

«He do the police in different voices»¹.
Memoria e racconto nel teatro da camera
di François Kahn

Marcella Scopelliti

Se è vero che il racconto orale è molto più di una successione di parole ma è depositario di una dimensione incantatoria² ora magico-rituale ora creativa e prossima alla preghiera, è allora pure vero che François Kahn entra in scena con le vesti di un antico aedo, un rapsodo intento a tessere il suo canto. *Musica Lontana* è una performance spettacolare (pensata cioè per un pubblico o, nell'accezione grotowskiana ribadita da François, diremmo che è pensata per un gruppo di testimoni) presentata, tra le altre date italiane, il 14 febbraio 2011 a Milano presso l'Accademia dei Filodrammatici.

François, dopo oltre dieci anni di attività parateatrale sotto la direzione di Jerzy Grotowski, è tornato in scena all'inizio degli anni Novanta non più semplicemente da attore, bensì da regista di un teatro da "camera": forma teatrale pensata per un gruppo ristretto di testimoni (da dodici a cento), ospitata in spazi non concepiti per il teatro (salotti, giardini, sinagoghe, piccole sale) e basata sulla messa in scena di testi non drammatici di grandi autori (Kafka, Withman, Proust, Nerval, Kleist, Kawabata, Ginsberg, Joyce, ecc.). Il TEATROdaCAMERA – secondo la grafia scelta da François – poggia su un'idea forte di "prossimità" tra attore e testimone, un'intimità non solo spaziale che permette all'attore un lavoro molto delicato sulla presenza, la voce e il corpo³. Secondo François, questa forma teatrale porta l'at-

1. «He do the police in different voices» era il primo titolo scelto da T.S. Eliot per la prima sezione di *The Waste Land*. La frase è una citazione da Dickens e si riferisce a un giovane strillone di *A mutual friend* che leggeva i giornali facendo le diverse voci della polizia. Per Eliot, il riferimento è chiaramente un tentativo di ricondurre la complessa polifonia del poema a un'unica figura, Tiresia, che diventa simbolo unificatore delle più diverse *personae* e si fa così garante dell'unità di *The Waste Land*.

2. La dimensione dell'udito, come ha sottolineato Marshall McLuhan, è molto più "calda" rispetto a quella legata alla vista ed è più efficace nel suscitare passioni. Cfr. M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando Editore, Roma 2004.

3. In una corrispondenza personale tra chi scrive e François Kahn è emerso che il teatro da came-

tore a uno «sforzo estremo di verità ma cambia inoltre il rapporto di confidenza e disponibilità dello spettatore verso l'attore e ciò che questi rappresenta»⁴. La scelta del teatro da camera s'inscrive in una sorta di «ecologia teatrale» intesa come pratica di un teatro “essenziale” nel senso della struttura materiale e scenica. Senza un apparato scenografico, spesso è la luce, talvolta quella naturale colta nel suo mutare d'intensità a seconda dell'ora del giorno come in *Voyage à Izu* (Brescia, 2004, testo di Kawabata Yasunari), a modulare lo spazio e scandire le performance. Privi di un vero e proprio *décor*, gli spettacoli da camera sono incentrati sulla figura del performer, sulla sua presenza tesa sul filo del testo.

Nel foyer improvvisato di uno dei locali dell'Accademia milanese, quella sera di febbraio le vecchie signore presenti (il pubblico era stranamente composto o da signori e signore di una certa età o da giovanissimi, probabilmente allievi della scuola) ingannavano l'attesa e si intrattenevano con ampi movimenti delle braccia, come a dire che loro lo conoscevano bene Joyce e l'ultimo racconto di *Dubliners*, come si addice a ogni signora che abbia avuto una pregevole educazione letteraria. Insomma, era chiaro che si aspettavano la messa in scena del racconto così come l'avevano tanto apprezzato. Volevano che si raccontasse loro quella storia. E finalmente, terminata la performance di François, furono soddisfatte. Quanto a me, avevo già visto una performance di François su testi di Kafka, avevo seguito un seminario pratico con lui di cui conservavo un ricordo vivo e molto intimo e avevo, qualche mese prima, concluso la traduzione del testo che segue. Portai con me un'amica curiosa e poco abituata al teatro, e da brava insegnante le consigliai di leggere *The dead* così che potesse arrivare preparata alla performance. Ero incuriosita dal fatto di sentire l'opinione di qualcuno che non conoscesse né François né Grotowski, con la convinzione che mi sarebbe sfuggito qualcosa di semplice ed essenziale per via del mio sguardo troppo carico di aspettative. Infatti, la prima impressione che mi fu riferita, seppur con un certo timido imbarazzo, era riferita alla capacità di François di “fare le voci” dei personaggi passando con disinvoltura da uno all'altro e di farlo con estrema credibilità. Per quel “fare le voci” è chiaro che la mia amica intendeva l'estrema abilità di impiegare corpo e voce, di cambiare la qualità della presenza intonando una melodia testuale corale e polifonica, il che è qualcosa di più dell'imitazione pedante di un carattere. François, moderno aedo alle prese con i miti infranti joyciani, è l'autore di una reale ed efficace creazione di microcosmi interiori, gallerie di *personae* interrogate senza sosta. Questa capacità di vivere le forme anziché limitarsi a viverne il perimetro psicologico, questa apertura profonda di universi narrativi e la conseguente danza polifonica sono il frutto di un artigianato teatrale che non può che radicarsi nelle fitte trame di un vissuto. Contrariamente al rapsodo platonico che canta

ra è una forma teatrale su cui l'attore lavora da una ventina d'anni e che descrive nei termini di «clandestinità culturale» e «prossimità tra attore e spettatori».

