Il personaggio è qualcuno che ha un pensiero.

Rendra, per concludere, vorrei chiederle qualcosa *std dalang*. Un *dalang* è poeta, narratore, burattinaio, musicista, a volte è anche un guaritore. E' stato influenzato da una figura così importante, essenziale per la cultura tradizionale giavanese?

Sono stato certamente influenzato perché l'allenamento delle persone creative è lo stesso del *dalang*. Idealmente chi crea deve sviluppare le quattro coscienze dei sensi, della mente, degli istinti e dello spirito. Attraverso questa via si attinge a forze nascoste. Dei *dalang* ho ricordi straordinari che non riguardano soltanto il teatro di ombre o quello dei burattini. Ho conosciuto, per esempio, una vecchia *dalang*, molto anziana, che quando indossava una maschera e cominciava a danzare suscitava negli uomini un forte sentimento di attrazione. Ma non era una forma di erotismo, di attrazione sessuale. Io stesso non riesco a spiegarmelo. Non desideravo certo fare l'amore con lei. Era davvero molto vecchia, aveva più di 72 anni. Questa donna è morta a 75 anni e adesso sua sorella ha preso il suo posto. Era il leader del gruppo, lo spirito del gruppo dei danzatori e dei musicisti. Di solito però nel *topeng* [il teatro-danza con le maschere! il *dalang* del gruppo è un uomo, il suonatore di tamburo. Il *dalang* deve essere esperto nel raccontare le storie e nel fare i commenti. La parola *dalang* a Giava non indica soltanto un narratore-burattinaio come avviene a Bali. Vi sono dei *dalang* che non utilizzano niente, che non vengono neanche accompagnati dall'orchestra *gamelan*, e che fanno i rumori della battaglia e la stessa musica utilizzando la bocca che viene usata come se fosse un *gamelan* interamente vocale.

Questi *dalang* recitano e amano da soli in scena tutta la notte fino al mattino le storie

del repertorio del teatro delle ombre. Si tratta di spettacoli tradizionali, di qualcosa che non è fatto a pagamento. Questo tipo di dalang si può trovare anche a Sumatra e a Celebes, anche se lì vengono utilizzati altri nomi.

Ma per tornare alla vecchia dalang danzatrice, posso aggiungere questo: quando danzava diventava un pupazzo vivente, per questo dimenticavi la sua età. Dimenticavi il villaggio dove ti trovavi, il mondo intero. La parola più vicina per indicare questa attrazione che si prova per il dalang è carisma. E' normale che se tu riesci a "essere uno con l'universo" acquisti carisma. Ma non ti devi curare di questo, se no non sarai mai zero. Per essere liberi dentro, nella mente, bisogna essere zero. Qualcosa arriva, ma tu devi sempre ritornare allo zero. Ti si presentano problemi sociali, va bene! Ma dopo bisogna ritornare allo zero. Problemi economici? Ma dopo, zero. Bisogna sempre essere pronti ad essere zero. Questa è la chiave per restare vivi e quindi un buon dalang non può desiderare nient'altro che seguire la volontà di Dio e Dio è al di là della nostra immaginazione. Se lo puoi immaginare non è Dio. Il problema dello zero non è quello di rifiutare qualcosa. Io non posso rifiutare i suoni, io non posso rifiutare ciò che vedo, io non posso rifiutare i miei pensieri, i miei sentimenti ma posso non trattenerli, essi vengono e vanno, vengono e vanno, la sofferenza viene, la sofferenza va, la felicità viene, la felicità va. Questo in giavanese è detto *aparigraha*, "non attaccamento".

¹ Anatomia del teatro, a cura di Nicola Savarese, Firenze, La casa Usher, 1983. p.70.

² The Cambridge Guide to Theatre. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p.46.

⁵ I temi della difesa degli emarginati, degli sconfitti, così come dell'importanza del sentimento di unione con la natura, sono presenti in Rendra sin dagli esordi della sua attività artistica. Cfr. Andries Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967, e *Modern Indonesian Literature II*. ivi, 1979.

⁴ Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi* (Considerazioni sulla tradizione), Jakarta. Gramedia, 1984, p. 78.

⁵ Rendra, *Kisah perjuangan suku Saga*, trad. inglese: *The Struggle of the Saga Tribe*, St. Martin's Press, New York, 1979, p. 4.

⁶ Vito Di Bernardi. *Incontro con Tapa Sudana*, di prossima pubblicazione.

⁷ Rendra. *Kisah perjuangan suku Saga*, cit., p. 69.

* Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi*, cit., pp. 80-81.

⁹ Rendra, *Kisah...*, cit., pp.70-71.

¹⁰ Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi*. cit., p. 81.

¹¹ Jakob Sumardjo, *Pembangunan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia* (Sviluppo del teatro moderno e del dramma indonesiano), Bandung. Citra Aditya Bakti, 1992, p. 186.

¹² L'intervista è stata realizzata nell'ottobre 1997 e rientra all'interno del progetto di ricerca del CNR su "Spazio Sacro e spazio profano in Furasia" diretto dal prof. Romano Mastromattei dell'Università di Tor Vergata di Roma.

¹⁵ Qui Rendra utilizza la parola wayang, con cui si indica di solito anche l'insieme di alcuni spettacoli tradizionali giavanesi e balinesi (wayang kulit o teatro delle ombre, wayang topeng o teatro con le maschere, wayang golek o teatro di burattini, wayang wong o teatro danzato, ecc.) nel senso originario di ombra, spirito, antenato mitico.

" Il kecak è la cosiddetta "danza delle scimmie" che fu coreografata dal tedesco Walter Spies all'inizio degli anni Trenta per il film *Die Insel der demonen* (cfr. Giara-Bali. Rito e spettacolo, a cura di Di Bernardi-Luijdjens, Roma, Bulzoni, 1985, p. 308). Spies si era ispirato ai cori di un antico rituale di trance. Sul modello della coreografia di Spies è nata a Bali una "tradizione del kecak". La potente suggestione di questo spettacolo, che oppone i singoli personaggi del dramma e i due cori che li sostengono in un vibrante conflitto di suoni e di gesti, ha influenzato, dopo Rendra, anche un suo allievo, il coreografo giavanesi Sardono che ne ha creato un'ulteriore versione (cfr. Vito Di Bernardi. Teatro indonesiano. Giara e Bali, Firenze, La Casa Usher, 1995, pp. 204-206).

SCRITTURE

Enzo Moscato

LA "SOLUZIONE CINEMA":
L'ACQUA, L'OCCHIO, L'IMMAGINE ANTI-GRAMMA

L'attuale "Teatro Galleria Toledo", a Napoli, arroccato in cima ad uno dei ventricoli del cuore pulsante dei Quartieri Spagnoli, è stato, un tempo, una popolare sala cinematografica: "o cinema", come dicevamo, euforici, noi ragazzi, e "o ginema", come biascicavano, sdegnasi, gli uomini più vecchi e le bizzoche, quando passavano davanti ai rutilanti e, qualche volta, un poco scollacciati manifesti del suo "prossimamente". Si chiamava allora Cinema Cristallo, nasceva dalle pietre bruciate e dalle ceneri di alcuni vecchi palazzi caduti tra le bombe dell'ultimo conflitto e io vi ho passato letteralmente la mia infanzia, la primissima, la prima e una parte della cosiddetta età della latenza. Ho smesso di andarci appena (o solo) dopo gli undici anni, l'anno in cui mio padre volle deportarci tutti, me e il resto della famiglia, da 'Toledo' a Fuorigrotta, per occupare un alloggio nuovo e più decente, mettendo però fine così alla straordinaria educazione sentimentale che, tra la platea e la galleria del Cristallo', avevo, nel frattempo, ricevuto.

E' strano adesso, per un uomo di teatro, per uno, come me, che fa, come mestiere, soprattutto del teatro, confessare e ammettere che per lui il cinema (e, nella fattispecie, "quel" cinema, come luogo e come genere estetico praticato) sia stato tutto, proprio tutto: casa, riparo, nutrimento, divertimento, passatempo, riflessione, chiesa, scuola. Dovrebbe essere il contrario, immagino. Dovrei dire, cioè, che Enzo Moscato, come essere, come ectoplasma eminentemente scenico, come attore, scrittore, regista, cantante, come creatura, voglio dire, che ha tentato di esprimersi in tutto l'ampio ventaglio delle sue potenzialità espressive, percorrendo da un polo all'altro l'eccentrico spettro di quei mille talenti nascosti di cui parla l'amico Sergio Pira, ha espresso tali modalità di comportamento espressivo, frequentando, sin da piccolissimo, il teatro, i teatri, le commedie, le tragedie, le farse, chessò?, Eduardo, Viviani, i Maggio, Patroni-Griffi, De Simone... e invece no, non lo dico! Perché io, la prima volta che sono andato a teatro, ero già "vecchio". Avevo 24 o 25 anni. E quando mi ci sono recato e "ho visto", nemmeno mi è piaciuto quello che mi passava davanti agli occhi, quello che sentivano le mie orecchie. Nemmeno oggi, che lo faccio quasi a tempo pieno, mi piace tanto il teatro, a dire il vero. Non mi piace nemmeno quello che faccio io, sia chiaro, e non si spiega (in realtà si spiega benissimo, ma lo chiarirò alla fine) perché faccio il teatro e non il cinema, visto e considerato che è stato il cinema e non la frequenza assidua con i palcoscenici, ad essermi nutrice, culla, demone

ispiratore, per le banalissime, insignificanti cose che, in quanto guitto, provo a rappresentare. Quello che il cinema ha trasmesso a me, creatura alquanto selvaggia e brada in rotta per i vicoli dei Quartieri, è stato innanzitutto, mi pare, il senso del piacere, del godimento di qualcosa, stando da solo e contemporaneamente in mezzo alla gente. Il senso della possibilità della libertà personale condivisa e spartita col rispetto di quella degli altri. L'abitudine alla socialità, adiacente e convivente con quella appartenente alla mia più intima e segreta individualità.

Per quanto bambino e non proprio esattamente catatonico per carattere, purtuttavia accettavo e capivo il principio che 'il dentro', al chiuso, con tutti quegli altri soggetti, adulti ed infanti, attorno, bisognava stare come in chiesa, zitti e quieti. Anzi, più zitti e più quieti che in chiesa, perché lì, al cinema, l'attesa di ciò che ti veniva dato di vedere, di ciò che ti veniva concesso d'ingoiare e assimilare, come un'ostia consacrata, era molto più deliziosa. Molto più carnale che altrove, e come oscuramente morbosa, come tra il leggero batticuore, o un profilo di paura di fronte a ciò che non conosci, che li è ignoto, e che, pur trepidante, vuoi toccare, attraversare. Era, di volta in volta, l'incontro con la fantasia, con l'immaginario, con la possibilità di viaggiare, a briglia sciolta, con gli occhi e con la testa, attraverso tutti i mondi del possibile e del virtuale, oppure l'impatto violento, brutale, ma non privo di poesia, di un suo tocco leggero, delicato, con la realtà vissuta, con quello che cera, o c'era stato, prima ch'io nascessi, prima che venissi al mondo, fuori dalla sala, nel vicolo, nel rione, nella città, nella nazione, nel mondo.

Ma, che fosse Disney o Pasolini, che si trattasse di un film d'evasione americano, magari con le labbra dipintissime di Marilyn a mandar baci, o di un bianco e nero neo-realista, acre, con i volti angolosi e respingenti della Mangano o della Magnani a campeggiare, sempre comunque ne ricavo una specie di lezione, una specie di dilatazione involontaria e progressiva della mente, fatta d'intelligenza, confusione, stordimento, opacità, esaltazione, che mi disponeva, mio malgrado, a pormi come differente, atipico, un po' straniero, estraneo, rispetto a tutti i miei coetanei, a tutti quelli che non ci andavano, perché magari preferivano, chissà?, l'evasione effettiva della strada a quella coatta, artificiale della sala, o perché non potevano, per "necessità", per indigenza nera, concedersi un divertimento chicchessia.

Frequentando assiduamente il cinema, io, personalmente, ricevo e coltivavo, nel cuore, nei nervi, nel pensiero, una sorta di taglio, di ferita, di marchio o contrassegno, che significava, da un lato, l'amara consapevolezza della gravità del Reale lì fuori, e, dall'altro, l'assaggio, l'inebriante prova, che esisteva, contrapposto a questo, e forse recante in sé la possibilità di superarlo, sconfiggerlo, annullarlo, un universo volatile e solare, ironico, ammiccante e allungabile all'infinito come una gomma americana, che si chiamava fantasia, immaginario. non-Reale.

Soprattutto, quello che il cinema mi trasmetteva (e che si ritrova, in parte o in toto, nella mia maniera di pensare e di fare il teatro) era la straordinaria impressione d'elasticità, fluidità e solubilità che le immagini - quelle storie, quei pensieri, quei sentimenti, dati esclusivamente per immagini, articolati per sequenze, inquadrature, zooms, piani ameri-

cani, controcampi - ti facevano arrivare. Erano così solubili, così liquide, così trasparenti e senza peso, quelle immagini, che uno, dopo un po', sentiva di trovarsi non già tra quattro mura, tra mattoni, all'interno soltanto di uno squallido edificio, bensì in una piscina. dentro all'acqua, con l'anima sospesa a farvi il morto, a nuotarvi a rana, a stile libero, a farfalla, oppure a inabissarsi come un pesce, un sirenetto, un palombaro. Era possibile anche non immergersi, a dire il vero. Non toccare assolutamente l'acqua, così da contrapporre sguardo a sguardo, occhio a occhio, con la fissità incantata di una ninfea o di una statua, epperò con quell'acqua di visioni sempre in mezzo, quella solubilità azzurrina, di cose e di corpi, tralucevole dallo schermo dentro alle pupille. Da quell'acqua, da quelle increspature/onde/immagini, che ti davano materia, fatti, azioni, storie, dissolvendosi, rinunciando al proprio peso, alla propria consistenza di discorso, ubbidienti solo a organizzarsi in file, in catene, in associazioni lineari, a grumi, a rami, a grappoli, tra loro, ho avuto, un giorno, la prima e confusa intuizione che il cinema è l'unico luogo in cui la scrittura può abdicare a sé stessa, farsi, alchemicamente "altro da sé"; l'unico luogo in cui il gramma, l'unità grammatical-sintattica di tutte le strutture espresse e organizzate graficamente, tende a rinunciare al proprio corpo, al proprio "soma", greve e opaco, di significazione meramente cartaceo-discorsiva, veicolata attraverso le parole e il compatto, violento organizzarsi di quest'ultime in filiazioni di sé stesse nel Racconto, nel Logos, per farsi "altro", differenza da tutto questo, e cioè trasparenza-levità-solubilità d'immagine, senso, a-grammatico o a-grammatologico, che si configura, di fatto, come un nuovo modo, una nuova unità elementare, d'avvertire, percepire, assimilare e creativamente rielaborare la Vita, le sue proiezioni-introspezioni esterne-interne al soggetto, o a ciò che si suppone, s'immagina, si ponga come tale. La dissolvenza, la solubilità del gramma nel senso-immagine, nella tra(n)s(ap)parenza cinematografica, nel momento stesso in cui decompone le articolazioni e le ossificazioni dei vecchi sillabari-dizionari della Rappresentazione, emblemizzate e sintetizzate dal dramma e dai suoi diagrammi-figure, pur non ponendosi del tutto al riparo di un nuovo rischio di costruzione dominante-imperialistica dei segni, stavolta attuata attraverso l'organizzazione-germinazione delle immagini, al pasto delle parole e del Racconto-Logos, a danno del senso, ha tuttavia il gran vantaggio di liquefare, corrodere, coi suoi materici composti alchemici (penso al nitrato d'argento con cui si lavora la pellicola) non dico l'origine, velenosamente discorsivo-logica, della significazione, risalente nientemeno che ad Aristotele, ma, se non altro, i suoi derivati storici, quei protocolli classici compilati per generi e per specie, categorie, settori, voci, didascalie, didattiche, stilistiche, retoriche, che, drammaturgizzandolo, ossia alienandolo nella frigida distanza della scrittura, allontanano sempre di più il senso dai suoi sensi, la pulsione vitale a significare dal suo oggetto vivo, costringendo l'anima, che in-scrive con l'alito e col sangue, a circoscrivere, cieca e muta, irrespirante, anemica, in sinossi oratoriali, che le negano qualunque messinscena fisica, immaginale, delle sue carnali e multiple scissionalità. Il contrario di tutto questo, invece, è il gran vantaggio assoluto del cinema sul teatro, ancora oggi, se è vero com'è vero che, anche di questi tempi, così prossimi alle soglie di un nuovo eone storico, dello slittamento astrale addirittura della costellazione dei Pesci

nell'Acquario, ancora si organizzano festivals e certami coronari, gare e apoteosi di nuove. come di vecchie, drammaturgie, invece di apprestare una soluzione, fors'anche un'ironica, festosa, "soluzione finale", delle stesse, prendendo esempio e spunto da quanto di positivo e progressivo è stato fatto da differenti campi estetici, onde liberare il senso, i sensi, in primo luogo l'occhio e l'udito, dalla schiavitù ingrigliante dell'intelletto e del significato. E', dunque, esattamente, quest'attuale arretratezza del teatro rispetto al cinema, come pure la mia caparbia ostinazione a tentare di mutare dall'interno il campo scenico, "lavorandolo" con strumenti e convinzioni più cinematografici che drammaturgici, a spiegare la mia presenza sui palcoscenici piuttosto che sui set.

Il cinema, guardandolo, godendolo, mi trasmise, un giorno, non un semplice segno, ma un segno-sogno, fantasioso passepartout per valicare-annullare limiti e frontiere, da qualsiasi pane si ergano attorno. L'uso insistente di esso, anche nei doganali territori recintati del teatro, forse, prima o poi, servirà a qualcosa.

INTERVENTI

Leo de Berardinis

PER UN TEATRO NAZIONALE DI RICERCA

Premessa

Si ha bisogno di un luogo della serenità, dell'igiene mentale, dove il rispetto reciproco delle individualità diventi un organismo che dialoga con se stesso.- un luogo di riflessione, di specchiamento.

Un luogo che sia fuori dalla rissa del quotidiano, non per isolarsene sterilmente, ma per contribuire con altre forze e tensioni della società alla chiarificazione, allo scioglimento di quei grumi di violenza e soprusi che di quella rissa sono causa ed effetto.

Oggi più che mai si ha bisogno di un Teatro.

Non parlo naturalmente di un teatro che dia semplicisticamente messaggi, soluzioni, o che dibatta su argomenti, anche se importantissimi, sociali, politici o economici. Parlare di questi problemi, cercare soluzioni politiche, non basta per fare o, meglio, essere Teatro.

Sono senza dubbio pratiche lodevoli e necessarie, quando non sono demagogiche, possono anche essere fonte d'ispirazione teatrale, ma non sono Teatro.

Il Teatro ha ben altra forza: la forza del suo linguaggio, che è poesia diretta, senza filtri o falsificazioni. Partendo da intuizioni teatrali il più possibile non mediate, facendo reagire fra di loro le varie forme nello spazio-tempo scenico, favorendo ogni possibilità di ampie connessioni di pensiero, nasce un organismo in cui relazionarsi perché si producano idee nuove, nuove visioni del mondo che vengono vissute, sperimentate durante l'evento, che non rappresenta, appunto, ma che è. Il residuo di questa esperienza resta negli spettatori e negli attori, diventando pensiero vivente, agito e non subito.

Un teatro che formi un pubblico nuovo con eventi teatrali nuoti e sinceri, con artisti che si rivolgano alla collettività, all'assemblea che si riunisce in sala, per capire insieme qualche cosa, anche se piccola, e non per fare carriera o avere un facile consenso.

Non i soliti teatri, quindi, con la solita programmazione convenzionale, gli attori ed il pubblico improbabili e non motivati, che dopo il cosiddetto spettacolo sono più improbabili e immotivati di prima.

non un teatro per mezzo del quale si "rappresentano delle idee più o meno aperte a ipotesi critiche sui testi"; un mezzo che, bene o male, tenta di comunicare qualcosa utilizzando delle forme e dei modi espressivi mutuati dalla tradizione storicizzata o dalle varie mode, in cui l'arte diventa un mezzo come un altro d'informazione, che vende pensieri-merce,

ma un teatro vivo che solleciti, negli attori e nel pubblico, almeno un vago desiderio di trasformazione positiva, anche se minima.

Il rischio di una debolezza quantitativa può trasformarsi in forza qualitativa e non massificante: lo spettatore partecipa all'evento teatrale, è l'altro polo che riceve energia dall'attore e gliela restituisce, contribuendo a creare una forza nella sala, da cui tutti prendono ciò che possono, se hanno dato.

Ma perché tutto ciò avvenga, occorre una disponibilità mentale, una vocazione, una tecnica, sia per l'attore che per lo spettatore, ed una politica culturale che faciliti, invece di ostacolare o ignorare, l'essere e il nascere di quella disponibilità mentale, di quella vocazione, di quella tecnica.

Esiste ormai in Italia da quarant'anni un teatro diverso, non convenzionale, che di volta in volta è stato chiamato d'avanguardia, di ricerca, sperimentale etc., ma che potremmo semplicemente chiamare Teatro, distinguendolo dallo spettacolo commerciale o di profitto privato.

Con scarsissimi mezzi produttivi, mal distribuito, privo di strutture, questo Teatro resiste solo grazie alla determinazione e al talento degli artisti che lo praticano; essi hanno formato un pubblico non generico e più aperto in tutte quelle realtà dove hanno potuto lavorare più a lungo; sono stati scritti libri su di loro, tesi di laurea, eppure sono ancora tenuti ai margini o ignorati.

Io penso a un Teatro Laboratorio, dove produzione, distribuzione, formazione degli attori e del pubblico siano un unico organismo, a partire proprio dall'esperienza di quel patrimonio culturale, che rischia di andare disperso, e che invece andrebbe considerato come il fondamento di un Nuovo Teatro.

Per Laboratorio intendo uno spazio, un edificio mentale e fisico, dove l'arte scenica riconquisti la sua dignità e la sua vocazione; dove la tecnica, personalizzata, coincida con l'arte stessa e non vada confusa col tecnicismo piatto e omologante del teatro convenzionale e di routine; dove la libertà espressiva non sia arbitrio falsamente originale, e dove un nuovo linguaggio teatrale nasca dal possesso di un sapere antico.

Il laboratorio è lo spazio isolato dal rumore del quotidiano e dall'interesse personalistico, spazio in cui si sperimenta l'evento e si esercitano gli attori e gli spettatori all'incontro. "Sperimentale", in questo senso, è aggettivo di esperienza e nulla ha a che vedere con l'apprendistato o con gli pseudo "work-in-progress", né, tantomeno, con i famigerati "studi" in circolazione, essendo lo studio in senso proprio il più alto grado che un maestro affronta al limile delle proprie possibilità. Gli studi trascendentali di Liszt non sono tentativi per suonare il pianoforte, ma studiano, appunto, le estreme possibilità del pianoforte, nella loro compiutezza e maestria del momento.

Quindi non un teatro che programmi semplicemente degli spettacoli, ma che favorisca la nascita e la crescita di una diversa mentalità, di un diverso modo produttivo e lavorativo, che coinvolga anche studiosi e specialisti delle varie discipline, che, messe in relazione, diano vita a quel fenomeno complesso, eppure semplice, che è l'evento teatrale.

Parlo di evento teatrale e non di spettacolo, per il quale basta purtroppo un pubblico non motivato, impreparato, solo disposto a perdere tempo e denaro, e che serve più che altro a dare alibi quantitativo ai vari direttori e gestori di teatri pubblici e privati.

Al centro l'attore, la cui sola presenza è già teatro, quel teatro semovente, generoso nel ricevere e nel dare, che affronta, abbatte o aggira gli ostacoli a seconda delle circostanze, che percorre e ripercorre quotidianamente un tragitto.

L'attore si pone umilmente di fronte alla tecnica, dalla più semplice, di base, alla più complessa: la sperimenta aggregandola e disgregandola, negandola e riaffermandola, la verifica in un'assemblea, modificandola e tenendola costante; porta se stesso, il suo essere teatro in diverse situazioni pubbliche, per confrontarsi, ricevere e ridare stimoli. E dalle diverse esperienze ricava nuove angolazioni, nuove ipotesi. E se la vita è metafora di un qualcosa che ci sfugge, il teatro non è una metafora della vita, ma una metafora più profonda di questo qualcosa. Metafora che modifica magicamente l'uomo.

Credo sia questo il possibile paradigma del vero attore. E questo paradigma, che soltanto pochissimi possono praticare in isolamento, bisogna che diventi schema di formazione, bisogna che diventi fisicamente un edificio teatrale.

Un luogo che con il proprio agire possa parlare al pubblico in maniera differente, con proposte non univoche, che abbiano in comune il semplice concetto che il teatro è uno strato più profondo della stessa vita-metafora.

Il teatro quando è vera opera d'arte parla agli uomini, interagisce profondamente con essi, diventa meditazione, esperienza sintetica e veloce sia del vero che del reale. Ed alla

parola meditazione sarebbe ora di non dare più la connotazione tetra, invernale, sacrificatoria in senso volgare, che la pseudo-cultura le attribuisce. La meditazione può anche far ridere.

Che cosa dovrebbe allora essere un Teatro Nazionale di Ricerca, se non un corretto modello di un Teatro pubblico?

Un luogo di igiene mentale, libero da condizionamenti economici e di pensiero, dove è l'incontro, l'evento a produrre nuove visioni non di massa, ma di individui, ognuno a suo modo, dove la realtà possa essere rielaborata con inaspettate connessioni, non imposte ma vissute.

Il Teatro Nazionale di Ricerca

Da anni parlo di teatro popolare e di ricerca. Ma bisogna intendersi. Teatro popolare significa elevare e non abbassare la forza e l'emozione poetica. Popolare è il Teatro greco. Popolari sono Shakespeare e Mozart. Il pubblico deve ritrovarvi la bellezza, averne nostalgia quando ne esce, e così rivendicarla nella vita, nella società. Certo occorrono maestri, grandi maestri.

La ricerca è un andare oltre la routine e le incrostazioni che impediscono la creatività. Ma alla sperimentazione si arriva dopo un lavoro enorme: non è di certo lo spontaneismo in palcoscenico.

Attori si nasce ma si diventa. Le capacità naturali vanno rigorosamente affinate nella tecnica, poi bisogna far sparire la tecnica, come nelle arti marziali, come nel tai-chi: si recupera il movimento naturale della difesa e dell'attacco fino a non pensarlo più, mentre il corpo agisce per intuito profondo.

Il Teatro Nazionale di Ricerca che peusiamo si presenta come una speciale forma di stabilità pubblica, luogo per la ricerca sullo studio dei linguaggi non solo teatrali, ma sull'arte dal vivo in generale, che passa tendere a riunire le varie arti sceniche.

Un grande laboratorio permanente per la formazione di attori, tecnici, organizzatori e amministratori, e finalizzato alla creazione di opere originali, dove il concetto di attore-autore si concretizza direttamente sulla scena.

Gli elementi fondanti di questo teatro sono:

- l'arte dell'attore;
- le prove come processo creativo e di formazione;
- l'indipendenza come sviluppo di una propria idea di teatro;
- il confronto con linguaggi e contesti differenti (ad esempio la lirica, la televisione, il cinema, il jazz, la danza);

- la riunificazione delle arti sceniche;
- il collettivo come strumento non effimero per creare (possiamo pensare alla formazione di una compagnia teatrale pubblica);
- il laboratorio come modello di formazione e incontro permanente;
- il confronto con il pubblico, inteso non come soggetto - oggetto indifferenziato, ma come spettatori consapevoli e critici;
- la concezione degli spazi teatrali come luoghi dell'incontro e della relazione, con annessi locali di consultazione visiva e di lettura;
- la creazione di una rivista di approfondimento teatrale su supporto cartaceo ed elettronico.

Il Teatro Nazionale di Ricerca dovrà restituire un senso al teatro d'arte come anima di un nuovo teatro pubblico, e rilanciare il teatro e la cultura non come mezzi di potere o di consenso, o come sottoprodotti, ma come necessità primaria in un contesto di rinnovato stato sociale.

Bisognerà definire pertanto le competenze del ruolo istituzionale e del ruolo artistico, riconoscendone differenze e autonomie, sia a livello centrale che locale, perché il rinnovamento non sia soltanto sulle scene, ma costituisca un ciclo virtuoso, riformulando una politica culturale in cui l'innovazione sia più forte della norma.

Sul piano culturale quindi il Teatro Nazionale di Ricerca deve diventare un centro di aggregazione e di confronto sulla cultura teatrale e non un semplice locale dove avvengono spettacoli.

Dovrà essere un luogo di pensiero, di progetto, di rischio e di trasmissione di esperienze.

Alla luce di tutto questo (e avendo già sperimentato un rapporto fruttuoso, attraverso una convenzione pluriennale, con l'Amministrazione Comunale e il sostegno della Regione Emilia Romagna con la creazione di un primo teatro-laboratorio pubblico) Bologna, con il Teatro di Leo, potrebbe diventare un esempio italiano di Teatro Nazionale di Ricerca o più precisamente la sua "sede madre", pensando, in seguito, di articolare, a seconda dei progetti annuali, collaborazioni anche con altre città italiane.

Il San Leonardo con le sue due sale sarebbe un primo spazio per provare, fare seminari aperti - non destinati, cioè, soltanto a chi vuole praticare il Teatro come attore, tecnico, regista etc., ma anche ai cittadini di altre professioni e mestieri - proprio per la formazione di quel pubblico che è l'altro polo essenziale perché il teatro avvenga.

Oltre alle prove, al debutto e, ovviamente, alla distribuzione di alcune produzioni, il

Teatro Nazionale di Ricerca prevederti:

- seminari e laboratori con maestri della scena;
- l'ospitalità di alcune compagnie significative di Teatro, sia nazionale che internazionale;
- una rassegna di gruppi poco conosciuti, ma significativi;
- una programmazione musicale e di danza.

Sarà quindi indispensabile praticare prezzi contenuti e tendere alla qualità e non alla massificazione dei due poli essenziali al Teatro: l'attore e lo spettatore.

Al fine di non decontestualizzare il discorso della riunificazione delle arti sceniche si dovrà prevedere la formazione di un gruppo di studiosi per affrontare temi di grande o basilare interesse teorico per quanto riguarda l'arte scenica e la possibile creazione di un quaderno-rivista di documentazione.

Una delle due sale, inoltre, sarà strutturata a "teatro di posa", per un'attività collegata al rapporto tra teatro e opere riproducibili (televisione, cinema, cd-rom) da proporre a reti nazionali o tematiche, in collaborazione con la RAI o con altre strutture radiotelevisive.

Prima attività per un Teatro Nazionale di Ricerca sarà un Laboratorio d'arte scenica a cura di chi scrive che si svolgerà in collaborazione con l'ETI, Ente Teatrale Italiano a maggio e giugno 1999 a Bologna e Roma, dal titolo Come una rivista, di cui allego una scheda introduttiva.

Come una rivista

"Teatro come sapere antico", "Teatro e collettività", "Comunicazione tra le generazioni teatrali", "Rifondazione e ruolo della critica", "L'arte dell'attore", "Riunificazione delle arti sceniche", sono alcuni tra i principali temi ispiratori del nostro lavoro negli ultimi anni.

Temi impegnativi che non possono certo dirsi esauriti ma che sono il nostro contributo al dibattito sul rinnovamento del teatro pubblico in Italia: che ha bisogno di nuove regole, soprattutto se alle conseguenze sul piano culturale - nuove prospettive di ricerca, produzione, formazione e fruizione - si aggiungono le conseguenze sul piano politico, organizzativo e amministrativo.

E' necessario favorire processi di creazione volti alla riunificazione delle arti sceniche, da una parte, e processi di formazione del sapere teatrale - critico, storico, tecnico, organizzativo, politico - dall'altra, attraverso un percorso che sappia mettere insieme forti individualità artistiche, luoghi e condizioni organizzative, così da offrire allo spettatore

opere degne di un teatro pubblico.

Occorre ricreare l'idea di Laboratorio come "collettivo" permanente di lavoro, guidato da Maestri della scena, per unire, in una rinnovata mentalità, attori e spettatori.

Da queste premesse nasce il Laboratorio "Come una Rivista" il cui titolo è già un manifesto, una sorta di deflagrazione che intende rompere i meccanismi psicologici dell'interpretazione dei personaggi e dei vari psicologismi ad essa legati. Rompere con gli schemi preordinati di costruzione lineare drammaturgica, siano essi trame, racconti o quant'altro. La formazione di un attore-autore preparato ma libero da convenzioni, in grado di individuare la propria strada verso una creatività che preveda l'unione di corpo, voce, maschera, da Sofocle a Totò, ma come una rivista. La teazione è verso Prospero, senza bacchetta e senza libro magico, l'attore scarnificato: l'uomo.

(maggio 1999)

LA REGIA E IL SUO SUPERAMENTO NEL TEATRO DEL NOVECENTO

1. Splendori e miserie del teatro di regia

Negli studi sulla regia teatrale è prevalsa per lungo tempo, particolarmente in Italia, una linea interpretativa che in sostanza tendeva a concepirla come una "rivoluzione andata male" (F. Marotti)¹ e quindi leggeva il percorso del regista lungo il Novecento come una parabola involutiva da profeta della riteatralizzazione, ovvero fautore dell'autonomia della messa in scena rispetto all'autore drammatico, a guardiano del testo.

Va detto subito che questa interpretazione non regge più ad una seria verifica storiografica. Le alternative che in essa compaiono come i poli estremi di una involuzione, o di un fallimento, appunto, a ben guardare coesistono nella regia teatrale fin dall'inizio, le sono entrambe, e sia pure diversamente, costitutive.

In altri termini, questo significa che va completamente rivisto il rapporto che di solito si tende a porre fra teatro di regia e teatro del testo. Contrariamente a quel che si pensa, e si dice, ancora spesso, il teatro del testo non sopravvive nel Novecento (provenendo da chissà quale tradizione) malgrado l'avvento della regia teatrale ma, per quanto possa sembrare strano a prima vista, esso si afferma soltanto nel Novecento, anche e soprattutto grazie all'apporto della regia.

Naturalmente quando dico "regia" non mi riferisco al versante eretico-rivoluzionario-utopistico di Craig, Appia, Artaud, Mejerchol'd e pochi altri, ma alla linea riformistica della teoresi registica, linea largamente maggioritaria dalla seconda generazione in poi; e soprattutto penso alla prassi scenica, per così dire "media", in cui quella teoresi si è tradotta di solito.

Quello che voglio dire, insomma, è che un conto sono le elaborazioni teoriche della regia (soprattutto nelle sue punte più alte) e un altro conto è la pratica che perlopiù è derivata dall'impatto fra almeno quattro diversi elementi: le teoresi registiche, l'avvento del regista alla guida del nuovo modo di produzione teatrale, l'ideologia del primato del testo (molto forte a partire dal XVIII secolo) e la viscosità dei costumi e delle convenzioni del teatro delle compagnie, cioè del teatro che domina sul piano della scena materiale ancora per gran parte del XIX secolo (in Italia, fino agli anni Venti del nuovo secolo).

E' ben vero che la regia primonovecentesca ha il merito di aver teorizzato sistematicamente ed esplicitamente l'autonomia estetico-linguistica della messa in scena; grazie a ciò, quella che era stata nei secoli precedenti soltanto una prassi empirica (tuttavia non priva, a volte, di notevole consapevolezza teorica) diventa appunto un principio estetico, il principio regolatore dello spettacolo concepito come opera d'arte. Ma questa nuova opera d'arte, questa oeuvre (per citare Lugné-Poe) che viene teorizzata per la prima volta

come tale, in quali termini viene definita? Come mise en scène, Inszenierung, cioè, appunto, come messa in scena o rappresentazione (ri-presentazione) di un testo drammatico.

Siamo di fronte a qualcosa che potrebbe a ragione sembrare paradossale: proprio nel momento in cui, per la prima volta, si definisce la messa in scena teatrale come opera d'arte e - definendola - la si pone come autonoma, nello stesso tempo si finisce per precisarne e quindi irrigidire la subordinazione al testo; e questo per il solo fatto di regolamentare ed esplicitare - con il ben noto sforzo demiurgico di controllo totalizzante - i principi di una trascodificazione, dal testo alla scena, che fino ad allora era stata garantita nei suoi margini di libertà proprio dal fatto di essere rimasta abbandonata alla operatività del teatro materiale e di non essere stata mai oggetto di una teorizzazione sistematica.