4. François Kahn: citazioni a partire dai testi di presentazione dell'attore per *I dormienti* (Brescia, 2004) e *Voyage à Yzu* (Fabbrica Europa, 2009).

«fuori senno»⁵ grazie alla follia divina, l'attore destituisce le Muse e diventa autore del proprio mito. Tra i momenti forse più toccanti di *Musica Lontana* va annoverata la sequenza che vede Gabriel, il protagonista del racconto, mangiare di gran gusto dei gambi di sedano. François comincia questo rituale bizzarro in modo assolutamente poco teatrale, la gestualità è minima e non c'è attenzione per l'estetica: il sedano si attacca ai denti e, mentre l'attore parla con la bocca piena, lascia cadere suo malgrado pezzi di cibo in terra. François contiene la gioia di quel momento a stento, ma noi spettatori ci crediamo immediatamente e non possiamo non pensare a quando si fa un giro in cucina, la domenica prima dell'ora di pranzo, per spiluccare qualcosa e non si usano le forchette ma le mani, e non esiste primo piatto o dessert, ma solo quel senso di una bravata infantile che ha il sapore segreto di una piccola vittoria. In un'altra sequenza François canta, spalle al pubblico e in penombra, e la sua voce cambia improvvisamente e si fa una piccola architettura sonora che canalizza un processo interiore così delicato e forte, allo stesso tempo.

La pratica teatrale di François diventa notevolmente interessante se la consideriamo dal punto di vista privilegiato del suo legame con un'altra storia, quella di una delle figure teatrali più rilevanti del secolo scorso, Jerzy Grotowski. Tra il 1973 e il 1985, durante il periodo cosiddetto "parateatrale" del lavoro del regista polacco, François Kahn partecipa a *Holiday* e lavora come guida alla realizzazione di due progetti fondamentali: *Czuwanie* e *Il teatro delle fonti*. Questa storia è quanto mai significativa se pensiamo che François non ha quasi mai svolto un lavoro d'attore direttamente sotto la guida di Grotowski ma ha lavorato in parallelo a esso. Dunque il lavoro che oggi si fa nei suoi teatri da camera è quanto mai indice di una riformulazione personale di qualcosa non derivato da un insegnamento diretto o esplicito, piuttosto diremmo che si tratta di qualcosa di affine a una vicinanza, una prossimità. Una considerazione importante in proposito può derivare dal paragone tra l'esperienza del Workcenter di Pontedera e il lavoro attuale di François, se pensiamo che Thomas Richards e Mario Biagini sono invece depositari di un'idea forte di trasmissione (come testimoniano gli ultimi testi di Grotowski sul tema dell'insegnamento a Richards e sul concetto di tradizione). Le "regole del gioco" sono molto simili, tuttavia le performance e gli spettacoli a prima vista sembrano andare in direzioni assai diverse. Nel teatro da camera la dimensione aedica è preponderante e lo spettacolo appare come chiuso in sé stesso, regolato nel suo svolgersi dall'incanto di una parola che, nell'atto di "eseguire" la storia, la "componere" conservandola e vivificandola⁶. Le opere del Workcenter, penso soprattutto alle presentazioni di *Dies Irae* e *I am America* (pensate per un pubblico, come le ope-

5. Si veda il dialogo platonico *Eone* e l'interessante introduzione di Giovanni Reale (Bompiani, Milano 2001).

6. Per importanti riflessioni sulla figura del poeta orale e dell'aedo si rimanda allo studio di Albert B. Lord e in particolare alla prima parte di *Il cantore di storie*, Argo, Lecce 2005. Lo studioso, che fu assistente di Milman Parry, valuta in modo esauriente il ruolo creativo del cantore nel portare avanti la tradizione e spiega come il nucleo dell'arte del poeta orale sia adattare il pensiero allo schema ritmi-

re di François), appaiono invece come partiture finissime di azioni che, lontane da una dimensione meramente narrativa, aprono varchi sul processo dell'attore, aperture profonde che mostrano uomini al lavoro con la riformulazione della vita.

Sarebbe superficiale fermarsi a queste prime differenze quando è evidente che sia la pratica aedica (con il suo portato magico e atemporale) sia la dimensione dell'azione interiore poggiano su una simile concezione del lavoro teatrale, un terreno comune che François spiega tramite un testo né teorico né ideologico ma operativo, quindi in stretta vicinanza con i testi grotowskiani, mai programmatici e astratti ma sempre saldamente ancorati al *fare*, a una sorta di "filosofia pratica". Non è infatti un caso che, in momenti diversi del loro percorso performativo, sia il Workcenter sia François si siano diretti entrambi verso i testi beat di Allen Ginsberg. François ne ha rintracciato le radici nel verso di Whitman attraverso la performance *I dormienti* (edizione italiana del 2009) e il Workcenter ne ha elaborato il canto in *I am America*. Questa comunanza d'intenti ben testimonia la forte eredità di Jerzy Grotowski che nulla ha a che fare con precetti, metodi e formule magiche ma si manifesta in questa comune ricerca di una libertà, artistica sì certo, ma in prima istanza umana. Una costante comune è sicuramente la riflessione continua e fondamentale sulla memoria nelle sue tante e complesse sfaccettature. Memoria non già come materiale di un attore-guardiano del tempo perduto, alle prese con la riedificazione di un santuario del passato, un museo-tomba per amanti e collezionisti nostalgici di un qualche sacro graal del tempo che fu. Bensì memoria come strumento dell'attore scienziato che indaga *facendo*, presiedendo al processo di conoscenza del mondo con il presupposto che *fare* è conoscere. L'attore che qui si prende in esame conosce il passato nella sua irrimediabile condizione di assenza e sa che ricordare è riformulare, non solo conservare. Del resto, tutto il pensiero di Grotowski sulla tradizione si basa su questa concezione operativa di memoria come attivazione di potenzialità, risveglio a una autenticità che mai si dà come nuova bensì come ri-scoperta, ricordata⁷. Il processo del ricordo nel lavoro dell'attore, come lo si intende per gli allievi di Grotowski e per François, è dunque quanto mai creativo e produttivo.

Non è un caso che l'attore francese, in alcuni passaggi fondamentali di *Riflessioni sulla pratica della memoria nel lavoro dell'attore di teatro*, affidi alcuni aspetti centrali della sua riflessione sulla memoria a Marcel Proust: infatti anche per l'autore della *Recherche* ogni ricordo è inseparabile dal momento del suo recupero. La

co. Su questo ultimo punto, e in relazione alla pratica di François Kahn, si avrà modo di dare maggiori spiegazioni più in là nel testo.

7. «Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che sia ciò che ricordo. Le scoperte sono dietro di noi, e bisogna fare un viaggio all'indietro per arrivare fino a esse. Con uno sfondamento – come nel ritorno di un esule – si può toccare qualcosa che non è più legato alle origini ma – se oso dirlo – all'origine? Credo di sì. L'essenza è il fondo nascosto della memoria? Non ne so nulla. Quando lavoro in prossimità dell'essenza, ho l'impressione di attualizzare la memoria». J. Grotowski, *Il Performer*, in *Opere e Sentieri II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, p. 87.

memoria involontaria di Proust, che oggi chiameremmo implicita⁸, diventa per François materia d'opera e strumento di conoscenza. Di nuovo non stupisce che François scelga di lavorare su un testo come l'ultimo racconto dei *Dubliners* di Joyce, dove l'evocazione del passato testimonia la dolorosa irrimediabilità del tempo e tuttavia celebra la possibilità di una connessione con il presente. La capacità aedica di "fare le voci" non risponde a un meccanismo di archiviazione o di immagazzinamento meccanico... Al centro della visione aedica c'è il presente. In teatro, lavorare con questa concezione della memoria significa essererivoluzionari e, nel sovvertire il mondo intero, iniziare da sé stessi. Già in Joyce la memoria perfora la superficie dell'esperienza in seguito a uno shock⁹, un inaspettato black out della vita ordinaria che conduce a una consapevolezza più profonda. Le cosiddette epifanie joyciane costituiscono a pieno diritto atti di conoscenza. In *The dead* la neve, che nella performance di François diventa un quadrato bianco di carta appeso al muro e illuminato selettivamente, è stato un elemento dibattuto dai critici e interpretato spesso come simbolo della fuga dal piccolo ego del protagonista verso una più ampia consapevolezza di sé nell'umanità che abbraccia sia i vivi sia i morti. Il desiderio di conoscere è conseguenza naturale dell'invivibilità della vita e niente ha a che vedere con il recupero nostalgico del "piccolo io" fatto di scuse, mezzi desideri ed egotiche rivalse. Grotowski muove la sua ricerca attraverso il teatro spinto dalla consapevolezza di uno stato di esilio, di «essere nati in questo mondo non di questo mondo, non per questo mondo»¹⁰. Teatro, nella tradizione vivente di Grotowski, è ricerca di autenticità, di una verità che, per quanto voluta, non può essere raggiunta con le buone intenzioni né semplicemente mossi da un desiderio generico. La lezione di Stanislavskij, dalla quale Grotowski prende le mosse, consiste nell'abbandono della ricerca del sentimento con la presunzione che il ricordo possa riportare al sentimento stesso. Stanislavskij comprende che i sentimenti non dipendono dalla volontà e sposta la sua attenzione verso le *azioni fisiche*.

Quando Stanislavskij lavorava sulle azioni fisiche, ha superato, ma anche prolungato la sua vecchia idea della "memoria emotiva". Domandava all'attore: «Cosa faresti, se fossi nelle circostanze date?». [...] Quando lavoravo con l'attore non stavo a riflettere né sul "sé" né sulle "circostanze date". [...] L'attore fa appello alla propria vita, non cerca nel campo della "memoria emotiva" né del "sé". Si rivolge al corpo-memoria, non tan-

8. La differenza tra memoria dichiarativa e memoria implicita si deve a Graf e Schacter, e prevede che la memoria implicita sia quel tipo di memoria di cui non si ha consapevolezza e riguarda la messa in opera di comportamenti appresi e l'acquisizione e ripetizioni di schemi emozionali. Una caratteristica precipua della memoria implicita (o procedurale) è che è molto difficile da "dimenticare" in modo permanente.

9. «Thus Joyce's readers have been more than just prepared for a leap out of this world, for a transcendent glimpse, no matter how ambiguous, of a possible escape from the intolerable, suffocating tomb of Joyce's Dublin». V.P. Pecora, *"The dead" and the generosity of the world*, "PMLA", 101, n. 2, March, 1986, p. 233.

10. Citato da L. Kolankiewicz, *Grotowski alle ricerca dell'essenza*, in *Essere un uomo totale*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano 2006, p. 220.

to alla memoria del corpo, ma appunto al corpo-memoria. E al corpo-vita. Dunque si rivolge alle esperienze che sono state per lui davvero importanti e a quelle che aspettiamo, che non sono ancora venute. Talvolta il ricordo di un istante, di quell'unico istante, o un ciclo di ricordi in cui qualcosa rimane immutato. [...] Questi ricordi (del passato e del futuro) sono riconosciuti e scoperti da ciò che è tangibile nella natura, dal corpo e da tutto il Resto, ovvero il corpo-vita. Lì è scritto tutto. Ma quando si fa, esiste quello che si fa, ciò che è diretto – oggi, *hic et nunc*¹¹.