Accade così che, mentre per la prima volta viene adeguatamente concettualizzato l'oggetto estetico mise en scène, l'avvento del regista riesce finalmente a far prevalere, nel teatro materiale, un'idea di testo, anzi l'idea di testo che fino ad allora, salvo sporadiche eccezioni, era esistita soltanto nel limbo, o iperuranio, delle ideologie: e cioè il testo drammatico inteso come un'opera, come un'entità unitaria e indivisibile, che deve essere presente in quanto tale in tutte le fasi del lavoro teatrale, in quanto tale deve essere utilizzata per la scelta degli attori e la distribuzione delle parti, in quanto tale deve essere conosciuta e studiata dagli attori nel corso delle prove, a cominciare dalla lettura a tavolino, in quanto tale deve essere restituita-trasposta-interpretata dalla messa in scena.

Grazie alla regia, nasceva così, soltanto agli inizi del Novecento, dopo un lunghissimo preannuncio, il teatro del testo, cioè un teatro in cui l'opera drammatica costituisce in quanto tale, come entità unitaria, il fondamentale fattore di orientamento del lavoro in tutte le sue fasi. (Quello esistito nei secoli precedenti era stato un teatro basato sui testi, con la sola, importante eccezione della *Göttermedien* dell'Arte, ma non era stato un teatro del testo, perchè quasi mai aveva conosciuto il testo come un intero, un tutto organico e indivisibile, e per lo più lo aveva considerato e trattato come un corpo smembrato, una somma di "parti staccate" che si ricomponeva momentaneamente solo nello spettacolo: era stato, in realtà - lo ha chiarito definitivamente Ferdinando Taviani ¹ - un teatro di parti e ruoli.) Al riguardo, sarebbe facilissimo accumulare citazioni di quasi tutti i Padri Fondatori della scena contemporanea: non soltanto quelle di "moderati" come Stanislavskij e Copeau ma anche quelle di "estremisti" come Appia, Mejerchol'd e persino Artaud.

La polemica che indubbiamente contrappose i fautori della messa in scena come interpretazione libera, o libera ricreazione, dell'opera drammatica (si pensi, ad esempio, alla concezione del testo come "pretesto" in Mejerchol'd), ai fautori dell'interpretazione obbligata o fedele riguardò i modi (teoricamente infiniti) di intendere la rappresentazione scenica del testo non certo il fatto che in questo, cioè in una interpretazione/rappresentazione, dovesse consistere la messa in scena teatrale. Insomma, questa polemica non arrivò quasi mai (salvo poche, isolate eccezioni, pressoché ininfluenti sul piano pratico) a mettere in questione i fondamenti del testocentrismo, come lo ha chiamato Jean-Jacques Roubine, e cioè "la supremazia del testo e la sua vocazione a essere nello stesso tempo

la fonte e il fine della rappresentazione"³.

2. L'altra faccia della luna: 1 registi-pedagoghi

Credo che la precisazione storica che ho appena fatto sia indispensabile per impostare una riflessione criticamente fondata sul fenomeno della regia teatrale e sulle sue prospettive attuali alla fine del XX secolo. Tuttavia, ridurre il contributo che le esperienze registiche hanno dato alla scena contemporanea alla sola affermazione del teatro del testo e dell'ideologia testocentrica sarebbe altrettanto sbagliato che leggerle globalmente e unicamente come un tentativo, nel complesso non riuscito, di rovesciare il testocentrismo, come "una rivoluzione andata male", appunto.

Un altro contributo importante degli studi sulla regia degli ultimi trent'anni è stato quello di averne messo in luce ed esplorato la faccia nascosta, cioè il suo versante pedagogico, sostanzialmente trascurato o comunque sottovalutato sino ad allora. Com'è ormai largamente accettato, le esperienze pedagogiche dei grandi registi, dei Padri Fondatori del teatro contemporaneo, rappresentano la dimensione più interessante, più avanzata e radicale del loro lavoro, quella maggiormente innovativa. E' soprattutto nelle esperienze pedagogiche, andando dagli Studi stanislavskiani ai teatri-laboratorio del secondo dopoguerra, che i registi si sono dimostrati capaci, a volte, di spezzare i vincoli del testocentrismo, portando alle estreme conseguenze i presupposti impliciti nell'idea di Regia come principio estetico, e di messa in scena come opera d'arte autonoma rispetto al testo drammatico, e rimettendo al centro del processo teatrale l'attore e la sua drammaturgia.

Se parlo di versante, di faccia nascosta del pianeta regia, evidentemente alludo a una dimensione che convive con quella più propriamente artistico-produttiva: ma in questo caso, a differenza di prima, è più utile raffigurarsi le cose in termini di sviluppo e di trasformazione e pensare la pedagogia teatrale come un punto d'arrivo della regia novecentesca, il risultato della trasformazione del regista-demiurgo in regista maieuta, ovvero (per citare una fortunata espressione di Fabrizio Cruciani, per altro già rintracciabile in Mejerchol'd³) in regista-pedagogo.

Questo modo di rappresentarsi le cose è più utile anche perchè è ben fondato storicamente: anche se registi-demiurghi e registi-maieuti hanno convissuto e continuano a convivere nel teatro contemporaneo, nel caso di quasi tutti i grandi maestri è dato cogliere nel loro itinerario artistico il passaggio decisivo da una concezione registica del primo tipo a una del secondo, e sempre come conseguenza di un più profondo coinvolgimento nel lavoro teatrale pratico e, in particolare, nel lavoro con l'attore. Mi limiterò a due soli esempi, particolarmente significativi per una doppia ragione: perchè riguardano i due uomini di teatro forse più celebri e più rappresentativi dell'intero secolo e perchè, in uno dei due casi, la dimensione maieutica si sviluppa in assenza di un'attività pedagogica vera e propria. Alludo, come forse qualcuno avrà già capito, a Stanislavskij e a Brecht.

Nel primo, la transizione dalla regia demiurgica a quella maieutica prende quasi un trentennio; nel secondo molto meno, visto che l'intera stagione registica di Brecht al Berliner Ensemble occupa non più di otto anni, dal '48 al '56, essendo stata interrotta anzitempo dalla morte (dal conto escludo naturalmente le poche e frammentarie esperienze di regia anteriori all'esilio).

Stanislavskij ha raccontato più volte i profondi cambiamenti intervenuti nel corso del tempo nel suo modo di concepire e praticare la messa in scena. Ecco che cosa scrive, ad esempio, nel 1929 per un contributo alla Encyclopedia Britannica.

Nel periodo in cui il regista era un despota - periodo iniziato con i Meiningen e che dura fino ad oggi perfino in alcuni dei nostri teatri più avanzati - egli costruiva tutto il progetto dello spettacolo, indicava lo schema generale delle parti, prendendo in considerazione naturalmente gli attori che vi partecipavano e mostrava loro tutta la "faccenda". Io stesso fino a pochi anni fa seguivo questo metodo di allestire i drammi. Ma ora sono giunto alla convinzione che il lavoro creativo del regista deve procedere all'unisono con quello degli attori e non precorrerlo né reprimerlo. Egli deve agevolare la creatività degli attori, *sondeglia* e *integrarla*, *ligilando* che si *stiluppi* naturalmente e solo dal vero nucleo artistico del dramma'.

Quattro anni prima, in un testo con tutt'altra destinazione (una lettera allo studioso S. D. Baluchaty, che gli aveva manifestato il proposito di pubblicare le sue vecchie regie cechoviane, in particolare quella del Gabbiano), il grande uomo di teatro russo era stato ancora più esplicito:

...questo metodo delle vecchie *mises en scène* appartiene alla figura di regista-despota con cui ora io conduco una lotta aperta, mentre le nuove *mises en scène* vengono fatte dal regista in stretta dipendenza con *fattore**.

Nel caso di Stanislavskij, la fase demiurgica, o dispotica, del lavoro registico ha lasciato quei veri e propri capolavori del genere che sono i libri di regia degli allestimenti di Cechov (nei quali, secondo Peter Stein, è possibile spiarlo "nell'atto d'inventare il moderno lavoro di regia"⁷). Nel caso di Brecht, quella fase è legata ai non meno famosi Modetlbucher, i "libri-modello" (su *Antigone*, *Puntila* e il suo servo *Matti*. *La Madre*, *Madre Courage* e i suoi figli).

Si tratta, per l'esattezza, della fase del suo apprendistato registico, che dovette moltissimo al sapere e al mestiere dello scenografo Caspar Neher e del regista Erich Engel. I Modetlbucher furono gli strumenti di lavoro di un regista ancora reinhardtiano malgrè lui (come ha notato Claudio Meldolesi *), "più attento alla direzione compositiva che ai processi generativi", con un rapporto non risolto nei confronti degli attori, che ancora non riusciva a vedere come dei "veri collaboratori"; insomma, "un regista dall'alto" (ancora Meldolesi) nel cui lavoro la parte più qualificante, quella compositiva appunto, si svolge-

va a prescindere dagli attori. E questo nonostante l'ideologia dell'Ensemble e della collaborazione paritaria sbandierata in moltissime pagine di Theaterarbeit⁹.

L'abbandono del Modellbuch come strumento di lavoro è dunque da mettere in rapporto col radicale mutamento che, a partire dal 1951-52, interviene nel modo di essere regista e di comporre regie da parte di Brecht: una regia intesa sempre di più come lavoro di gruppo, come uno sperimentare, ricercare e inventare insieme all'attore, del quale egli riconosce sempre di più la centralità quale soggetto creativo. Questa svolta, avviata con il lavoro sulla Madre (1951), culmina nell'allestimento del Cerchio di gesso del Caucaso (1953-54), sul quale è disponibile un magnifico contributo critico-documentario di Werner Hecht, edito nel 1985, e al cui proposito Meldolesi ha parlato di "poeta regista"¹⁰.

Quello del regista-maieuta è il modello nettamente prevalente da un certo momento in poi nel Novecento, almeno sul piano delle enunciazioni teoriche: come nota, ad esempio, Josette Féral nell'introduzione alla sua recente raccolta di interviste con un folto gruppo di registi contemporanei¹¹, oggi quasi più nessuno ammette di essere direttivo, autoritario. Più interessante è notare in quale immagine e in quale funzione questo modello si sia spesso tradotto: il regista come primo spettatore, o spettatore necessario, dell'attore. E' già Piscator a parlarne in un'allocuzione ad un attore immaginario:

Io starò seduto sulla sedia del regista, quella che occupo durante le prove. Normalmente si trova al centro della platea. Ora siediti di fronte a me. Pensa a me non come al regista, ma come a un uomo seduto in platea, l'uomo per cui tu stai iniziando a recitare¹¹.

Un'immagine del genere ricorre in molti altri registi, da Antoine Vitez (per il quale il compito primario del metteur en scène, accanto al lavoro interpretativo sul testo, è quello di "rinviafrel la loro immagine" agli attori, non dimenticandosi che "egli lavora al proprio spossamento idépossession")¹³ ad Ariane Mnouchkine ("Amo ascoltare e amo guardare gli attori"¹⁴). Ma è a Barba, e soprattutto a Grotowski, che spetta il merito di aver fatto del regista-spettatore molto di più di una semplice suggestione.

Com'è noto, Barba interpreta alla lettera il ruolo di primo spettatore del suo teatro sedendo quasi sempre in mezzo al pubblico degli spettacoli dell'Odin Teatret. Sul piano teorico questa funzione gli si delinea già all'inizio degli anni Settanta in un primo bilancio critico sul lavoro del suo gruppo e sul training che ne era alla base. A conclusione dello scritto Parole o presetiza, pubblicato per la prima volta su "The Drama Review" nel 1972, Barba scriveva: "Dopo aver lavorato insieme, per molte ore al giorno, per molti anni, non sono più le parole ma forse solo la mia presenza che può dire qualcosa"¹⁵. Vent'anni dopo, ne La canoa di caria, l'idea della presenza muta del regista si connette ancor più esplicitamente all'attività del guardare, che in realtà è un'arte e come tale va appresa. Il regista è, qui, "qualcuno che, all'erta, scruta l'azione dell'attore":

Per molli anni ho lavorato con gli attori dell'Odin Teatret come maitre di regard ravvi-

sando la "vita" che si manifestava, a volte incoasapevolmente, per caso, per errore, ed evidenziando i molteplici significati che poteva assumere¹¹.

Per quanto riguarda Grotowski, esiste un suo testo (come di consueto, la trascrizione di una conferenza, tenuta in Italia nel 1984) intitolato proprio *Il regista come spettatore di professione* (e, fra parentesi, c'è da rammaricarsi che esso non sia stato raccolto nel fondamentale *Grtoivski Sourcebook* curato da Richard Schechner e Lisa Wolford¹¹):

11 regista è qualcuno che insegna agli altri qualcosa che lui stesso non sa fare. Ma per l'appunto, se sa : "io questo non lo so fare, però sono uno spettatore", in questo caso può diventare creativo. E può diventare perfino un tecnico, perché in ciò vi è una tecnica precisa e complessa. Solo che questa tecnica non la si può ricevere in nessuna scuola, la si apprende solo col lavoro. (...) uno dei problemi essenziali del mestiere dello spettatore. cioè del regista che guarda (è 1 quello di avere la capacità di guidare l'attenzione; la propria e anche quella degli altri spettatori che arriveranno¹¹.

3. Un leader prima di tutto, nonostante tutto

Uno dei limiti che caratterizzano sovente i discorsi sulla regia teatrale, anche quelli fatti dagli stessi registi, è un certo *idealismo*, in essi sembra quasi che la funzione registica si espliciti esclusivamente sul piano artistico-creativo.

Un teatro non è mai fatto soltanto di una collezione di spettacoli e così la vita di un gruppo non si riduce mai al solo lavoro artistico ma consiste di molte altre attività e soprattutto si regge su di una complessa e delicata dinamica di relazioni interpersonali che hanno bisogno di un punto di riferimento e di equilibrio. E questa è l'altra, fondamentale funzione del regista teatrale, oltre a quella maieutico-pedagogica di primo spettatore: la funzione di capo, di leader.

Per essere un buon regista non basta essere un buon specialista della messa in scena, ovvero un buon spettatore di professione, occorre anche aver voglia di comandare e possedere le capacità per saperlo fare (carisma, etc.). Notava Mejerchol d nel 1939, sostenendo che la dote fondamentale del "regista-pedagogo" consiste appunto nella sua capacità di leader: "Non tutti possono essere dei capi, delle guide, prima ciascuno deve verificare se stesso o farsi verificare se ha o no questa dote"¹⁹.

Per molte ragioni, dal diffondersi delle ideologie collettivistiche ed egualitarie a un malinteso seaso del *politicaly correct*, questo aspetto fondamentale del lavoro e del talento registico è rimasto troppo spesso in ombra nel secondo dopoguerra, proprio in presenza dell'espansione di un fenomeno come il teatro di gruppo, o "terzo teatro", che ne stava dimostrando nei fatti tutta l'importanza.

Sul regista come leader, prima ancora che artista, esiste un intervento di Barba, rimasto fino ad oggi inedito, anche perché si tratta di un discorso pronunciato durante una

sessione chiusa dell'ISTA, la prima per l'esattezza (Bonn, ottobre 1980). Mi sembra utile divulgarlo, dopo che Ferdinando Taviani, collaboratore da tanti anni di Barba e primo storiografo del suo lavoro, ha deciso di riportarne ampi stralci in un suo lungo contributo documentario sull'ISTA:

Non credo alla vocazione del regista scelto democraticamente dal gruppo. [...] Quali sono le qualità del regista ? Una necessità personale che gli fa scegliere un molo di dominio. Io so - e lo sapevo fin dall'inizio - che ho un grande potere. Qualunque cosa faccia, lascia una traccia: come parlo, a chi parlo ... |..J Il problema principale per un regista consiste nel trovare il modo per usare il proprio potere al fine di stimolare e di non soffocate. [...] Se non avete il bisogno di dominare, dominare per cambiare, se non avete un lato metafisico, non dio o una filosofia, ma qualcosa che vi obbliga ad andare al di là di quel che sapete, al di là del quotidiano, se non avete questo, siete dei cattivi registi.

Commento interrogativo di Taviani: "La storia delle regia che è storia soprattutto novecentesca, non dovrà essere vista anche come storia dell'uso fertile del buio seme del dominio?"²⁰

4. Come si diventa registi?

Mentre sulla formazione dell'attore si sono accumulati interi scaffali di biblioteca, sulla formazione del regista non esiste praticamente una letteratura; quasi soltanto delle battute, dei bons mots. come quello di Brook. lanciato in risposta ad una lettera in cui qualcuno gli domandava "come diventare regista": "si diventa registi autodefinendosi tali"²¹. E non è neppure troppo strano - a pensarci bene- dal momento che si tratta di un mestiere che non si può insegnare ma soltanto imparare.

Craig scrisse nel secondo dialogo de L'Arte del teatro che "prima di diventare regista bisogna essere stato attore"²² : e questa, oltre ad aver rappresentato la realtà più diffusa, almeno ad alto livello, è diventata anche la communis opinio in materia. Ma quanti contro-esempi importanti ci vengono subito in mente! Da Appia e Fuchs a Brook e Barba, da Copeau, che attore si fece solo dopo aver abbracciato la regia, a Grotowski, che pur avendo cominciato con studi di recitazione non è mai stato attore professionista.

Piuttosto che tentare improbabili formulazioni generali su di un terreno tanto incerto, è preferibile osservare due esempi concreti di come si divetita regista, seguendo proprio l'apprendistato di Grotowski e di Barba. Ma prima rivolgiamoci ancora a MejerchoPd, autore di una delle riflessioni più interessanti in materia (una delle pochissime)¹.

Secondo Mejerchol'd (che parla, nel 1939, ai corsi per registi dei teatri drammatici) il nocciolo della questione sta "nella preparazione che i registi non fanno e che invece dovrebbero fare"²⁴. Essere un buon regista - argomenta l'inventore della Biomeccanica - significa avere a disposizione "una grande quantità di varianti per ogni scena [...] e saper

accettare ogni proposta dell'attore in modo da non limitare il suo lavoro creativo" . E' quello che si chiama, di solito, essere "inventivi": una capacità che non si acquisisce spontaneamente, anche se si è molto dotati di talento, ma che richiede "un enorme lavoro preventivo". Da un lato, occorre sviluppare la fantasia, l'immaginazione, dall'altro bisogna acquisire abilità compositive. Di conseguenza, per Mejerchol'd, la formazione del regista può essere ricondotta sostanzialmente a due grandi capitoli: la fantasia e la composizione.