Questo è un nodo centrale della poetica grotowskiana che accomuna sia i lavori del Workcenter di Pontedera sia il lavoro di François Kahn: non è la volontà o l'induzione di un qualche sentimento a condurre verso la verità bensì, diremmo con Deleuze, sono i «segni involontari»¹², ossia occorre partire non già dalle idee ma dall'azione. L'azione è necessaria, è una «violenza» del pensiero: il senso è «ravvolto, implicato in un segno esteriore». Si cerca la verità solo se si costruisce una situazione, una azione. L'attore, come ne parla François in riferimento alla sua esperienza personale, è colui che traccia quei segni su cui la memoria attiva un senso. Nel lavoro di improvvisazione strutturata, la fase dell'esplorazione prevede che gli attori cerchino

di essere molto concreti fino all'uso di elementi vicini all'imitazione o alla pantomima. Non bisogna cercare uno stato emotivo particolare: le emozioni non si evocano a volontà [...]. Infine non bisogna gettarsi in una sorta di ubriachezza o di pseudo trance [...]. Occorre orientarsi verso ciò che sembra più concreto e vivente. Uno dei criteri per questo è la presenza di dettagli molto precisi e specifici¹³.

Di qui, l'importanza della partitura di impulsi, che «s'inscrive nel corpo, voce e mente dell'attore» e che garantisce quel carattere di necessità del processo conoscitivo. Tracciare segni significa lasciare che il corpo entri in azione senza giudizi a priori ma «essendo coscienti di ciò che ha luogo»¹⁴. Grotowski, nel testo capitale *Il Perfomer*, scrive:

L'Io-Io non vuol dire essere tagliato in due ma essere doppio. Si tratta di essere passivo nell'agire e attivo nel vedere (al contrario delle abitudini). Passivo vuol dire essere ricettivo. Attivo essere presente. [...] Il Perfomer deve fondare il proprio lavoro su una struttura precisa. Facendo degli sforzi, poiché la persistenza e il rispetto dei dettagli sono la norma che permette di rendere presente l'Io-Io¹⁵.

11. J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in *Opere e Sentieri II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., pp. 58-59.

12. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001, p. 16. Le citazioni seguenti sono tratte dalla stessa fonte.

13. F. Kahn, *Riflessioni sulla pratica della memoria nel lavoro dell'attore di teatro* (cfr. *infra*, pp. 115 sg.).

14. F. Kahn, L. Mucci, *Incontro con François Kahn su Beckett, Grotowski e il laboratorio*, in "Il quaderno di Nessuno: saggi, documenti e letteratura teatrale", 5, n. 29, sett./ott. 2006.

15. Grotowski, *Il Perfomer*, cit., p. 86.

Questo binario parallelo tra azione e consapevolezza è esattamente quell'equilibrio di cui François racconta nel suo testo quando mette in guardia, da una parte, dall'autocompiacimento e dall'autosservazione, e dall'altra, dall'abbandono a un caotico e presunto stato di *trance*:

Per raggiungere l'organicità nell'improvvisazione, l'attore deve entrare in connessione con la sua memoria corporea e con il suo inconscio dove, formulato in un altro modo, deve attivare l'intuito e abbandonare una parte di controllo logico e razionale che frena il processo. Sottolineo: una parte del controllo e non tutto¹⁶.

Per Grotowski, la partitura è come le sponde di un fiume: stabilisce un "tra", spazio in cui l'attore è libero di entrare nel processo. Senza sponde, il fiume non esiste e cede il posto al caos. Questa filosofia del "tra" è la stessa che domina lo studio attuale sul fenomeno neurale della memoria. I ricordi non esistono come vecchi faldoni in un magazzino del cranio ma sono connessioni modificate tra neuroni. Un po' come nella musica, dove fondamentali non sono le note ma gli spazi bianchi tra loro. Un discorso sul *fare* teatrale, come lo si intende qui, dovrebbe partire dal concetto di sinapsi. Marcel Proust, cui François delega gli snodi filosofici del suo discorso sul teatro, sapeva bene che i ricordi, per sopravvivere, devono essere continuamente revisionati. Il passato, proprio perché è il risultato di una relazione, non può essere sistemato in una teca mentale e conservato, ma deve essere riattivato, riattualizzato. Se si impedisce al passato, alla memoria personale e arcaica o alla tradizione di cambiare, questi cessano di esistere.

L'auspicio di chi si dedica alla memoria nel lavoro teatrale è che intenda il processo del ricordo in senso etimologico. In francese si parla di *apprendre par coeur*, in inglese si direbbe allo stesso modo *learn by heart* e anche in italiano "ricordare" ha etimologicamente a che fare con *cor*, *cordis* e cioè "cuore", che una volta era considerato la sede della memoria.

In un altro senso – al contrario – la precisione è il sesso, mentre la spontaneità è il cuore. Se il sesso e il cuore sono due qualità separate, allora siamo scissi. Solo quando esistono insieme, non in quanto unione di due cose, ma come una cosa unica, solo allora siamo interi. Negli istanti di pienezza ciò che in noi è animale non è unicamente animale ma è tutta la natura. Non la natura umana, ma tutta la natura dell'uomo¹⁷.

Il testo di François esprime il culmine di questa apparente contraddizione laddove anche la memoria – del testo, della partitura – deve essere come illuminata dal cuore. Solo così si dà un ricordo che sia scoperta e quindi risposta a quella ricerca di verità da cui si era partiti.

Ed eccolo al termine di *Musica Lontana*, François Kahn, solo a piedi nudi in una

16. F. Kahn, *Riflessioni sulla pratica della memoria...* (cfr. *infra*, p. 120).

17. J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, citato come esergo di *Riflessioni sulla pratica della memoria...* (cfr. *infra*, p. 109).

scena fatta di poche cose, in uno spazio simile alla sala di un oratorio¹⁸, con un italiano talvolta impreciso e con un'azione che sempre precede la parola, spegne l'ultima candela avvolgendola tra le dita e ci lascia di nuovo al buio. Come a dire che è giunto anche il nostro turno, che siamo tutti chiamati a una traversata del tempo, che sia una musica lontana o una *madeleine* inzuppata nel tè: la possibilità di una ricerca autentica può iniziare in qualsiasi momento ma sta a noi costruirne la trama. Dimenticare in fondo non è un gran male, sarebbe una condanna ben più atroce essere in grado di ricordare tutto. Non ci permetterebbe di vivere, ci renderebbe ogni cosa detestabile a paragone degli splendori delle scoperte passate. Si sa, «Human kind cannot bear very much reality»¹⁹ e la ricerca della verità, nel lavoro dell'attore ma soprattutto nella vita dell'uomo, comporta equilibri che vanno conquistati e persi di continuo, e la trama va ricreata e danzata ancora e ancora con il risultato che ogni scoperta diventi solo un passo oltre.

18. Nel proporre *Musica Lontana* per un eventuale replica a Torino, François ci fa sapere di avere bisogno di una stanza, «di un semplice piccolo tavolo, una presa elettrica per l'illuminazione e un lettore di cd».

19. T.S. Eliot, *Burnt Norton I*, in *Four Quartets*, Garzanti, Milano, 1982, p. 6: «Il genere umano non può sopportare troppa realtà».

Riflessioni sulla pratica della memoria nel lavoro dell'attore di teatro*

François Kahn

Quella contraddizione fra spontaneità e precisione è naturale e organica. Poiché entrambi questi aspetti sono poli della natura umana, per questo quando si intersecano siamo interi. In un certo senso la precisione è il campo d'azione della consapevolezza, la spontaneità – invece – dell'istinto. In un altro senso – al contrario – la precisione è il sesso, mentre la spontaneità è il cuore. Se il sesso e il cuore sono due qualità separate, allora siamo scissi. Solo quando esistono insieme, non in quanto unione di due cose, ma come una cosa unica, solo allora siamo interi. Negli istanti di pienezza ciò che in noi è animale non è unicamente animale ma è tutta la natura. Non la natura umana, ma tutta la natura dell'uomo¹.

materiali

La memoria è uno strumento fondamentale nel lavoro dell'attore. È talmente evidente che ci si dimentica di studiarlo: sembra così semplice, quasi meccanico o piuttosto elettronico, come se il cervello fosse una sorta di computer al quale bastasse aggiungere delle "barre" di memoria per aumentarne la capacità. Ma non è affatto così che funziona. La memoria è organica, inscritta nel corpo. Ha una durata più o meno lunga, ha centri diversi a seconda del tipo di informazione memorizzata; sfugge alla nostra volontà, contrastata da un altro strumento fondamentale, l'oblio che cancella i dati oppure li mette in un cassetto segreto, l'inconscio; la memoria è infine essenzialmente diversa per ogni individuo, tanto nei contenuti quanto nel funzionamento.

109

Non voglio dilungarmi qui su problemi teorico-filosofici inerenti la memoria, né sulle questioni neuro-fisiologiche che la riguardano. Ciò che mi interessa è la pratica, il lavoro mnemonico propriamente detto, nel mestiere dell'attore. Se specifico "attore di teatro" è perché si tratta del campo limitato della mia esperienza

* Trad. italiana di Marcella Scopelliti (rivista dall'autore).

1. J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, p. 56. Si tratta della parte iniziale di un testo riadattato da Leszek Kolankiewicz a partire dalla registrazione di un incontro tra Grotowski e alcuni registi e attori della Brooklyn Academy di New York il 22 febbraio 1969 e pubblicato in origine nella rivista «Dialog». Successivamente è stato tradotto dal polacco da Carla Pollastrelli e poi rieditato per il volume edito da Bulzoni che qui si cita. Ho ritrovato questo testo solo dopo aver scritto questo articolo e in seguito a un colloquio con Tatiana Motta Lima sulla natura dell'uso da parte di Grotowski del termine "organicità" e del suo rapporto con l'eredità di Stanislavskij.

personale come attore, regista e pedagogo. Per studiare questa pratica mi atterro a riflettere su due applicazioni precise: da una parte, il lavoro di memorizzazione di un testo e, dall'altra, il lavoro di improvvisazione strutturata per concludere poi con una riflessione sul legame tra memoria e organicità.

La pratica della memoria volontaria: memorizzazione del testo

Se si chiedesse agli allievi delle accademie d'arte drammatica in che modo memorizzino i testi scritti da imparare per il lavoro, le loro risposte sarebbero poco varie e ricalcherebbero per lo più i metodi già usati a scuola o al liceo i quali, a loro volta, provengono da quelli in uso alla scuola elementare. Questi metodi si basano in generale sulla ripetizione del testo fatta a voce più o meno alta, con un andamento cantilenante, con movimenti ripetitivi associati a una perdita quasi totale del senso di ciò che viene detto e, per compensare la noia che provoca questa litania, si ricorre a una sorta di enfasi emozionale e, il più delle volte, totalmente convenzionale. Questo modo di fare desta nel giovane attore una sorta di ambivalenza nevrotica che combina il disgusto verso queste lunghe ore noiose (quando ancora si imparavano le lezioni non per interesse personale verso l'argomento ma per obbligo o nelle migliori delle ipotesi per compiacere uno o l'altro dei genitori o dei professori) con una specie di autocompiacimento narcisistico nell'ascolto della propria voce. Ben presto il lavoro con gli insegnanti di dizione comincia a introdurre numerose correzioni (analisi del testo nel suo senso esplicito, la musicalità, il senso nascosto, ecc.) che ravvivano l'interesse dell'allievo ma che non scardinano le vecchie abitudini che, essendo consolidate da questa pratica, sembrano più rassicuranti e comode.