La fantasia, afferma, "può essere conquistata con l'allenamento". Ma che tipo di allenamento?

Per prima cosa viaggiare, studiare a fondo, conoscere la natura, conoscere profondamente la vita, la società, osservare con costanza e continuamente gli uomini in differenti situazioni e in diversi strati sociali etc. etc.

L'altro strumento formativo fondamentale è rappresentato, a suo parere, dalla lettura da una lettura intesa non come erudizione, accumulo indifferenziato, ma come scelta rigorosa e allenamento, appunto:

Quando leggete dovete continuamente controllarvi in modo che la lettura diventi per voi un allenamento. Dovete assolutamente non solo tenere a mente quanto letto, così come teniamo a mente un qualsiasi manuale didattico, ma anche essere in grado di rappresentarvi quanto letto come in un quadro, dovete crearvi la capacità di tradurre quello che è messo per iscritto come se poteste dipingerlo. [...1 la cosa migliore consiste nell'immaginarsi direttamente la scena, cioè chiudere gli occhi e mettere in scena, rappresentare nello spazio quello che è stato descritto nel libro.

Il regista, o aspirante tale, oltre ai romanzi dei grandi scrittori dell'Ottocento (Mejerchol'd mette al primo posto Balzac, per la "enorme varietà di tipi umani inseriti nelle più complesse situazioni", e poi naturalmente i Russi: Tolstoj, Cechov, Dostoevskij, Gor'kij) deve leggere anche i loro appunti, "per imparare a conoscere come prendono appunti i letterati": secondo lui, infatti, "il lavoro del regista è quasi identico".

Naturalmente questo allenamento alla lettura e all'annotazione non riguarda soltanto la fantasia ma anche l'altro strumento fondamentale del lavoro registico, secondo il Dottor Dappertutto, e cioè la composizione. "Voi dovete assolutamente porvi il problema di cosa sia la composizione in teatro", esclama rivolto agli studenti dei corsi di regia. E qui per lui, pur risultando utili le indicazioni estrapolabili da tutte arti (pittura, scultura, architettura, poesia, letteratura), è fondamentale, più di ogni altra cosa, la lezione della musica e della teoria musicale. Non a caso, fin dagli anni Venti, egli aveva sostenuto che il regista ideale è il "regista-musicista" e che la musica avrebbe dovuto diventare "la materia fondamentale alla Facoltà di regia nella futura Università teatrale"²⁵.

Quando Mejerchol'd indica come indispensabili per la formazione registica il viaggiare e fare esperienze di vita, il leggere e il guardare alle altre arti, sta dando delle indicazioni molto precise - a dispetto delle apparenze - ma sta anche, in qualche modo, delimitando i possibili ampi di provenienza dei registi. È vero, i registi provengono anche dalle scuole di regia, da quando queste hanno cominciato a esistere (ciò è stato, ed è in parte ancora vero, soprattutto negli ex Paesi dell'Est, nell'ex Unione Sovietica: penso ad Anatoli Vassiliev, ad esempio), ma in prevalenza i grandi registi sono arrivati alla messa in scena provenendo dalla letteratura e dalla critica letteraria, oppure dalle arti visive (si pensi a Tadeusz Kantor, a Julian Beck o a Robert Wilson), oppure - come ho già detto - dal mestiere di attore.

E vengo ora, come promesso, alle due personalità già ripetutamente menzionate, che più di altre hanno contribuito a ridefinire in termini nuovi l'identità professionale del regista: Grotowski e Barba.

Grotowski inizia nel modo consueto per i paesi comunisti, iscrivendosi alla scuola di recitazione di Cracovia, nel 1951, a diciotto anni. Pur studiando da attore, fin dall'inizio i suoi interessi si orientano verso la regia, se è vero che un verbale del Consiglio pedagogico della scuola, in data 26 febbraio 1952 - recuperato dallo specialista polacco Zbigniew Osinski - "coastaltava) nello studente una predilezione per gli studi di regia, ai quali il summenzionato intende dedicarsi, terminati gli studi nella Scuola di recitazione"²⁶.

In realtà, il giovane Grotowski inizia subito a lavorare come regista, sia nelle esercitazioni che guida a scuola a partire dal terzo anno, sia soprattutto in quelle che organizza nell'attiguo Circolo studentesco di ricerca. In entrambi i casi, il punto di riferimento assoluto è costituito da Stanislavskij, e in particolare dall'ultimo Stanislavskij, con il suo metodo delle azioni fisiche, di cui egli è già un profondo conoscitore prima di andare a studiare al GITIS moscovita nel 1955.

Le testimonianze dei compagni di allora sono concordi nel ricordarne Patteggiamento rigoroso ed esigente e soprattutto le doti di leader, che nel '56 lo portarono ad emergere nella ribellione giovanile antistalinista, in seguito alla quale andò al potere il "liberale" Gomulka⁷.

Poi vennero l'anno di studio a Mosca fra '55 e '56 (per approfondire Mejerchol'd, non Stanislavskij, di cui era già un esperto - come ho appena ricordato), un lungo soggiorno di convalescenza in Asia centrale (nell'estate del '56) e i nuovi studi di regia nella scuola di Cracovia, dove firma i primi spettacoli. Fino all'incontro decisivo con il critico e scrittore Ludwig Flaszen, nel 1959, quello da cui nascerà l'avventura del Teatro delle 13 File di Opole, chiamatosi più tardi Teatro-Laboratorio. Trentacinque anni dopo, Flaszen ricorderà così l'impressione che gli fece allora Grotowski:

Quando lo conobbi di persona, fui sorpreso dal suo senso della missione. (...) faceva l'impressione di essere un donchisciotte con occhialini da miope e ranella sotto il braccio⁸.

L'apprendistato registico di Badia è stato sicuramente più irregolare di quello del suo maestro ma non sorprendente più di tanto, dopo quello che si visto in precedenza, soprattutto grazie a Mejerchol'd. Pur senza averne mai fatto oggetto di una trattazione specifica, egli vi ha accennato spesso nei suoi libri: in essi, col passare del tempo, sempre di più la riflessione sul proprio lavoro teatrale s'intreccia inestricabilmente con elementi e motivazioni autobiografiche. Questo apprendistato potrebbe ridursi, mejercholdianamente appunto, a viaggi + letture, come propedeutici a quell'arte del guardare in cui per Barba (ma non solo per lui) coesiste fondamentalmente la regia. I viaggi sono quelli da emigrante, da straniero - in Scandinavia e altrove - durante i quali - scrive nella Canoa di carta - "si sono forgiati gli strumenti per il mio mestiere di regista": lo stare all'erta costantemente, "l'esigenza di percepire la posizione degli altri nei miei confronti", gli hanno appreso a vedere⁹. I libri sono quelli dei suoi studi di antropologia e di storia delle religioni (materia nella quale si laurea ad Oslo nel '65), ma soprattutto le opere degli "antenati", cioè dei grandi maestri teatrali del Novecento: "Senza i loro libri - confessa Barba - senza le loro parole annodate non avrei mai potuto far teatro da autodidatta"¹⁰.

Poi vengono i quasi tre anni passati seduto a seguire il lavoro di Grotowski e dei suoi attori a Opole: la sua sola, vera scuola di teatro-, grazie alla quale l'arte del guardare, interagendo con le visioni dei maestri e le esperienze di viaggio (quelle in India soprattutto), sedimenta in lui le basi del futuro mestiere registico⁵¹. Mai come nel suo caso, tuttavia (ed egli l'ha sempre riconosciuto e anzi rivendicato con fierezza), risulta vero quanto afferma Grotowski :

Il regista che incomincia il suo lavoro è quasi sempre un grande dilettante. [...1 Il regista è qualcuno che insegna agli altri qualcosa che lui stesso non sa fare"⁵².

Quando raduna il piccolo gruppo di attori (in realtà, aspiranti attori rifiutati dalle scuole ufficiali norvegesi) che ben presto chiamerà Odin Teatret, Barba non ha ancora nessuna esperienza pratica di teatro. Che però la sua arte del guardare teatro fosse già molto sviluppata lo dimostrano i primi scritti: non solo quelli raccolti nel suo primo libro, su Grotowski ovviamente⁵⁻, ma anche quelli sul Kathakali* e addirittura una relazione inedita, del '63, su di un circo bulgaro, nella quale è sorprendente rintracciare la prima formulazione di molte delle idee-guida del suo lavoro teatrale successivo ma anche della sua futura teoria antropologica sul pre-espressivo⁵¹.

5. Verso un teatro post-registico

Nel corso della mia riflessione si sono evidenziate le funzioni principali che il teatro del Novecento è venuto assegnando al regista:

- 1) spettatore di professione
- 2) maestro d'attori

3) leader.

Si tratta di tre funzioni che corrispondono grosso modo ai tre livelli fondamentali del lavoro teatrale: 1) artistico, 2) pedagogico e 3) organizzativo; ma non in maniera biunivoca, perchè, come abbiamo visto, il regista-spettatore è importante anche nel lavoro pedagogico e il regista-leader svolge un suo ruolo essenziale su tutti e tre i piani.

Nella parte finale di questo intervento concentrerò l'attenzione soltanto sul piano artistico e sul regista come spettatore di professione, perchè è qui che - a mio parere - si possono cogliere alcune delle novità più importanti per gli sviluppi futuri della regia, e in particolare per ciò che propongo di chiamare il superamento della regia.

Parlare di superamento della regia, o addirittura di teatro fxtst-registico, come tendenza largamente in atto nella scena internazionale da tempo, significa fare riferimento a fatti diversi, cui in parte ho già accennato e che è conveniente richiamare in breve.

Naturalmente, in primo luogo, mi riferisco a quella perdita di centralità creativa, che indubbiamente caratterizza il ruolo del regista nel corso del Novecento, e che rappresenta un portato delle esperienze più significative del nuovo teatro contemporaneo.

Ma più interessante mi sembra soffermarmi sulle conseguenze che questa perdita di centralità del regista ha prodotto sul piano artistico, e più esattamente nel processo creativo, nell'ambito di quello che, per brevità, chiamerò il teatro d'attore. Intendo dire che il superamento della regia è implicito nel teatro d'attore, cioè in quel teatro in cui è l'attore a occupare il cuore del processo creativo, ma non sempre nella pratica sono state tratte tutte le conseguenze di questo fatto.

Tali coesistenze non riguardano l'abolizione della figura del regista, la scelta della regia collettiva o simili. Esse riguardano, invece, la presa d'atto che, nel teatro d'attore, il lavoro registico si colloca in gran parte sullo stesso piano del lavoro attoriale o comunque su di un piano omogeneo, sia che si svolga in parallelo con esso sia che ne costituisca, invece, uno sviluppo successivo. Ciò comporta un'ulteriore conseguenza logica: l'attore può fare proprio, può annettersi, il lavoro registico così ridefinito, almeno in certa misura, e teoricamente anche per intero, man mano che cresce la sua capacità di padroneggiarne gli strumenti.

Chiamerò drammaturgia (o montaggio) questo piano comune o, se si preferisce, l'insieme dei due piani omogenei e correlati. Ciò vuol dire che è possibile individuare, nel processo creativo a teatro, due drammaturgie principali (non sono le sole ma le più importanti): una drammaturgia dell'attore e una drammaturgia del regista; e in entrambe risulta decisivo il lavoro di montaggio, cioè di composizione.

Parlando di drammaturgia dell'attore non mi riferisco al fenomeno, pur importante, dell'attore-autore, dell'attore-che-scrive (da Molière e Shakespeare a Eduardo De Filippo e Dario Fo), ma intendo considerare il lavoro stesso dell'attore come un lavoro drammaturgico, cioè inventivo e compositivo, che ha per oggetto le azioni fisiche e vocali. Questo lavoro - in un intero versante del teatro contemporaneo - inizia con le improvvisazioni e mette capo alla fissazione di una partitura (anche se, in realtà, le no

zioni di drammaturgia dell'attore e di drammaturgia della partitura non sono esattamente equivalenti e coestensive).

La drammaturgia del regista (ovvero la regia come drammaturgia) consiste nel lavoro compositivo, cioè di montaggio, che viene eseguito sulle azioni sceniche, fisiche e vocali, fissate dagli attori, cioè sulle loro partiture, che sono già esse stesse - come ho appena detto - il risultato di un montaggio. Si potrebbe perciò definire la drammaturgia del regista come un montaggio di montaggi.

In proposito, risulta molto utile la nozione di "restauro del comportamento" proposta da Richard Schechner in riferimento a ogni tipo di performance, dallo sciamanesimo al teatro estetico:

Comportamento restaurato è comportamento vivo trattato come un regista di cinema tratta una sequenza cinematografica. Queste sequenze di comportamento si possono ridistribuire o ricostruire; sono indipendenti dai sistemi originari (sociale, psicologico, tecnologico) che li hanno prodotti. Originatesi come processo, usate nel processo delle prove per ottenere un nuovo processo, una rappresentazione, le sequenze di comportamento non sono in se stesse un processo ma cose, pezzi, "materiale"⁵⁶.

Molto importante è l'utilizzazione che Barba fa di questo concetto in chiave più strettamente teatrale:

Se le azioni degli attori possono costituire qualcosa di analogo a strisce di pellicola che sono già il risultato di un montaggio, è possibile usare questo montaggio non come un risultato, ma come materiale per un montaggio ulteriore. E', in genere, il compito del regista, che può intrecciare le azioni di più attori in una successione per cui l'una sembra rispondere all'altra o in uno svolgimento simultaneo, in cui il senso dell'una e dell'altra deriva direttamente dal loro essere compresenti⁵⁷.

Come precisa ancora Barba, in questo lavoro drammaturgico, tanto quello dell'attore quanto quello del regista, fondamentale è l'"equilibrio fra il polo della concatenazione e il polo della simultaneità"; perché

impoverire il polo della simultaneità [come accade di solito nel teatro "normale" in Occidente] vuol dire limitare le possibilità di far scaturire nello spettacolo significati complessi che derivano non da una complessa concatenazione d'azioni, ma dall'intreccio di più azioni drammatiche ognuna dotata di un suo "significato" semplice, fra loro composte, intessute, attraverso un'unica unità di tempo⁵⁸.

Nella conferenza dell' '84 sul regista come spettatore di professione, che ho citato prima a più riprese, Grotowski distingue accanto a questo tipo di montaggio registico, che lui chiama "montaggio delle sequenze" (degli attori), un altro tipo di montaggio, quello

“attraverso l’itinerario dell’attenzione”, che egli ritiene “completamente sconosciuto nel lavoro del regista” e che viceversa costituisce, secondo lui, la “maestria della scena”³⁹.

Manca lo spazio per approfondire ulteriormente questi punti. Vorrei tornare, in conclusione, sui concetti di superamento della regia e di teatro post-registico, per chiarire meglio in che senso il lavoro registico, inteso come lavoro drammaturgico e di montaggio, rende in teoria possibile il superamento della regia o, se si preferisce, l’avvento di un teatro post-registico - come di fatto si sta verificando in certe aree del teatro di ricerca e sperimentazione.

Intanto, una precisazione essenziale: se parlo di superamento e non di eliminazione è perchè mi sto riferendo non a quei fenomeni di involuzione reazionaria che tenderebbero semplicemente a riportare all’indietro le cose, a ritornare ad un teatro ante-regia, che espunge tout court la funzione registica, e quindi il complesso di tecniche e di istanze che in essa si condeasano, nella illusione vana (e reazionaria, insisto) di una rinascita del bel teatro antico degli attori e delle compagnie.

Superare significa oltrepassare in avanti : nella fattiaspecie vuol dire assimilazione parziale (o anche totale), nella drammaturgia dell’attore, delle funzioni proprie della drammaturgia registica, e quindi di quel montaggio di montaggi in cui l’abbiamo vista sostanzialmente consistere.

L’evoluzione di greppi storici come l’Odin Teatret, o il Centre International de Créations Théâtrales di Peter Brook. dimostra che, nel teatro d’attore, la crescita professionale mette quest’ultimo nelle condizioni di autonomizzarsi sempre di più dal regista, di assegnargli prodotti sempre più “finiti” e di realizzare anche il montaggio di secondo grado, diventando in sostanza regista di se stesso.

D’altro canto, mi pare che non solo in Italia siamo in presenza del riproporsi in veste moderna (e quindi non come semplice ritorno al passato) della figura antica dell’attore-artista, dell’uomo di teatro totale, oggi attore-autore-regista: da Robert Lepage a Bob Wilson, da Dario Fo a Carmelo Bene, da Carlo Cecchi a Leo de Berardinis, da Eduardo Pavlovsky a Antonio N’obrega, da Yoshi Oida a Iben Nagel Rasmussen, senza dimenticare, per quanto riguarda il nastro Paese, una figura atipica, ma altamente significativa anche sotto questo aspetto, come Giuliano Scabia o esponenti della “seconda ondata” come Marco Martinelli ed Enzo Moscato.

Testo della relazione presentata al Fomm "Encontro Mundial das Artes Cénicas", Belo Horizonte, Brasile. 1-8 giugno 1998

¹ Fra i numerosi, fondamentali contributi di Ferruccio Marotti allo studio della regia teatrale, ricordiamo almeno Amleto o dell’Oxymoron. Studi e note sull’estetica della scena moderna, Roma.

Bulzoni, 1966 e le introduzioni ai due volumi che raccolgono gli scritti di Craig e di Appia (// mio teatro, Milano, Feltrinelli. 1971; Attore, musica e scetui, ivi, 1975).

* Cfr., almeno, La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte, "Quaderni di Teatro", 15.1982.

^s Jean-Jacques Roubine. Théâtre et mise en scène, 1880-1980, Paris, PUF, 1980, p. 49.

* Fabrizio Cruciarti, Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento, Firenze, Sansoni, 1985 (nuova ed. accresciuta, Roma. F.ditori & Associati, 1995).

^t Konstantin S. Stanislavskij, L'arte dell'attore e l'arte del regista, in F. Cruciarti e C. Fallerei, Civiltà teatrale nel XX secolo, Bologna. Il Mulino, 1986, p. 134.

⁶ Cit. da Fausto Malcovati, Introduzione, in Konstantin S. Stanislavskij, Il lavoro dell'attore sul personaggio. Laterza, Bari, 1986, pp. VII-VIII.

⁷ Peter Stein. La regia di Stanislavskij, oggi, in Konstantin S. Stanislavskij, Le mie regie (2). Zio Vanja, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1996. p. XXIX.

* Brecht alla prova, in C. Meldolesi e L. Olivi. Brecht regista. Memorie dal Beriiner Ensemble. Bologna, Il Mulino. 1989, p. 43 (e pp. 44-46 per le citazioni successive).

^r Cfr. Come valersi di un modello di regia, in Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht. Sei allestimenti del Beriiner Ensemble (1952/1961), Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 349.

¹⁰ Claudio Meldolesi. Brecht alla prova, cit., pp. 93 sgg.

¹¹ Josette Féral, Mise en scène et jeu de l'acteur. Lavai (Québec). Editions Jeu/Lansman, 1997, voi. 1°. p. 51.

^u Cfr. T. Cole e H. Krich Chinoy, Actors on Acting New York, 1970, p. 306 (cit. in Maria Grazia Gregori, a cura di. Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo. Milano, Feltrinelli, 1979, p. 27).

¹⁵ Antoine Vitez, Le théâtre des idées, Paris, Gallimard, 1991. pp. 146-147.

^u Josette Féral, Rencontres avec Ariane Mnouchkine, Québec, XYZ Editeur, 1995, p. '16.

" Questo testo è ora raccolto in Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta, Milano. Ubulibri. 1996, p. 83.

¹⁶ Eugenio Barba. La canoa di caria. Trattato di Antropologia Teatrale, Bologna, Il Mulino. 1993. p. 16.

¹⁷ The Grotowski Sourcehook, a cura di Lisa Wolford & Richard Schechner, Routledge, London and New York. 1997.

Jerzy Grotowski, Il regista come spettatore di professione, "Teatrofestival", 3, 1986, pp. 30-31-

¹⁹ Vsevolod E. Mejerchol'd, Il regista, ingegnere della produzione in L'Octobre teatrale 1918/1939. a cura di Fausto Malcovati. Milano. Feltrinelli, 1978, p. 172.

" Ferdinando Taviani, Ricordi e altre allegrezze. Cronache e digressioni dall'International School of Theatre Anthropology, Bergamo. Edizioni Pre-print. 1994, p. 74 (il brano di Barba si trova alle pp. 72-73).

²¹ Peter Brook, Il punto in moimenlo 1946-1987, Milano, Ubulibri. 1988. p. 21.

- E. Gordon Craig, Il mio teatro, cit., p. 115.

^a Ma l'unico vero trattato sulla regia teatrale l'ha forse scritto, per strano che possa sembrare a prima vista, un uomo di cinema, anzi uno degli inventori del linguaggio cinematografico, che in

teatro aveva esordito, non a caso come allievo di Mejerchol'd. Mi riferisco, naturalmente, a S.M. Fjzenstejn e alla sua opera *La regia. L'arte della messa in scena*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1989. Si tratta del primo volume di un'opera concepita in tre e mai completata. Esso raccoglie la trascrizione, rivista dall'autore, delle lezioni tenute al GIK (Istituto Statale di Cinematografia) nell'a.a. 1933/34.

¹⁴ Vsevolod E. Mejerchol'd, *Il regista, ingegnere della produzione*, cit., p. 167. Le citazioni successive senz'altra indicazione appartengono a questo stesso testo (pp. 167-170).

^KL'Arte del regista (relazione del 14 novembre 1927), in *L'Ottobre teatrale*, cit., p. 130.

³⁶ Zbigniew Osinski, *Il primo "laboratorio teatrale" di Grotowski. Il Circolo studentesco di ricerca, 1951-1959, relazione al convegno italo-polacco sui Teatri-Studio e i Teatri-Laboratorio*, Wroclaw, aprile 1997, in corso di stampa negli atti (la citazione è a p. 6 del dattiloscritto).

^r Jennifer Kumiega, Jerzy Grotowski. *La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, La Casa Usher, 1989, p. 15.

* Zbigniew Osinski. *Il primo "laboratorio teatrale" di Grotowski...*, cit., p. 18.

^sLa canoa di carta, cit., p. 16.

⁵⁰Ivi, p. 8.

³¹ In proposito, si veda ora Eugenio Barba. *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, Bologna, Il Mulino, 1998 (in particolare, pp. 37 e 80).

³² Jerzy Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, cit., p. 30.

* *Alla ricerca del teatro perduto. Grotowski, una preposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965.

³⁴In "Les Lettres Nouvelles", maggio-ottobre 1965.

³³ Cfr. Ferdinando Taviani. *Ricordi e altre allegrezze...*, cit., pp. 5 sgg.

* Richard Schechner, *Restauro del comportamento*, in E.Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996, p. 191 (brano tradotto da *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984).

³⁷ Eugenio Barba, *Montaggio*, in *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 118.

"Eugenio Barba, *Azioni al lavoro*, in *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 47.

³⁹ Jerzy Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, cit., pp. 32, 35.

Vincenzo Maria Oreggia

TEATRI INVISIBILI: L'OPEROSA UTOPIA

NOTA DI M.D.M. Ci è sembrato giusto che la nostra rivista fosse presente fin dal primo numero nel dibattito apertosi da tempo a proposito di quella realtà composita ed eterogenea, ma indubbiamente rilevante, che si è autodefinita Teatri Invisibili e che da cinque anni si riunisce in settembre a San Benedetto del Tronto. Quella che segue è una documentata, impegnativa testimonianza dall'interno del fenomeno, ad opera di uno dei pochissimi critici realmente organici al movimento, anche se non si tratta di un operatore teatrale a tempo pieno. Infatti Vincenzo Maria Oreggia, scrittore e giornalista, negli ultimi dieci anni si è occupato anche di letteratura, oltre che di teatro, su varie riviste, da "Leggere" a "Linea d'ombra", da "Sipario" a "Hystrio" curando, fra l'altro, interviste con Giuseppe Pontiggia, Emilio Tadini, Cesar Brie, Claudio Morganti, Alfonso Santagata. Ha pubblicato la raccolta di racconti Prossimi alla conclusione (Tranchida, 1995) e altri testi poetici e narrati sulle riviste "Nuova Prosa", "Iduna e Aperto".

Verso un'origine: il "Teatro Esploso"

Sondare le ragioni per cui un'intera comunità teatrale è all'Improvviso insorta rivendicando un diritto di esistenza e un luogo da abitare ci conduce direttamente alla macchina ingolfata degli apparati burocratici e agli interventi insufficienti con cui le Istituzioni Teatrali hanno risposto a un'urgente necessità di ricambio artistico e generazionale.

Possiamo indicare la sottoscrizione del documento del convegno il Teatro Esploso" (Rovigo, 18 giugno 1995) come momento inaugurale di questo inedito capitolo di storia del teatro, in cui condizioni di disagio e volontà di superarle hanno raggiunto finalmente una consapevolezza collettiva. Il contenuto dello scrino, condiviso da trentacinque compagnie esenti da sovvenzioni ministeriali, e verosimilmente espressione di oltre duecento formazioni sparse in tutta la penisola, ha i caratteri di una denuncia e di una rivendicazione etica. IL documento insiste sulla impenetrabile autoreferenzialità del "Carrozzone Teatro" negli ultimi dieci/quindici anni; sul farsi largo di un teatro sempre più "inutile" a spettatori e teatranti, sottomesso e condizionato negli esiti artistici dal "meccanismo perverso delle sovvenzioni"; sulla pressante realtà di un vasto panorama di compagnie colpevolmente ignorate e non riducibili alla solita, comoda etichetta di terzo, quarto, quinto teatro; infine stabilisce alcune direttive di massima secondo cui operare in vista di un rinnovamento sostanziale. Gli obiettivi in sintesi affermati sono: una rivendicazione di esistenza nel territorio, la costituzione di un organo informativo a livello nazionale, un confronto culturale e artistico con le istituzioni regionali e nazionali, il sostegno di una nuova critica, il disegno di un circuito originale e indipendente che garantisca uno scambio

di esperienze teatrali in tutta Italia e la promozione della stesura di una nuova legge sul teatro.

Le motivazioni profonde dell' 'affacciarsi inatteso e pressante di una vera e propria moltitudine ignorata risiedono anche in esigenze espressive che i percorsi di formazione delle nostre scuole teatrali non sono più riusciti a soddisfare. Le correnti innovatrici del teatro del Novecento (incarnate, ad esempio, da figure quali Grolowski, Barba o Brook), lianno attraversato solo in margine le nostre Accademie, e la 'ricerca' teatrale, da intendersi semplicemente come teatro vivente, contrario alla conservazione museale di codici espressivi, è rimasta confinata in uno spazio occupato da compagnie e personalità emerse come eccezioni, lodate ma ininfluenti nel contesto generale, le cui 'corti' rimanevano ristrette e appartate. Non sono mancati, è vero, centri e festival deputati allo sviluppo di linguaggi scenici innovativi, ma il sapere che ne traspariva rimaneva ben lontano dal sistema didattico accessibile; l'istrionismo e un diffuso sentore di vecchie maniere si spargeva nella maggior parte dei corsi di teatro, delle scuole rinomate e ovviamente lungo tutte le stagioni cittadine. Il pubblico incanutiva, su solite poltrone, davanti a soliti spettacoli.

Usare l'imperfetto non significa allontanare questo quadro desolante in un passato inoffensivo; molto, tutt'oggi, non è ancora cambiato, ma il movimento conseguito a quella sottoscrizione ha fatto breccia nel mondo teatrale, lo ha scosso e si è evoluto in una forma affascinante e innovativa. L'esperienza che è poi defluita nell'avventura dei Teatri Invisibili ha creato un corpo estraneo, un virus, diremmo suggestivamente, nella massa congestionata e farraginoso delle inadeguate Istituzioni.

Autoconvocazione e Incontri

Raccogliendo una generosa proposta del Laboratorio Teatrale Re Nudo, una delle compagnie firmatarie del documento di Rovigo, attiva a San Benedetto del Tronto e nel territorio del Piceno, questo primo nucleo di ideatori di una nuova società teatrale ha deciso di darsi un appuntamento, inventando una formula inedita, quella dell'autoconvocazione, per dare visibilità ai propri lavori evitando una preventiva selezione.

Tra il quindici e il ventisette settembre 1995, nei comuni di San Benedetto del Tronto, Grottammare e Acquaviva Picena, ha avuto luogo il Primo Incontro Nazionale dei Teatri Invisibili, durante il quale quarantaquattro compagnie non sovvenzionate hanno portato in scena spettacoli fino ad allora confinati in ambito strettamente locale e realizzati grazie a risorse personali o reperite in quantità esigue presso amministrazioni comunali e provinciali.

L'incontro si è rivelato come una prima sonda affondata in un territorio inesplorato, un insostituibile rilevatore di teasoni e poetiche sconosciute, ed inoltre un'occasione di confronto, di discussione su un'emergenza da tutti condivisa. Percorsi di una varietà eccezionale hanno animato una scena capace di ospitare qualsiasi esperienza teatrale biso-

gnosa di un riscontro, di un pubblico e di un'attenzione ingiustamente latitante. Accanto e malgrado la cattiva disposizione di un Teatro Ufficiale si dava testimonianza di un fermento nuovo, covato per anni in luoghi e condizioni di fortuna, all'ombra di strutture e dinamiche culturali impreparate, le cui energie si concentravano perlopiù nella conservazione dell'acquisito, mummificando troppo in fretta la sperimentazione di nuovi linguaggi e distribuendo aiuti a pochi eletti.

L'aria che si è respirata a San Benedetto, e che si è preservata negli Incontri successivi, è stata subito diversa: l'amore per un teatro che non fosse soltanto un premio e un privilegio di pochi ma innanzitutto uno spazio di crescita e un laboratorio di vita ha sostenuto un'esperienza unica per significato indissolubilmente umano, politico e artistico. Non si è mancato giustamente di parlare di utopia a tale proposito, a dispetto della presunta ingenuità degli intenti con cui molti inclinano a liquidare questo termine necessario e purtroppo insolito.

Elaborare giudizi, edificare barriere o creare percorsi a ostacoli sembra del resto la prima tentazione dell'intelligenza, e nelle società di uomini, questa innata cattiva disposizione risulta evidente in tutta una serie di circuiti, strade preferenziali e passaggi obbligati che fanno del mondo culturale un apparato burocratico giustificato da più o meno colte forme di retorica. Cercare di rimediare a questa sclerosi con proposte che siano frutto di intime esigenze di libertà, e quindi di sopravvivenza, equivale ad essere bollati di utopia: come se fosse proprio lei, la tensione utopica, la malattia più grave.

I Teatri Invisibili cercano un teatro libero da convenzioni e pregiudizi, non asservito a fin troppo note logiche commerciali e utilitaristiche, che in questo scorcio di fine millennio sembrano prevalere sulle ragioni di ogni dignitoso impegno umano. I promotori di una speranza che si è fatta miracolosamente reale sono teatranti, registi e attori in cerca di un'identità irrecuperabile nei corridoi dei ministeri; uno stile, un'integrità dell'essere e del fare che non rinuncia mai all'immaginazione di un futuro sempre più equo e fertile, e che si adopera prestando ogni mezzo disponibile, cercato costantemente in una rete di intenti, una comunione di ideali. Così è nato questo movimento di artisti, non artistico: strade diverse e coordinate da un progetto comune, un animo desiderato che prende consistenza in costante e pericoloso equilibrio tra aspirazioni e concrete renitenze, ma a cui non sono mancati frutti preziosi.

Prime tracce

Arrivano segnali da San Benedetto. Il primo Incontro è un crocevia di poetiche disperse, un porto invaso da teatranti invisibili, alla svolta di una loro storia privata, sorpresi da un pubblico attento, che li segue in teatri, rocche, chiese antiche, centri sociali, piazze. Il fulcro organizzativo è il Teatro Pomponi, ora Concordia, dove si concentrano la maggior parte degli spettacoli; alcune escursioni nell'entroterra collinare animano invece luoghi appartati, piccoli comuni, nuclei di radici lontane, lungo creste o in cima a costoni

di collina. Il teatro vive in simbiosi con lo spazio che lo abbraccia, e la memoria non può che confondere volti e cose, scene e paesaggi, atti unici di una vita senza quinte.

Ma qui la vicenda si disperde, prende molte direzioni come il fitto labirinto di un delta sfumato e multiforme. Far confluire questa prima pioggia di segnali in corsi ordinati, dare cioè una sistemazione critica inflessibile ai lavori presentati sarebbe un' ingiusta forzatura. La prudenza, che è anche paziente ascolto di mosse altrui, ci consente di rivelare soltanto indirizzi, tensioni che occasionalmente associamo a compagnie. Non è conforme allo spirito di questo movimento una catalogazione affrettata, la costruzione di etichette e inutili prigioni di carta.

Un primo equivoco che vorremmo dipanare e che spesso emerge nelle ricognizioni critiche attorno a questo orizzonte di compagnie è quello relativo a una loro supposta rinuncia a un confronto con la tradizione. Ora, il riferimento alla terra dei padri, a un passato storico prossimo o remoto, a temi e forme letterarie, civili e politiche trascorse, tutto ciò che emerge anche da una semplice lettura del programma del primo Incontro, prova esattamente il contrario.

Si è parlato e scritto di generazione senza maestri, di un drastico rifiuto di ogni ascendenza, di un ribelle azzeramento del passato, quasi che l'urgenza maggiore fosse quella di una contestazione radicale e aprioristica. Sono state solo chiacchiere interessate e superficiali: interessate perché facenti comodo a un inventario tendenzioso di alcuni gruppi in vista della loro migliore commercializzazione; superficiali perché la cattiva retorica ne ha rivelato loro malgrado la qualità dei contenuti. Comunque, rinviando temporaneamente un'ulteriore riflessione sui modi di certa critica e di gran parte degli operatori teatrali (due categorie tristemente destinate a confondersi), cogliamo subito da questo variegato fermento i legami con antiche tradizioni popolari nel lavoro attorno alla figura della strega tra '300 e '600 del Teatro Agricolo; lo studio sui linguaggi della tragedia classica nella ricerca condotta da Aura Teatro,- la difficile fedeltà alla terra e a un sospirato candore creaturale nello studio condotto sull'opera di Pasolini da La Nuova Complesso Camerata,- l'esplicita denuncia della rimozione della memoria nel percorso del Laboratorio Teatrale Re Nudo,- il ritorno ai temi della Resistenza nello spettacolo di Questa Nave; o ancora il confronto con condizioni di reclusione in lager, carceri e manicomi nella "partitura per due danzatrici e contrabbasso" della Compagnia Agar. Sono solo alcuni spunti nel recupero conciso di quei giorni, ma valgono a testimoniare un interesse verso irrinunciabili appartenenze culturali e un attivo desiderio di ristabilirne le connessioni col presente in una rielaborazione linguistica personale. L'estraneità all'insegnamento del passato e alla sua codificazione in scuole di maestri "necessari" va semmai letta, in questa costellazione di gruppi rimasti per lungo tempo in una laboriosa marginalità rispetto alle sconnesse vicende istituzionali, come una volontà di trovare forme non compromesse, e risulta quindi, anziché un allontanamento preconcepito, una modalità consapevolmente critica di avvicinarsi ai modelli. Questo teatro, nella sua spiazzante variabilità, lontanissima da sistemazioni forzate, non si può misurare sul metro di recezioni singole. Vi può trovare spazio (ed è qui forse una certa ribelle spregiudicatezza) ogni tentativo che si avvantaggi di

tecniche, metodi e scuole per riappropriarsi di un seaso intimo dell'esperienza artistica. Al teatro autentico, del resto, non interessa nessuna sudditanza: l'estraneo, anche nell'iniziale apprendimento, è qualcosa che deve appartenere in seaso fisico, emozionale e psicologico. Non esiste un passato da ricalcare o ripetere, ma esiste un passato che vive, il solo ad irrompere in scena. E' un'esperienza, dunque, di autenticità, di rigore e disponibilità. di rischio anche, perché i canoni non sono certi e immutabili, le conoscenze profonde e trasmissibili un sapere che decide infine soltanto il lavoro del tempo. Le nuove energie dell'universo teatrale chiedono uno sforzo grande, che rinvia la comprensione, che sospende il giudizio, che insegna ad attendere in senso esattamente contrario a una moda. La contemporaneità, quella effimera, è invece pressante, esige frettolose sentenze per costruire autostrade di gloria in confetti, dove il prodotto, rumorosamente succhiato, rimane l'uomo.