Se venisse posta la stessa domanda a attori professionisti con esperienza (parlo di attori di alto livello professionale) si resterebbe sorpresi di scoprire come per molti di loro la memorizzazione resti una sorta di nodo mal risolto e sia fonte di fatica, angoscia e persino sofferenza². Molto spesso questo alimenta il panico degli attori, il loro timore di avere un buco di memoria, un nero, e il timore di perdere i propri mezzi. A causa di questo nodo gli attori, nelle prime prove, tengono i testi in mano come fossero boe di salvataggio. Da una parte questo atteggiamento limita considerevolmente la libertà di reazione e di creazione dell'attore nel corso delle prove e, d'altra parte, non fa che rimandare il momento in cui ci si dovrà liberare del testo scritto. In conclusione, una memorizzazione fatta male alimenta nell'attore una sorta di tensione interiore completamente inutile e non risolve affatto il vero problema dell'attore: dire il testo come se uscisse per la prima volta

2. In generale in questo testo mi riferisco chiaramente all'attore occidentale e non all'attore tradizionale orientale per il quale la memorizzazione è integrata nell'apprendistato del mestiere. Era senza dubbio anche così in passato per l'attore occidentale ma con qualche diversità legata alla retorica classica.

dalla sua bocca, come se venisse pensato e agito per la prima volta, ogni volta nuovo e allo stesso tempo ogni volta fedele allo scritto: *hic et nunc*.

Ora si pone la questione vera: come si fa? Io penso che se l'attore considera il lavoro di memorizzazione una sorta di corvée necessaria ma noiosa, meccanica e piuttosto passiva, sortirà effetti negativi sia nel corso delle prove sia durante gli spettacoli. Se invece considera questo lavoro come un'occasione per preparare la comprensione del testo e del proprio rapporto con il testo, e anche come una conquista, un fare proprio il testo, la parte più difficile è fatta: diventa interessante, persino appassionante. Per questo occorre che vengano dati i mezzi (la pazienza) e i tempi. Io uso un metodo molto preciso ma flessibile, adattabile a praticamente tutte le situazioni. Bisogna però ricordare che si tratta soltanto di uno dei metodi e che ogni testo, ogni situazione teatrale, ogni compagnia d'attori e ogni singolo attore richiedono un lavoro di memorizzazione un po' diverso. Questo lavoro di memorizzazione si pratica in tre fasi: la fase scritta³, la fase mentale e la fase composta.

La fase scritta

Imparo il testo copiandolo (lo faccio sempre con carta e penna ma immagino funzioni anche con la tastiera di un computer) fino a diventare capace di scriverlo interamente, in modo preciso e con ritmo continuo, senza esitazioni o correzioni, sia per quanto riguarda le parole sia per quanto riguarda la punteggiatura o la disposizione se necessario (penso in particolare ai versi delle poesie). Per questo lavoro su frammenti logici del testo rispettandone il senso e la struttura della frase. Le frasi si articolano tra loro in paragrafi o battute⁴, poi in scene o quadri oppure in altre unità di senso. Ciò che è fondamentale è il rispetto sia della forma (punteggiatura, ortografia) nei suoi più piccoli dettagli sia del senso. Voglio dire che, scrivendo, occorre comprendere il senso primigenio, letterale di ciò che si è scritto.

Cosa accade compiendo questo lavoro di memorizzazione attraverso la scrittura? Si impara il testo con un ritmo più lento rispetto a quello del linguaggio parlato. Questo metodo permette di pensare, mentre si scrive, al senso del testo e permette di cogliere le associazioni personali che si presentano (musica, immagine, odori, sensazioni, ricordi, emozioni...). Significa che questo metodo permette di cogliere il testo in sé (cogliere nel suo doppio senso, sonoro e intellettuale) senza

3. Mi sto riferendo alla memorizzazione di un testo nella lingua madre dell'attore. In caso contrario e soprattutto nel caso in cui non si conosca perfettamente la lingua, tutto il processo è diverso (ne parlo con cognizione di causa poiché ho lavorato in tutte e tre le condizioni: in francese che è la mia lingua madre, in italiano che è la mia seconda lingua e con la quale ora non ho ostacoli mentali e infine in inglese e portoghese che, a livelli diversi, mi richiedono ancora uno sforzo di adattamento) e occorre iniziare con il risolvere i problemi di senso e pronuncia prima di procedere con la memorizzazione scritta del testo. Questo per sottolineare che non esiste metodo o regola assoluta nel lavoro teatrale ma solo pratiche più o meno adatte a un determinato obiettivo.

4. Quando si tratta di dialoghi non si può evitare di imparare le risposte degli altri attori.

pronunciarlo⁵. Si comprende facilmente che questa memorizzazione, condotta senza pronunciare il testo e senza articolarlo, presenta il vantaggio fondamentale di fissare il testo senza fissarne contemporaneamente l'interpretazione, l'enunciazione, la musicalità o il ritmo. Questo è essenziale per la continuazione del lavoro, intendendo dire per le prove.