L'Associazione dei Teatri Invisibili

Dopo il primo Incontro, la storia del movimento dei Teatri Invisibili è proseguita avvicinandosi in tappe, dialoghi informali e discontinui che hanno dato corpo a una sorta di assemblea itinerante. I luoghi più significativi per le maggiori presenze sono stati Bologna, Perugia. Napoli e Torino, dove è stata costituita, il 28 gennaio 1996, l'Associazione di Cultura Teatrale Teatri Invisibili (A.T.I.), con sede legale presso il Teatro Concordia di San Benedetto del Tronto, alla quale hanno aderito circa quaranta compagnie, destinate a crescere fino a oltre sessanta nel corso dell'anno successivo.

L'Associazione è sorta, come è dichiarato nel suo primo Bollettino Informativo (aprile '96), con l'intento di

operare sul territorio nazionale allo scopo di creare momenti di 'visibilità' attraverso rassegne, convegni, laboratori ed iniziative di vario genere per e con quelle compagnie, gruppi e singoli artisti che operano professionalmente, in rapporto con il territorio ma spesso al di fuori dei circuiti ufficiali di distribuzione e sempre dei contributi ex ministeriali.

Tra gli obiettivi più importanti e circoscritti dell'Associazione sono inoltre indicati: i apertura e l'incentivo di un dibattito artistico interno ed esterno"; la "pubblicazione e diffusione regolare del Bollettino Informativo"; la "creazione di un circuito indipendente"; il "censimento delle risorse e dei bisogni delle singole compagnie"; la "trattativa con i referenti istituzionali per un opportuno riconoscimento del nostro fare teatro". Nell'ambito dello stesso articolo firmato dai membri del Consiglio Direttivo si annuncia anche il progetto di formare apposite commissioni "incaricate di approfondire in maniera ottimale singoli segmenti di lavoro". Infine, e sembra essenziale riportare questa conclusione volta a preservare la natura flessibile ed aperta dei Teatri Invisibili, si esprime la

volontà degli associati di mantenere viva la dimensione di movimento', ovvero di un'area estesa al di là delle compagnie aderenti all'associazione, capace di collaborazione operativa e di scambio con tutte le situazioni, e sono moltissime, vicine alla nostra. La strutturazione è un passaggio non obbligato, ma opportuno per una modalità di lavoro chiara e diretta, maggiormente visibile'. Questo non deve però escludere l'ambito che abbiamo chiamato magmatico', reale motore ed energia anche della stessa associazione.

Siamo di fronte a un'unica voce interprete di bisogni collettivi e capace di riassumere un'idea composita di teatro, che cerca una confluenza di necessità politiche e artistiche, mossa dal desiderio di conciliare finalmente pubblico e privato, una visione operosamente utopica, ed insistendo nel tentativo di esprimerne la sostanziale aspirazione, possiamo dire che questa associazione è sorta per mantenere in equilibrio innegabili diritti, intimi e condivisibili, sociali e privati. E' significativo a tale proposito il fatto che sia stata promossa e poi costituita da teatranti, e non da soggetti incaricati di interpretarne le esigenze: di qui anche la sua vulnerabilità nel mondo già fortemente strutturato della politica culturale. renitente ad accogliere messaggi esterni ad esso e innovativi. Non è un caso che i Teatri Invisibili siano stati costretti, durante il corso ormai quadriennale della loro sempre difficile visibilità', a riaffermare in molte occasioni una propria autonoma identità, a più riprese fraintesa o mistificata.

Per offrire un solo esempio di questo impegno, scegliamo un passo da un articolo apparso sul quinto Bollettino dell'Associazione, a oltre un anno dalla sua costituzione, nel giugno '97, dal titolo avvedutamente polemico di "Quindici anni di non storia teatrale". Sono ancora i membri del Consiglio Direttivo e il presidente Vincenzo Amato a chiarire che

l'A.T.I. è l'espressione attualizzata di un bisogno che ha radici lunghe, lo strumento operativo della nostra utopia, per la realizzazione di un rinnovamento radicale in seno al panorama teatrale. Non è nata per formalizzare i termini di una contrattazione come molti credono o vogliono credere, ma per rendere operativo un modo di lavorare, di scambiare, di produrre e di distribuire teatro. E' nata per perorare un avvicendamento reale ed onesto. Soprattutto trasparente. Sono questi concetti che attraverso molli strumenti, tra i quali anche la preclusione alle sovvenzioni statali, sono stati soffocati e rimossi per anni e che gettano una lunga ombra di responsabilità all'indietro.

E di nuovo, radicando la riflessione politica in ragioni necessariamente umane, viene indicata la direzione degli sforzi:

Ci riferiamo alle esigenze di un teatro marginale per scelta e per vocazione. Di gruppi, di piccoli complessi organizzativi che hanno fatto dell'idea di no profit' il loro sistema operativo molto prima che questa potesse interessare ambiti ben al di là dei nostri. Questo corrisponde evidentemente a un'idea di teatro non formale ma poetica, che ritiene il tea-

tro una via del cuore' piuttosto che una scienza esatta. E come tale non gestibile in maniera esclusivamente aziendale' se non sacrificando molto. Troppo. Troppo spesso l'essenziale.

Precorrendo in una breve parentesi i tempi di questa esposizione che segue cronologicamente il cammino dei Teatri Invisibili, possiamo aggiungere che l'A.T.I., nella sua variegata opera in corso, si è fatta promotrice e ha coerentemente realizzato un'idea di Teatro che supera costrittive distinzioni tra momento spettacolare, percorsi di formazione e ricerca, armonizzando un continuo passaggio di esperienze. La risposta a questo sentire comune Ita reso compatibili vari e particolari indirizzi poetici con una progettualità artistica più vasta, che si offre come occasione di verifica e confronto per l'affinamento e il rinnovamento dei linguaggi espressivi. Il Teatro può così ripensarsi di continuo ed evolversi, ovviando ai pericoli di una sclerosi e di un ristagno di energie in strutture poco flessibili ed eccessivamente burocratizzate.

L'A.T.I. si è rivelata una struttura sensibile a esigenze basilari, in contatto con un terreno umano sfuggente a ricettori fissi, apace perciò di registrare quello che di nuovo sta accadendo, le variabili risposte della società e degli artisti al vorticoso dinamismo di questa fine millennio, e testimonia inoltre dell'inadeguatezza di quei 'quindici anni di non storia teatrale', durante i quali il teatro invisibile agiva "in condizioni e con cifre lontane mille miglia da quelle trattate nei luoghi istituzionali del confronto sul teatro" (Vincenzo Amato). I Teatri Invisibili e l'Associazione che li ha resi operanti mantengono invece le proprie radici in un terreno "magmatico", in centinaia di compagnie che hanno bisogno di relazioni, di un tessuto connettivo. Diversificate esperienze possono crescere nel segno di un progetto complessivo, di un'Arte intesa come movimento incessante, che sposta ogni volta, ad ogni passo, il baricentro della sua ricerca.

Gli attuali canali attraverso cui opera l'A.T.I. e che consentono la continua crescita dei Teatri Invisibili sono principalmente: l'Incontro Nazionale di San Benedetto il Bollettino Informativo dell'Associazione, essenziale veicolo di informazioni circa l'attività e le proposte (rassegne, laboratori, seminari) delle singole compagnie, nonché occasione di approfondimento della cultura teatrale grazie a contributi teorici, poetici, interviste e rilievi critici; il Circuito Nazionale dei Teatri Invisibili, risultato del coordinamento tra i soci dell'Associazione gestori di spazi disponibili a programmare rassegne ed eventi teatrali (attraverso tale circuito si è raggiunta, nel periodo compreso tra l'ottobre '96 e il maggio '97 la programmazione di 180 spettacoli in tredici località italiane; infine un Incontro Nazionale al Sud dei Teatri Invisibili, di cui si è realizzata la prima edizione tra il diciotto e il ventiquattro maggio '98 nel comune di Aversa).

Ma ora possiamo riprendere il nostro cammino e tornare all'Incontro, il secondo, di San Benedetto.

Un crocevia di poetiche e fermenti

Come se l'eco di un fervente passaparola si fosse sparsa precipitosamente lungo tutta la penisola, 101 gruppi hanno manifestato la volontà di aderire alla seconda autoconvocazione di San Benedetto. Pur coltivando il sogno di ospitarli tutti, il Laboratorio Teatrale Re Nudo è stato costretto da ragioni economiche e organizzative a limitare le presenze, operando una scelta di quarantaquattro compagnie in base alla data di presentazione della lettera di adesione.

Tra il 13 e il 22 settembre 1996, l'Incontro degli Invisibili si è confermato come qualcosa di molto diverso dai molti e più noti appuntamenti del teatro italiano. Non si è realizzata soltanto una semplice rassegna di spettacoli che scorre lungo una vetrina allestita dagli addetti ai lavori. Il clima della manifestazione è stato quello di un'opportunità di scambio e di conoscenza reciproca, di uno spazio in cui divenisse reale un confronto di prospettive poetiche ed esigenze comuni.

L'interesse a un prodotto teatrale non è preminente nell'ambito degli Incontri di San Benedetto e, con il proposito di allargare l'attenzione ben oltre il momento spettacolare, sono state avviate nel corso della seconda edizione attività seminariali sulla formazione dellettore, uno spazio proposte per lavori in via di sviluppo e un osservatorio critico che ha offerto ad attori e registi la possibilità di riflettere sugli esiti della propria ricerca con critici, autori e storici del teatro, senza escludere un libero confronto con un pubblico curioso.

Come è connaturato allo spirito dell'autoconvocazione, ci si è trovati in un punto di confluenza di svariati e non assimilabili percorsi teatrali, benché uno sforzo comune a molti esiti interessanti sia stato quello di fondere in un'armonica drammaturgia voce, movimento corporeo e testo. A tale proposito sono apparsi indicativi il lavoro di Federica Tardito, *Che ci faccio qui*, un breve saggio di teatro e danza in cui lo stupore per l'affacciarsi su un mondo pericolante alterna comicità, sofferenza e autoironia clownesca, e quello di Clelia Moretti, *innavaid*, con un'autentica implasione di linguaggi espressivi in difficilissimo equilibrio, dove la suggestione di un cavaliere caduto sul campo di battaglia dà avvio a un'avventura interiore che, filtrata nei gesti, nel canto e in segni di una narrazione verbale ci conduce da un clima di saga nordica all'epico stupore di una memoria infantile fino all'ammiccamento compiaciuto e ambiguamente ironico dell'età adulta. Il Teatro Aperto, con *Lenti in amore*, spettacolo di decise influenze letterarie (Marguerite Duras, Alda Merini), ha creato un'atmosfera di placida e inquietante deriva da cui si staccano emergenze poetiche come note illuminanti, grazie a un'intuizione che trasforma lo spazio scenico in un complesso laboratorio di gesti casuali, figurazioni studiate dei corpi ed elementi scenografici in continuo movimento: la parola viene così introdotta in un momento che cerca, e spesso trova la sua necessità, senza apparire avulsa o solamente letteraria. Eugenio Ravo, in *Passando da Pessoa*, uno spiraglio umano, ha tentato la composizione di un lavoro sul corpo radicato nella sua formazione alla scuola di Decroux con il testo poetico, affidando alla voce di un mimo triste che compie il suo gesto preci-

so l'utilizzo promiscuo di lingue e dialetti (portoghese, italiano, napoletano), nella ricerca di una misura tra rigore e sognante abbandono ai suoni mediterranei.

In questa prospettiva di fertile sovrapporsi di linguaggi in vista di un coerente momento teatrale, e per limitarci a qualche ulteriore spunto tra i molti offerti a San Benedetto, ricordiamo anche *La Patria del Friuli*, presentato da L'Accademia de Gli Sventati, che ha confermato le ricchissime potenzialità espressive della Commedia dell'Arte nell'intrecciarsi di controllo della maschera, uso del dialetto, riuno e improvvisazione; *La sua carne fameticando* è entrata, del Meridiano Zero, che con una prova di regia collettiva di artisti provenienti da diverse esperienze, tra cui musica e pittura, ha trasformato episodi di quotidianità popolare, liberamente tratti da "Vietate le sedie" di Ignacio de Loyola Brandao, in un'accattivante epica dell'assurdo; e infine *Sanaqui*, l'avventura del Teatro Origine nelle lettere ad Anais Nin e nei "poemi terminali" di Antonin Artaud, dove l'incontenibile poesia della parola sorprende un corpo strio, contorto e abnorme sulla scena.

Ricezione ed echi

Diverse sono state le testimonianze sulla scia di questo Incontro apparse nel terzo Bollettino dell'A.T.I. (novembre '96): bilanci critici, appunti consuntivi o accostamenti di natura poetica di cui mettiamo in rilievo alcuni passi.

Massimo Marino, cronista e critico teatrale, inizia il suo articolo dichiarando di apprezzare la scarsità di compagnie "appartenenti all'Associazione Teatri Invisibili" nell'ambito della programmazione degli spettacoli, e aggiunge: "Questo è un buon risultato: nel senso che testimonia un'apertura verso tutto il teatro che soffre di poca visibilità, l'opposto della chiusura nell'orto della lobby degli esclusi dai circuiti e dalle sovvenzioni." Il criterio dell'autoconvocazione, della scelta in base all'ordine di presentazione della domanda, avrebbe inoltre "dato alle giornate di San Benedetto il valore di uno spaccato sociologico, di un campione statistico e antropologico insieme, sul desiderio di teatro nel nostro paese."

Marino prosegue: "Gli spettacoli che ho visto io, nella stragrande maggioranza, testimoniano infatti più il desiderio di teatro, il sogno o forse la necessità di aggregarsi intorno al teatro, che non risultati compiuti." Tra questi spettacoli ritiene "una compagnia che potremmo definire di filodrammatici che da anni leggono testi teatrali italiani, fermandosi a un passo dalla messa in scena vera e propria" portatrice di qualcosa che ad altre mancava: "il senso del ritmo, della macchina teatrale, della struttura che tiene l'attenzione dello spettatore [...]. Subito dopo estende le considerazioni:

Dai segnali di San Benedetto e da altri colti nel girovagare come cronista di teatro mi sembra che il moltiplicarsi dei gruppi stia generando vari fenomeni nuovi. Uno di questi ha le caratteristiche di un nuovo movimento filodrammatico; compagnie che si riuniscono per fare teatro nelle situazioni più marginali, perché credono di poter esprimere qualcosa

con questa arte.

In sostanza, tentando di riassumerne le conclusioni, Marino crede che nella nostra penisola esistano molti appassionati praticanti della scena (li chiama "neofilodrammatiche" o "teatro di base"), che utilizzano metodologie ritenute d'avanguardia senza percorrerne "radicalmente, a fondo, il sentiero". Tutto ciò rimarrebbe "un segno del grande desiderio di altrove della nostra società, più che di capacità di trascinare la sensibilità negli altrove dell'arte" ed egli conclude riconoscendo che è pur necessario un "teatro di base (meglio che neofilodrammatico, forse)" come "luogo d'incontro, di sperimentazione di se stessi, di azione civile. Ma questo teatro, per poter davvero comunicare, dovrebbe "affinare un linguaggio che possa colpire il bersaglio".

Dello scritto scegliamo infine una sorta di sintetica appendice, un'indicazione:

Non servono nuovi simulacri dell'attore: occorrono poesia e scienza, insieme a una matematica delle reali possibilità. F. nuovi luoghi molto concreti dove progettare - in modi diversi, secondo le proprie effettive capacità - una nuova arte di vedere e di sentire nelle società sconquassate.

Rassicurando innanzitutto Marino che proprio il movimento che ha avuto modo di incontrare in un significativo spaccato si è sempre adoperato nella ricerca di luoghi e opportunità in cui fare teatro (progetti, nuova arte di vedere, di sentire ecc.), quel che appare con chiarezza dal suo contributo al terzo Bollettino è la tendenza a coconsiderare i Teatri Invisibili principalmente come una manifestazione di bisogni sociali. Questo atteggiamento, che come abbiamo già annunciato valuta sul metro di recensioni singole la portata di un fenomeno molto più vasto e complesso, è stato espresso da note che l'autore stesso dichiara in anticipo "necessariamente molto parziali" per aver seguito la rassegna "solo per due giorni su dieci": le abbiamo comunque messe in evidenza soprattutto per il loro carattere indicativo di una prospettiva che ha fruttato diverse critiche a San Benedetto.

Raimondo Guarino, storico del teatro attento ai nuovi fermenti della scena, pubblica invece, nello stesso numero, una lunga "lettera sugli invisibili", una ricognizione a largo raggio sul fenomeno che ne restituisce un quadro ricco di spunti illuminanti.

Per dare un ordine meglio leggibile a citazioni sparse, le riassumiamo sotto alcune voci, titoli provvisori che riassumono temi ricorrenti.

I Teatri Invisibili nel contesto di una diffusa emergenza teatrale

La rassegna dei Teatri Invisibili è l'esperimento della normalità teatrale condono da situazioni teatrali normalmente segregate, relegate nella clandestinità dell'espressione artistica o nella supplenza del servizio sociale, emarginate ai limiti della sopravvivenza fisica e mentale. Impegnati altrove a costruire tradizioni, tempi, modi alternativi, questi soggetti si

caricano della responsabilità di rianimare l'esanime involucro delle abitudini teatrali (...) Molti fili del passato si sono riconciliati, forse confusi, in un'aura comune. La situazione di San Benedetto consente di osservare, nella rassegna, la varietà stratificata di provenienze, di anzianità, di ispirazioni che ingrossano i margini di una realtà teatrale destrutturata. La nostra ignoranza spesso si allinea alle negligenze governative nel tracciare confini casuali o classificazioni affrettate, soluzioni accentratrici e riduzioni nominalistiche. (...) Quanto distingue l'iniziativa dei Teatri Invisibili dall'emergere sparso di teatri di tendenza nei circuiti già esistenti, è l'enunciazione di bisogni relativi alla creazione di rapporti e alla profondità del campo teatrale, messi in relazione con aspetti di continuità e di circuitazione.

Imprudenze critiche e avventate sistemazioni estetiche

Più che valutare esteticamente la molteplicità delle esperienze indiscriminatamente raccolte, ritengo che sia interessante riflettere su una specie di istinto organizzativo che l'iniziativa documenta come atteggiamento condiviso dai gruppi promotori e raccolto dalle compagnie aderenti. (...) Una visita alla rassegna, che mi auguro venga preservata almeno parzialmente come espressione del movimento dei Teatri Invisibili, sarebbe in sé un antidoto sufficiente a chi pensa all'aggiornamento della cultura teatrale in termini di spostamento delle etichette da una definizione di avanguardia all'altra, o in termini di slittamento da un'area all'altra dell'attenzione critica e dei supporti finanziari. (...) Sento il bisogno di sottolineare domande non estetiche perché ho sentito alcuni dibattiti arenarsi su giudizi di valore, rivendicazioni di matrici storiche e ulteriori fantasmagorie.

Indicazione di rischi organici alta forma dell'autoconvocazione:

(...) Anche se è giusto rilevare come, negli smottamenti del panorama attuale, la marginalità nuova può condeasare non casualmente il conformismo dell'inesperienza, il cinismo della delusione, i riflessi deformati delle pratiche replicanti e fossilizzate che per decenni si erano assopite nel territorio del diletterantismo disinnescato del secondo Novecento.

Dalla chiusura del contributo di Raimondo Guarino traspare un'indicazione di ampio respiro:

Per concludere, auspico che formai insostituibile osservatorio di spettacoli di San Benedetto decida di strutturarsi, non solo per lo sguardo dello spettatore avveduto, ma soprattutto per i partecipanti, non come un'area protetta ma come una zona franca, come un ambiente di scambio illimitato e spietato dei fattori e delle teasioni della creazione teatrale.

Tra le risposte al secondo Incontro che hanno lasciato una significativa traccia nel Bollettino dell'Associazione riportiamo infine quella della poetessa Enrica Loggi, che nel bre-

ve testo A proposito della penombra ha concentrato le sue riflessioni sul carattere dell' "invisibilità" intesa come margine indispensabile ad ogni esperienza teatrale e artistica. Secondo questa intuizione, necessaria e intimamente connessa alla crescita di tutto il movimento dei Teatri Invisibili, proprio nella ricerca e nella tutela dell'invisibile è rintracciabile lo scopo di ogni convergenza di forze, spazi e strumenti concreti. La penombra e l'invisibilità si trasformano così in quello spazio di fertile attesa, per sua natura estraneo a canoni e definizioni, quel dare voce allo sconosciuto aspettando che prenda forma secondo tempi non prevedibili: ciò che è perfettamente riflesso nello spirito, ma diremmo anche nel contenuto poetico della stessa autoconvocazione.

Scegliamo soltanto il principio e la delicata conclusione:

Invisibili, è stato un nome di elegante polemica, ma questi teatri sono invisibili per un'altra ragione, che la parola che li definisce individua per un contatto linguistico immediato con la loro visibilità calata nella penombra e che nella penombra discute il suo esistere.

1... 1 L'essersi situati qui, in questa avventurosa storia di incontri e ritrovamenti, agnizioni, conclusioni in progress, è già un evento teatrale che bisogna avere vissuto anche solo da spettatori, perché questa è la storia in penombra, veramente invisibile a pensarci bene, che ci portiamo dietro nella immediata nostalgia e nella leggerezza.

Critica e omologazione

Veniamo a un capitolo necessariamente molesto, che concentra le sue tappe tra il secondo e il terzo Incontro di San Benedetto, a cavallo tra il '96 e il '97, quando l'inarrestabile affioramento di gruppi giunti come fantasmi da dimore ignorate approda all'orecchio della critica... Un po' di ritardo, del resto, è già proprio del sistema uditivo, e si corre ai ripari, come si può, colmando lacune, reinventando scoperte, clonando etichette, nuove e presto fissate, omologate: (ri)nasce l'Avanguardia!

Potrebbe far ridere, alla svolta di un secolo che qualcosa deve pur avere insegnato in fatto di arte e mercato. Eppure ci credono. L'entusiasmo fa saltare i più giovani, rabbrivire una volta di più gli attempati: non bastano le rassegne in provincia, avvampano pure i teatri in città, ospitano compagnie dall'aria fresca, proclamano l'avvento dell'ultima generazione e cancellano ogni ascendenza: la generazione dei senza maestri è arrivata, è al vaglio un nuovo sentire, finalmente un teatro Attuale, svecchiato e sincero...

Ovviamente il pioniere è Milano, dove prendono corpo i Teatri '90, rassegna che presto riversa sulla stampa di casa ("Repubblica" in testa) un'ondata di nuove propaste riasunte da una specie di ricetta comune, i cui ingredienti sono stali diffusi in parole e visioni: gioventù, pallore, bella mostra di corpi, sodezze di glutei, inserti in vetrina, melliflui stilemi di coppie che ricalcano libri recitando l'uguale, giochi proibiti, membra frementi, scenografie frastornanti di cinghie e rotelle, manichini e balbuzie, arte concettuale in platea, menti stravolte (noia privata, tombale), sonno, soffi di postmoderno, e poi Duchamp,

eresie radicali, baconiane torsioni, e Beckett. tutto sussulti e afasia, e ancora anliedipi, Deleuze-Guattari. Lacan ovviamente, rimescolamenti di tutto e di tutti: il testo (quello poetico), per carità, ridotto in frantumi, superfluo... L'attore? Che si finga lontano, che muti lo sguardo in qualcosa di simile a un disarmato stupore, che traduca un intento larvale, meccanico, più che moderno... E via discorrendo, con qualche spettacolo annesso agli eventi più celebrati come per caso: poche eccezioni da rivedere magari in futuro...

Ora, la realtà è complessa, non consente bilanci affrettati. Da questo bacino ricco e variegato, da queste multiformi esperienze che ricercano prima di tutto una loro personale, artistica identità, è avventuroso e pericolosamente autoritario redigere definitivi bilanci o trarre spunto per slogan propagandistici destinati ad occupare testate di prestigio e a fuorviare, uniformandola, l'opinione pubblica. L'informazione, quando occorre, è cronaca di fatti divulgati in buona coscienza e nella più larga cognizione possibile delle circostanze che hanno contribuito al loro accadimento. L'informazione è la storia dei fatti, il comporsi delle cause a cui nessuno ha il diritto di apporre la parola fine. Così, è stato incauto il volere riassumere le numerosissime realtà che ancora oggi fanno parte del teatro cresciuto ai margini, e nella disattenzione di quello ufficiale, in un movimento di avanguardia' dai caratteri in qualche modo omogenei. Senza nulla togliere alla dignità di ogni singolo percorso, occorre distribuire equamente le proprie soggettive opinioni e i propri più o meno affinati gusti estetici. L'esercizio critico è un servizio che può essere utile alla comunità se racconta le emozioni che lo hanno formato, in un attento comporsi di slancio e controllo, misura.

Dietro l'aggettivo non sostantivato invisibili' opera un numero di gruppi di cui occorre occuparsi e che certamente crea un fermento rigeneratore, tale proprio perché affonda le sue radici in un terreno umano estraneo a canoni, univoche ideologie o scuole facilmente riconoscibili. Questo terreno, che traccia un'orbita anomala, rifiutando di darsi immediati punti di riferimento, non è privo di paternità. Pensare a un'avanguardia naïve o interprete esclusiva di un variopinto e prelibato postmoderno denuncia una pigrizia comodamente iconoclasta. Così come, d'altra parte, non basta stilare una serie di nomi dall'eco altisonante per dissimulare carenze espressive dietro sterili esercizi di pseudo-letteratura citazionista.

Purtroppo, se negli intenti di alcune alcune rassegne (di cui Teatri '90 è soltanto un esempio culminante) restava fermo il rispetto dell'eterogeneità delle scelte, nelle appendici cartacee e relative pagine di spettacolo culturale si è dettato perentorio il messaggio: questo è il nuovo Teatro, la sua più aggiornata versione.

Si possono comprendere adesso i toni pungenti e le rivendicazioni dei membri del Consiglio Direttivo dell'A.T.I. nell'articolo che abbiamo in parte già commentato "Quindici anni di non storia teatrale", apparso sul quinto Bollettino dell'Associazione (giugno *97), proprio a chiusura della stagione in cui il 'fenomeno' del nuovo teatro è giunto, nei modi che abbiamo visto, a una certa notorietà pubblica.

I rappresentanti dell'A.T.I. si augurano che Inaridita creativa" indicata da una certa critica come il principale motivo della lunga "stagione buia" del teatro di ricerca non sia

frutto di un'analisi "fatta con la medesima profondità e serietà con cui un critico, a marzo, al Teatro Franco Parenti di Milano, in occasione della chiusura della rassegna organizzata da Calbi, raggiungeva il palco ed esordiva: 'Non ho visto quasi nessuno degli spettacoli di cui sono invitato a parlare, ma mi hanno detto che sono molto belli, dunque ve ne parlerò.'¹ L'articolo prosegue così:

Siamo convinti che la quasi totalità delle parole d'ordine che attualmente agitano' il panorama dell'ultimissima generazione da un lato e del teatro di ricerca storico dall'altro, vengano da noi e dal nostro lavoro. Durante i grigi anni ottanta eravamo in molti a lavorare per creare occasioni di visibilità, con risorse irrisorie e senza il sostegno dei soggetti preposti e finanziati dallo Stato a questo scopo - che anche allora erano occupati in altro- ed è necessario ricordare che nonostante tutto, il numero delle iniziative e degli spettacoli autogestiti non era certo inferiore all'attuale.

Questa sorta di manifesto etico dei Teatri Invisibili, che verrà riportato quasi per intero in apertura del programma del terzo Incontro di San Benedetto, si chiude con un riepilogo del cammino intrapreso e con un appello ad evitare mosse interessate:

Creare visibilità e trasparenza. Questo è il lavoro che abbiamo svolto. Lo abbiamo svolto con pochi mezzi ma con molta serietà professionale e con amore. Non per moda e neppure per interesse. Lo abbiamo svolto prima che fosse di moda, lo stiamo svolgendo attualmente e sicuramente continueremo a svolgerlo in futuro. Senza tutori. Adesso che il senso del lavoro è riconosciuto da tutti, invitiamo tutti a riconoscerne i soggetti reali. In assoluta trasparenza e legittimità, evitando pasticciate riappropriazioni o dubbie "ricconversioni" al nuovo. Ma la tentazione di continuare nei e con i vecchi soliti sistemi è ancora molto, molto forte.

Altre voci

Tra l'undici e il ventuno settembre 1997, il terzo Incontro Nazionale dei Teatri Invisibili è il consueto convergere di molte tensioni, il territorio inesplorato che nega le mode, la possibilità di infrangere il sogno dei sistematori, di disilludere nei fatti la pretesa di allestire scialuppe per pochi fortunati.

Per allargare ancora l'ospitalità a nuovi abitanti della scena si consolida lo Spazio Proposte, che ora ha una programmazione precisa e parallela accanto al calendario degli autoconvocati. Trenta spettacoli compiuti sono accompagnati da quaranta frammenti di lavori in corso, e coinvolti nella manifestazione sono, accanto al comune di San Benedetto, quelli di Ascoli Piceno, Offida e Acquaviva Picena.

L'Osservatorio Critico continua a offrire ogni mattina uno spazio di riflessione informale, senza distribuire inutili giudizi, ma cercando ogni volta di creare il clima migliore

per una reciproca conoscenza. La prospettiva che ci si impegna a mantenere è quella di un teatro come strada comune da percorrere, come opportunità di accrescere il proprio umano sapere affinando l'espressione artistica. I passi imprecisi appartengono a un lungo percorso di indugi, riuscite, lacune, riprese: compongono in definitiva la ricerca che ognuno continua con gli strumenti che ha scelto o trovato. Incontrare un mondo poetico altrui è un'avventura di passioni e sorprese: cercare di entrarvi e considerarne le forme insieme all'ospite autore è come entrare in casa di un inquilino sconosciuto che ti accoglie: si entra in punta di piedi, si sambiano le prime parole e se rimane l'intesa si prosegue... Si diventa sempre più onesti; solo la confidenza di gesti e sguardi che fiutano qualche lontana affinità consente di discutere e anche dissentire senza infrangere quel mondo delicato e miracolosamente in bilico tra uomini e donne che parlano... Tutto ciò suona distante o risibile agli orecchi dei mercanti di teatro, a coloro che fanno uso dell'arte, che non si accorgono di nulla di simile alla poesia, ma restano fermi e indefessi a parlare, scrivere, recensire senza anima, ripetendo in piccolo o in grande i codici della sopraffazione, la vittoria della sopraffazione, mentale o fisica, sulla disponibilità, l'arrendevole fiducia che deve avere chi si mette in ascolto...

E le voci non sono mancate: sono state anzi così numerose nei giorni della rassegna da comporre un unico corpo di tracce disposte a ventaglio per frastornare le opinioni correnti di un teatro riducibile a qualche loculo critico. Queste voci hanno eluso le rotte promosse dal chiasso dell'informazione per raccontare una storia plurale, di diverse poetiche di cui offriamo qualche rapido accenno.

Vati Gogh Vati Gogh Mouen dabi è il sorprendente lavoro presentato dall'associazione Auele: un monologo di Stefano Vercelli che penetra il folgorante testo dell'ultimo Aitaud Vati Gogh, il suicidato della società. In un adattamento libero e vitalissimo e tenendo lontano i rischi di un urlato Teatro della Crudeltà, l'attore, sostenuto dalla regia di Alessandro Tognon, ha adottato un registro singolare, in bilico tra eccesso e controllo, che si è fatto tramite dell'impetuosa prosa poetica del testo. L'angusta stanza in cui si muove a piccoli tratti, incisa come una nicchia sul margine del proscenio, diventa il preario rifugio dove un uomo si confida a un registratore e denuncia, fa proprie le ragioni dell'opera e del luminoso isolamento di Van Gogh riconoscendo colpevoli di un doloroso rifiuto la società e le indefesse, mediocri abitudini umane. Renata Mézenov propone uno studio delicato e vivace, in cui la docilità di un corpo femminile educato al canto e alla danza si dà le movenze di un pagliaccio nostalgico che racconta storie d'amore e di radici lontane. Leonardo Capuano, in Sa vita mia perdia po nudda, breve saggio di un interessante lavoro in divenire, si ispira a Dostoevskij e in particolare al Raskolnikov e alla Katerina Ivanovna di "Delitto e castigo". Assumendo le vesti di entrambi in un'alternata e complessa schizofrenia, offre un'interpretazione veemente, che non risparmia neppure la violenza sugli oggetti, un sacco ad esempio o un manichino di cuoio sbattuto ripetutamente a terra, dove il turbamento psicologico è riflesso in gesti fisici esemplari e senza maniera. Lusama teatro, con Mamlet Maschine, presenta un lavoro che sandaglia, nel testo (lacerti di articoli rielaborati in chiave personale) e nella scrittura scenica di Marialuisa Palumbo,

la mutata percezione del corpo che il suo utilizzo tecnologico e scientifico ha prodotto.

Da questo corpo senza più persona si staccano comunque miracolosi frammenti poetici, solitari, che attraversano la scena dei tre attori, sospesi tra uno spazio gelido di figure statuarie e l'improvviso calore dei monologhi.

Ciò che è emerso a San Benedetto da questi e altri percorsi è una tensione comune a ricostruire una pienezza scenica, secondo modi irrinunciabilmente individuali, che restituisca presenza all'attore, lontano dal potersi appoggiare a modelli di repertorio, ma in cerca di una riappropriazione di voce, corpo, gesto e quant'altro lo sostenga nel trasformarsi in un 'essere teatrale', pronto a sollecitare sensibilmente lo spettatore, a renderlo complice di un unico evento. Ancora una volta, siamo molto distanti da quell'ibrido estetizzante e vagamente postmoderno che trasforma la figura umana dell'attore in un manichino repliante della scena; siamo in direzioni diverse da chi appiattisce il teatro sullo schermo di scenografie tecnologiche (televisori senza vetro). Il confronto con le condizioni mutate così straordinariamente nel giro di pochi decenni (tecnologia, informatica, babele linguistica, irriconoscibilità dei 'canoni') è necessario, diremmo organico al mestiere dell'artista. Ma non basta proporsi disarmati per trasmettere il senso di un mondo in disarmo: più la sfida delle mutate condizioni è grande, e più gli strumenti dell'attore devono crescere per proporre un riflesso critico, e non passivo, di tali mutamenti.

In sostanza, uno spettacolo ha la possibilità di diventare un'occasione irripetibile di conoscenza, un accrescimento della coesistenza di noi e del mondo, rinunciando ad essere un semplice gioco di elementi sistemati secondo un'idea più o meno buona: l'intelligenza gratuita o la pensosità che induce a leggere i pieghevoli in scena per capire cose che non interessano nessuno, questo razionalismo disinformato, è la morte del teatro. E a San Benedetto, pur nella discontinuità degli esiti e nei vari gradi di evoluzione delle ricerche, si è andati nel senso contrario a quel triste spargimento di patina lucente su vuoti contenuti che è la moda di oggi.

Resistenze e metamorfosi

Benché l'attenzione della stampa nazionale rimanga pressoché assente e anzi affievolisca dopo il terzo Incontro, e malgrado la poca disponibilità di una critica ridotta in gran parte a cassa di risonanza del 'prodotto finito', buona soprattutto a innescare abbaglianti fuochi di paglia, il movimento dei Teatri Invisibili non si esaurisce, non abdica, dà vita a nuovi appuntamenti, corsi di formazione, incontri. Nell'ambito della stagione '97/'98 molti spazi resi disponibili dai soci dell'A.T.I. hanno arricchito il Circuito Nazionale ospitando numerose rassegne. Ne ricordiamo alcune: Stagione di teatro contemporaneo (Teatro Aurora, Marghera); Una via teatrale (Zona Castalia, Torino); Presenze Invisibili (Comuna Baires, Milano); Fantasma del palcoscenico (Teatro Europa, Parma); L'invisibile femminile (Teatro Filippini, Verona). Per quanto riguarda invece i percorsi di formazione, è stata rilevante l'esperienza presso la Zona Castalia, dove si sono tenuti laboratori e seminari

con l'intervento di artisti di rilievo internazionale (Tapa Sudana, Mamadu Diome, Julia Varley tra gli altri), mentre sul calendario dei festival si sono annotate le prime edizioni di Aversa e di Lula, in Sardegna.

Nell'ottobre '97 l'Associazione ha compiuto un passo importante, che ne ha mutato i rapporti con il contesto delle istituzioni teatrali: in seguito a due circolari ministeriali del maggio '97 ha inoltrato al Dipartimento dello Spettacolo una domanda di ammissione a interventi finanziari. Un contributo, modesto se comparato alle attività documentate a sostegno della richiesta, è stato riconosciuto: una specie di ammissione di esistenza, una strizzata d'occhio cui rispondere aprendo bene le palpebre e guardando il più lontano possibile.