Si può in qualsiasi momento, lavorando soli, correggere errori e imprecisioni, notare le esitazioni e le dimenticanze che si manifestano, e questo tramite il semplice confronto tra il testo che si è appena scritto e l'originale. Si correggono così immediatamente gli errori senza consolidarli e senza l'aiuto di un'altra persona, errori che altrimenti si accumulerebbero, diventerebbero ripetitivi andando a costituire delle vere trappole per la memoria. Infine, mentre il lavoro di memorizzazione procede, ci si comincia a impossessare del testo, a farlo proprio. Questa appropriazione crea un legame molto forte tra l'attore e il "suo" testo e costituisce la base del rispetto, in tutti i sensi, del testo.

Fase mentale

Quando questo lavoro di memorizzazione per mezzo della scrittura sembra completato, occorre passare alla fase della memorizzazione mentale. Uso questo termine nell'accezione di "calcolo mentale", quell'esercizio che a scuola obbliga l'allievo a fare operazioni matematiche mentalmente senza scriverle su un foglio o sulla lavagna. Se si pensa a questo si può comprendere il salto di qualità del passaggio da una memorizzazione scritta a una memorizzazione mentale. C'è una sorta di sforzo in più che obbliga a tenere a mente il particolare e l'insieme, la successione delle operazioni e l'operazione generale.

All'inizio dobbiamo scoprire quale tipo di processo mentale sia dominante per noi in quanto attori. Si associano involontariamente la successione delle parole e delle idee a oggetti per metterle in ordine con precisione. Si tratta di un processo inconsapevole che mostra la dominante mentale e sensoriale (la vista, l'udito, il tatto) che dirige il nostro modo di essere e di esprimerci. Per alcuni si tratta di immagini, per altri di musica e ritmo e per altri ancora di percezioni tattili. Quando si rimemorizza un testo mentalmente, gli occhi ci tradiscono, si orientano in una direzione o in un'altra a seconda che si associ il testo a immagini o suoni, a fantasie o ricordi vissuti. Questo è il primo stadio di memorizzazione mentale. È il mo-

5. Suppongo che questo abbia a che fare con le diverse aree della corteccia cerebrale che vengono implicate in tutto il lavoro di memorizzazione. Memorizzare scrivendo mette in gioco un'area motrice, quella delle dita della mano, che è diversa dall'area della fonazione (il movimento delle labbra, della lingua, della gola, ecc.). Sembra che più si mettono in gioco aree separate e più il lavoro si arricchisca. Questo mi porta anche a rilevare che, nel lavoro di memorizzazione, la postura del corpo della persona che memorizza influisce sulla qualità di questo lavoro. Le posture che implicano un rilassamento, un rilasciamento del corpo sono contro produttive. Al contrario le posture che impegnano, che costringono all'attenzione e alla vigilanza agevolano considerevolmente la memorizzazione in tutte le sue fasi.

mento anche in cui si deve lottare contro la tentazione di dire il testo ad alta voce per “ritrovarlo”⁶.

Occorre poi dominare questi automatismi e acquisire una sorta di libertà che passa per la divisione dell’attenzione. All’inizio tutta la nostra attenzione è diretta verso il solo ricordo del testo. Si srotola il testo in una situazione protetta dalla distrazione (per esempio in un luogo calmo e silenzioso) fino a riuscire a percorrere il testo mentalmente nel modo più fluido possibile senza errori o interruzioni. L’enfasi è posta dunque sulla precisione e sulla rapidità. Poi bisogna dividere l’attenzione, per esempio obbligandosi a svolgere un’attività fisica che impegni completamente il corpo (correre, fare esercizi fisici, nuotare, ecc.) o un’attività manuale che richieda precisione (cucire, lavare i piatti, tagliare la legna, ecc.), il tutto percorrendo mentalmente il testo in testa senza perdere la precisione e la fluidità e certamente l’attenzione. Infine occorre dividere ulteriormente l’attenzione ponendosi nelle situazioni più scomode e che distraggono come per esempio lavorando in uno spazio molto rumoroso con molta gente, come la strada trafficata di una città, o durante un grosso sforzo fisico continuato come pedalare in salita con la bicicletta. Ognuno deve scegliere ciò che allo stesso tempo lo diverte di più ma che resta una vera sfida. Si tratta di un vero e proprio allenamento poiché se provate questi esercizi vedrete che all’inizio non si riesce a mantenere la parte necessaria di attenzione sul testo che per un periodo molto breve. Ma poco a poco la durata dell’attenzione e dunque la qualità del testo percorso mentalmente in questo modo aumentano fino a un livello molto difficile da superare⁷.

Il gioco, in questo metodo di memorizzazione, consiste nel provare a non cedere, a non pronunciare mai il testo prima di avere davanti a sé un interlocutore valido ossia l’attore o gli attori di quella scena e, in qualsiasi modo, in presenza del regista. Perché? Perché questo tipo di memorizzazione può portare a vere e proprie sorprese, può fare scoprire un’interpretazione, un’associazione, un’emozione nascosta che si trova così liberata nel corso di questa prima enunciazione. È qualcosa di non preparato, che può essere molto delicato e quasi invisibile, ma talvolta fondamentale per il resto del lavoro.

6. C’è una cosa che l’attore che memorizza deve cercare di evitare assolutamente: di tornare indietro. Se ci si blocca su una parola, su un passaggio da una frase all’altra, non bisogna tornare indietro per saltare con slancio l’ostacolo. Questo atteggiamento non funziona e rischia di aumentare la tensione qualora si presenti una minima difficoltà con il testo durante le prove.