L'A.T.L., e quindi anche il movimento che la costituisce o gravita attorno ad essa, ha fatto una piccola mossa su un terreno diverso dal suo, nel quale lo spirito utopico, irriso dagli altri ma a ben vedere leggibile nel fissarsi di ogni sua traccia, trova uno spazio sempre più stretto e un'aria che all'improvviso può venire a mancare. Preservare lo spirito del contatto con la realtà teatrale più 'magmatica' e vitale, lo spirito dell'apertura rischiosa e indiscriminata, quello dell'innovativa autoconvocazione e di una democrazia coraggiosa di cuori e di menti, è un compito difficile nel quadrato della scacchiera dove (è inutile negarlo ai sensibili) i pedoni sono merci di scambio.

Leggi, politiche, logiche di vario genere e sempre umane soltanto a metà, reclamano una sistemazione, un posto da assegnare a una realtà incontenibile. I Teatri Invisibili hanno infranto recinzioni, hanno finalmente chiarito e dimostrato che il compromesso non abita la natura di un Teatro che oggi sta rompendo gli argini. Il Teatro conforme all'opera in corso di questo movimento non è più un luogo costretto e controllato, non è più soltanto un palcoscenico ad invito, non sono soltanto i centri di ricerca, i centri di produzione, e neppure progetti, parametri e paraventi Istituzionali. Quest'opera che dura paziente da anni ha ignorato mode, etichette e tendenze avvilenti, aprendo la via a una nuova arte del vivere teatrale. Tutto ciò è già accaduto ed è un patrimonio comune da proteggere come un frutto delicato in continua maturazione... Un frutto che si può infrangere in un attimo, magari proprio in quello più felice, dove uno scherzo ottico fa confondere terra e paradiso, e le correnti di una numerosa storia minore si arrestano in un bacino dove l'acqua toma ad essere di pochi.

Ci sono altre cose infatti; c'è un Potere che è una pianta millenaria e cresce in silenzio come le rughe sui volti, c'è poi la stanchezza, la sfiducia, malattie ancora inguaribili, c'è una naturale e incontenibile resistenza alla vita cui opponiamo soltanto speranze e desideri. E un principio. Un'idea fissata alla svolta di un'intuizione. Come molte idee che aiutano a vivere è una visione, l'aspetto di molti volti riuniti, molte espressioni diverse, che raggiungono una stazione lontana con un biglietto strappato al prezzo più giusto. Sono cortei di teatranti che invadono un palcoscenico tutto per loro, ancora sconosciuti, invisibili.

E' per loro il teatro, per gli altri che non finiremo mai di incontrare. Per loro che forse potrà continuare questa vicenda prima di tutto di amore.

Il quarto Incontro Nazionale dei Teatri Invisibili (10-20 settembre 1998)

Sono passati pochi giorni dalla conclusione del quarto Incontro, e la scrittura procede nella scia di impressioni che vorrebbero correre più veloci, sedimenti di un affresco ancora umido sulle pareti della memoria. Ma cominciamo a fissarne qualcuno, a trasferire le tracce vissute in tracce di vita annidate tra le parole che iniziano a giungere, così, in punta di piedi, attese e insieme cercate.

Quest'anno, accanto ai trenta spettacoli delle compagnie autoconvocate e ai venti lavori o prove di scena dello Spazio Proposte, si è collocata una sezione di cinque invitati, indicativa di percorsi molto diversi e composta da una direzione artistica sorta da una collaborazione dell'Associazione Teatri Invisibili con il Laboratorio Teatrale Re Nudo. Fermiamoci a questa, per il momento, rinunciando a una pretesa esaustiva e limitando le note a testimoniare il carattere vario, che riflette l'immagine di un movimento fitto di molteplici spunti, di ricerche che come nel passato di questa manifestazione hanno rivelato una generosa ricchezza.

Un primo e forte segnale è stato quello del Giulio Cesare di Claudio Morganti, che con la sua versione a fiato sospeso, tutta svolte imprevedute e passaggi di voci tra una figura e l'altra della tragedia di Shakespeare, ha dato conferma di una maestria che aggiunge al paziente mestiere i toni della poesia. L'assassinio di Cesare, su cui precipita la trama disordinata e selvaggia dei congiurati, è un baluginante guizzo di teatro, dove una lama sfilata dal nulla si allunga dalle mani di Bruto, riverbera sulla platea e affonda nel fantasma rievocato del generale caduto, dell'indifesa vittima imperiale. Crolla il potere nel sangue di un potere peggiore, e nelle esitazioni precise di Morganti si avverte la debolezza del carnefice, di un Bruto che sembra trovarsi per caso a demolire un impero di carne, ad uccidere un padre che teme più morto che vivo. E' un aspetto beffardo del Potere, ciò che lo rende una bestia bugiarda, che sceglie per sicari le sue medesime vittime: il tortuoso convergere di forze che non rendono giustizia a nessuno, la bramosia del capro espiatorio che cerca strumenti nei meno adatti, in coscienze volubili, manichini impacciati. Lo spettacolo si svolge in un dinamismo di tappe serrate per sottrazioni del testo, che ne danno una lettura febbrilmente politica, scarna di rilievi psicologici, volta a scoprirne lo scheletro dei fatti, resoconto di un arcaico poliziesco, esemplare. L'attore resta chiuso in una specie di stanza metallica vicina al proscenio, in cui ha allestito un suo angusto spazio con il necessario per gestire da solo la scena. Morganti sembra protetto e racchiuso in una calotta inviolabile, ed in quella alterna parole, varia registri vocali, vibra i piatti di percussioni che cadenzano il flusso del parlato, colma i silenzi con annunci allarmanti, e poi accende luci illuminandosi il volto, ripone le bacchette come il direttore di un'orchestra privata, interiore: la nicchia che si è ritagliata sul palco è un teatro nel teatro, metafora di quello che ha scelto anche lui, Morganti, artista appartato e sfuggito al farraginoso sistema delle produzioni affrettate e delle sovvenzioni elargite in modo perverso.

FK è il sorprendente esito della compagnia Agar, che riesce a far confluire in una

coerente drammaturgia teatro e danza, raccontando con invenzioni coreografiche aspre e taglienti l'avventura di un corpo costretto ad esprimersi nella morsa deH'infermìl. Lo spettacolo delle due attrici di danza Paola Chiana e Paola Bianchi (quest'ultima ideatrice e coreografa) ripercorre per momenti salienti la vicenda umana e artistica della pittrice Frida Kalho, vittima di dolorosissime ingiurie fisiche e forzata a ridurre lo spazio vitale, ad accorciare il respiro nel corpo e ad allargarlo nell'intensità del desiderio e della trasfigurazione nell'arte. E questo limite ostinatamente riscattato nel territorio dell'anima, questo dibattito interiore che conduce a un'iconografia pittorica di visionaria ed espressionistica crudezza, è trasferito sulla scena in un rasarlo di quadri abbaglianti, dove solo il gesto che procede per scatti bruschi e improvvise distensioni si fa interprete della straordinaria tensione, della libertà conquistata nella visione e della prigione del ritorno a stati di profondo dolore corporale. La materia e la carne sono il sudario di un cuore che improvvisamente si apre alla tenerezza, al compianto degli amori impossibili, a una maternità negata. Allora anche la voce, un canto quasi una nenia come un liquore forte e dolcissimo riempie attimi di quiete miracolosamente sospesa; si allenta l'asprezza e induce commozione un corpo che cullando un suo ginocchio contrasta sorrisi di beffarda ironia e aggiunge un colore allo spettro emotivo di una narrazione (drammaturgia o coreografia che dir si voglia) finalmente libera dal moto insulso del pendolo danza/teatro.

Come possono conciliarsi l'onnivoro e sfrenato desiderio di vita degli anni '80 sulla riviera romagnola, tra passioni erotiche e amori crudeli, eccessi e malinconie, viaggi e smarrimenti, con il rigore di una partitura vocale, gestuale e ritmica che si avvale di una tecnica appresa alla scuola barbiana? Si tratta di un incontro, quello portato in scena dal Teatro Tribù con *Oggi è domenica, domani si muore*, in cui l'estrema docilità del corpo e il preciso controllo del movimento dell'attore (Alessandro Rigoletti) si presta a tracciare un percorso in sottile equilibrio tra perizia esecutiva ed evocazione poetica. Il riferimento aU'orizzonte immaginario dello scrittore Pier Vittorio Tondelli, riflesso di un'intera nostra particolare, diremmo adriatica generazione "perduta", viene ricostruito in una serie di quadri dove voce e suono, invenzione di dinamiche figure corporee e relazione con essenziali elementi di scena, si susseguono formando una complessa tessitura. Non manano tra i frammenti incastonati in questo ricco mosaico monologhi tratti da un Tondelli inteso, poeta in prosa: specialmente uno, l'avvio del suo ultimo romanzo, *Camere separate*, pubblicato non lontano dalla morte; un passo in cui il trascorrere del tempo è specchiato in un volto scoperto nel finestrino di un aereo, sussurrato sulla scena a un palmo dalle corde, nella cassa acustica di una chitarra che sembra rimasta lì come un ultimo inanimato confidente. E' una voce, quella di Rigoletti, da cui si vorrebbe di più perché possa armonizzarsi a un pari livello con la grazia espressiva del corpo. La felice intuizione della regia (Simone Capula) di contenere in un solo lavoro disparati linguaggi e di innestare nuovi spunti letterari su un accurato studio attoriale può forse ottimizzare i suoi esiti con un controllo migliore della bellissima scelta di musiche (una "colonna sonora" che attraversa puntualmente i giovanili anni '80), sempre coerenti ma a volte sul punto di incrinare l'attenzione per eccessiva invadenza.

Bitigo, spettacolo della compagnia Teatroincontro, scritto e diretto da Mimmo Sorrentino, è un addentrarsi consapevole nel rimosso contesto umano dei lanciatoti di sassi dai cavalcavia, sconosciuti che uccidono per una feroce necessità normalizzata e incompresa da coloro che ostentano miracolose capacità di trovare posto a ogni cosa, anzi, due piccoli posti: quello del "pazzesco" e dell'"owio". E' ovvio, pazzesco: che cosa? Quale crescita, quali relazioni, quali linguaggi e provenienze hanno gli attori di questa tragedia privata e sociale: perché confinarli nell'ostracismo del crimine senza cercare uno sguardo più onesto, paziente, meglio attrezzato a capire anche i pubblici demoni, i malcapitati uccisori? Sorrentino si avvicina a loro in forma mimetica, in una sorta di identificazione critica con una parte di realtà che cerca così di scoprire e mostrare. Vi troviamo ripresi i gerghi giovanili, l'accelerazione vorticoso di un parlato in gruppi di ragazzi che sembrano corpi portatori di parole non loro, uomini e donne in cui si è radicata una cultura che li accomuna slegandoli: coatti ripetitori di forme che però funzionano, configurano un sistema autonomo. Si crea così una società a parte, che trova piacere nel ripetere formule e trasforma i suoi modi in un rito: i quattro attori lo mettono in scena con incisività diseguale ma sapendo coinvolgere in questa festa dei sensi profani, in cui la masturbazione raccontata con icastica e credibile foga da Beppe Cavolo è l'esaltazione di un piacere in fondo diffuso in tutte le azioni sue e degli altri. Questa accelerazione di dialoghi recitati in un'urgenza meccanica, la bramosia instancabile di soddisfare necessità fisiologiche, questo selvatico prurito esistenziale, appare come un unico gesto onanistico che culmina in un omicidio già perpetrato nello strizzare sotto impulso nervoso una lattina di coca, nel quasi stuprare per gioco la compagna di turno e in tutte le pratiche di una comunità di iniziati alla morte, il cui pianto isterico suscita un senso di desolata sconfitta. Bingo non ha soluzioni: ci aiuta soltanto a vedere, a leggere dei giornali anche i margini bianchi, con un teatro civile di misurata, intelligente regia.

Completa la ristretta sezione dei gruppi invitati il Teatro Agricolo dei Senzaterra che, con La chiamai Poderosa, ha raccontato gli episodi salienti della vita del Che, tanto celebrata e fraintesa da smarrire le sue coordinate, riciclata in serie infinite di mitografie commerciali e offerta al consumo di massa così come alle braccia impietose di opposte ideologie. In questo disordine di leggende e versioni ad uso politico proliferate sulla cenere del fantasma della rivoluzione cubana, come se l'unico rispettoso avvicinamento fosse ormai quello di un'ulteriore distorsione, che offra una parodia delle precedenti, i sette attori si avvicendano sul palcoscenico o tra il pubblico dando vita a una serie di altrettanti monologhi, ciascuno in un differente dialetto: dal veneto al toscano, dal siciliano al romanesco, e poi ancora il romagnolo, il napoletano, l'abruzzese: i toni sono perlopiù quelli di una lettura scanzonata e irriverente della leggenda di Guevara. che ne deforma le tracce in un pastiche di spunti reali o fantastici. Dopo le prime esilaranti prove d'attore inizia però una certa stanchezza: la nuda alternanza delle uscite (sette, nella misura attuale, sono forse troppe) priva di necessarie svolte drammaturgiche uno spettacolo che i soli monologhi non bastano a sorreggere.

Nel contesto vasto e composito delle compagnie autoconvocate e dello Spazio Proposte ci limitiamo a dare soltanto qualche indicazione, rimarcando ancora una volta la funzione preziosa e unica nel panorama italiano dell'Incontro di San Benedetto, rivelatore collocato in un terreno poco o affatto esplorato del nastro teatro, capace ogni anno di smentire chi vorrebbe restituirne per interessi sostanzialmente parrocchiali un quadro omologato e unitario.

Antonella Morassutti, autrice e interprete di "M", lavoro ispirato alla figura di Maria Maddalena e liberamente tratto da testi di J.Kelen e di M. Yourcenar, ha saputo sostenere un intenso monologo alternando invenzioni coreografiche e parole, muovendo di continuo gli elementi di una scenografia mai gratuita o esornativa, e infine dialogando con le musiche dal vivo di Tomaso Olivieri. La religiosa e lirica vicenda della Maddalena si svolge in uno spazio delimitato da un cerchio di pietre disposte in margine a una paziente cerimonia: lo spettacolo inventa un suo tempo dilatato e fascinoso, in perfetto accordo con la remota lontananza del racconto evangelico e con il mistero di una lingua di abbagliante nitore formale. Di passaggio è invece uno studio, in versione però quasi definitiva, presentato nello Spazio Proposte dalle due danzatrici Valentina De Piante e Giuliana Urciuoli, che hanno tradotto in soluzioni coreografiche precise, forti e imprevedibili un viaggio interiore che scandaglia le convulse dinamiche di relazione, tra esitazioni e avvicinamenti, moti di ripulsa e di improvviso desiderio. Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia hanno presentato, sempre allo Spazio Proposte, alcuni momenti" dello spettacolo Cicoria-iti fondo al mondo, Pasolini, un lavoro di delicata sottigliezza, un dialogo che abbassa il registro della recitazione a un tono colloquiale, attraversando i dialetti foggiano e romanesco, e che grazie alla qualità degli attori e alla loro ricerca di un'umanità spoglia e sognante riesce a evocare l'atmosfera del mondo pasoliniano senza prenderne a prestito le parole, ma come rimanendone discretamente in margine, lasciando che la scena e il suo senso si compongano emergendo da scambi di chiacchiere qualunque, di due amici sorpresi in un bar ad offrirsi un mite tesoro di ricordi.

Nel laboratorio del futuro

Durante il quarto Incontro di San Benedetto, l'Osservatorio Critico si è confermato quale strumento indispensabile nella sua funzione di momento privilegiato di scambio, condivisione di esperienze nonché occasione per cogliere suggerimenti di percorso. Purtroppo tra gli invitati, giornalisti, critici e studiosi, ci sono state molte disdette. Ma i Teatri Invisibili cominciano ormai ad abituarsi al saliscendi dell'attenzione, che attorno a loro si muove come un segugio sempre pronto a distrarsi quando la caccia allo spettacolo non ha un immediato tornaconto.

Del resto, oltre ai gruppi di tendenza e alle aggregazioni che producono le varie forme e figure del potere esistono oggi anche le Scuole della Critica: osservatori installati presso festival ed altre manifestazioni come torri di controllo, dove chi dovrebbe prima

di tutto imparare ad ascoltare le voci del teatro, e soltanto poi a decifrarne pazientemente il linguaggio, viene subito condotto a scrutare imperfezioni o lacune della scena quasi si trattasse di una sala operatoria. Prima si osserva sul tavolo anatomico e quindi si fa l'esercizio, il compito da riportare la mattina dopo tutti in classe. Non è sarcasmo o spirito polemico: sta diventando proprio così. Questa è la militanza ospedaliera della critica che ci riserva il prossimo futuro. Ed è uno dei motivi per cui è giusto e indispensabile coltivare ogni lembo di terra di queste "oasi nel deserto e neiraridità" che sono tutti gli Incontri dei Teatri Invisibili.

Proprio in questi giorni l'Associazione sta impegnandosi a dare un ulteriore impulso al Circuito Nazionale. Presto, dopo San Benedetto, molti teatranti, curiosi e membri dell'A.T.I., si ritroveranno a Parma per una nuova assemblea, una nuova tappa nella costruzione di un Teatro che vorremmo migliore.

(ottobre 1998)

EDITORIALE
I QUADERNI DEL BATTELLO EBBRO

Piazza Protche N.2, 40046 Porretta Terme
o C. P. 39 40046 Porretta Terme (BO)
Fax 051 840346

Conto bancario N. 610261 - ABI 08331 - CAB 37020
presso Banca di Credito Cooperativo deH'Alto Reno
Via Mazzini, Porretta Terme (Bologna)
Conto corrente postale N. 27608405

Organizzazione di vendita libraria
Promozione: VEL srl
Via A. Saffi, 19-20123 Milano
Tel. (02) 4699083 - Fax (02) 4981442

Distribuzione nelle librerie: PDE s. coop. s.r.l.
Via Tevere, 54 - Loc. Osmannoro
50019 Sesto Fiorentino (FI)
Tel. (055) 301371 - Fax (055) 301372

Distribuzione nelle Biblioteche: L. S.
Via Calori 9-40122 Bologna
Tel. 051 6490404 - Fax 051 6490822

Finito di stampare nel mese di novembre 1999
presso la tipografia Zampighi di Sasso Marconi