7. Nel mio caso e in una situazione di grande distrazione supero con difficoltà i venti minuti di esercizio continuo. Visto che questa pratica richiede un grande impegno fisico e mentale, è inutile spingersi troppo in là ma piuttosto è meglio frazionare il lavoro lasciando che la mente si riposi adeguatamente tra un esercizio e l’altro. Non dimentichiamo poi che la mente lavora autonomamente durante il sonno.

Fase composta

Presto, nel corso delle prove, il testo comincia ad associarsi a situazioni, relazioni, azioni con altri attori, allo spazio, al tempo. L'attore crea una sorta di partitura (come quella musicale) che include tutti questi elementi, i contatti con gli altri, i ritmi, i movimenti e anche tutte le associazioni personali, le intenzioni, le sfumature. Il testo diventa organicamente legato a questa partitura e crea una specie di linea, come uno strumento nell'orchestra ha la propria linea che tiene conto di quelle degli altri strumenti. Tutto questo viene memorizzato inconsapevolmente e nei più piccoli dettagli presso l'attore: è la sua partitura. Capita che durante il lavoro l'attore sperimenti di nuovo delle difficoltà con questa o quella parte del testo. È in questo momento che l'attore scopre uno dei vantaggi di memorizzare così il testo. Può subito tornare alla memoria scritta e verificare da solo, senza bisogno di un controllo esterno, la precisione del testo. D'altra parte può ripassare mentalmente la scena in testa associando degli impulsi che sono le vere unità strutturali della sua partitura. Per questo non ha bisogno che di sedersi in un luogo tranquillo e lavorare⁸.

Occorre notare che questa pratica di memorizzazione volontaria del testo non è legata obbligatoriamente al lavoro di improvvisazione strutturata che analizzerò nel paragrafo seguente. Voglio dire che se in questo ultimo caso è praticamente indispensabile, può anche applicarsi molto bene a situazioni molto più convenzionali o formali rispetto al lavoro teatrale. Non si tratta di trattare questa pratica come fosse un metodo assoluto, questo sarebbe stupido, teatralmente parlando. Tutto dipende dalle persone, dalla situazione e anche certamente dal tempo disponibile per la memorizzazione.

Pratica della memoria involontaria: l'improvvisazione strutturata

Improvvisazione è un termine che porta spesso a una confusione: significa all'inizio comporre sul campo e senza preparazione. Ora, se si pensa al lavoro dell'attore durante le prove, l'improvvisazione acquista un senso un po' diverso. Si tratta dunque di un punto di partenza di un processo creativo che, alla fine del suo sviluppo, costituirà il materiale di base della costruzione dello spettacolo, ciò che chiamo un'improvvisazione strutturata. Questa espressione contiene termini contraddittori ma che traducono bene il paradosso fondamentale del lavoro teatrale: l'attore deve agire⁹ qui e ora come se agisse all'istante e senza preparazione, e allo

8. Ho letto che, verso il termine della sua vita, il pianista Glenn Gould non aveva più bisogno di un piano o di una tastiera muta per provare la sua interpretazione. Si sedeva e percorreva immobile il frammento di musica a mente. Suppongo che permanessero solo gli impulsi, quasi invisibili, sottopelle, e i micro-movimenti delle dita.

9. Uso la parola "agire" e "azione" per indicare tutto ciò che fa l'attore in scena, quindi sia dire il testo sia compiere azioni propriamente dette o entrare in relazione con altri, o semplicemente essere presenti in scena.

stesso tempo deve poter ripetere questa stessa azione ogni volta che lo spettacolo viene rappresentato, un'azione ogni volta leggermente diversa nelle sue microvariazioni, ma ogni volta identica nella sua struttura.

L'improvvisazione strutturata è dunque un lavoro quasi opposto al lavoro di memorizzazione dato che conduce l'attore dalla libertà dell'improvvisazione alla struttura, ma alquanto rigoroso. Questo lavoro ha luogo durante le prove. Il lavoro esige la presenza di un testimone, il regista, affinché esso acquisisca tutto il suo senso. Mi limiterò qui a trattare dell'improvvisazione strutturata individuale. Questo lavoro è molto complesso e passa attraverso diverse fasi: 1) la ricerca attiva di ricordi o di associazioni viventi che creino una scena: l'esplorazione; 2) l'elaborazione di una struttura per fissare e ripetere questa scena: la partitura; 3) mantenere in vita questa partitura: la protezione.

Quando nomino queste tre fasi, sembra che non parli davvero della memoria ma è tutto il contrario: si tratta della memoria involontaria, quella a cui si accede solo con l'intuizione, i tentativi, le prove e gli errori. È la memoria legata soprattutto al corpo e alle percezioni del corpo: vista, udito, odorato, gusto, tatto, cinestesia (la sensazione interna del movimento e delle parti del corpo). È anche la memoria legata a ricordi scivolati nell'inconscio e che non riappaiono in modo volontario ma molto spesso in associazione con una percezione fisica¹⁰.

L'esplorazione

115

All'inizio c'è un tema scelto dall'attore o dal regista. La ricerca di un'associazione o di un ricordo dimenticato comincia sempre con l'evocazione di un'associazione o di un ricordo immediatamente disponibile. È come entrare in un luogo conosciuto ma provvisto di porte che possono aprirsi sull'ignoto o sul dimenticato. Quando parlo di evocazione, si tratta di un vero lavoro psicofisico dell'attore. Non è questione di sedersi e di pensare ma di scegliere la prima cosa che si presenta alla mente senza giudicarla a priori. Può sembrare semplicista o persino stupido ma occorre lanciarsi letteralmente nell'improvvisazione sul tema scelto. Questo richiede una certa forma di coraggio e una fiducia vera nella persona o nelle persone che ne sono testimoni. Infine non si tratta di un lavoro di analisi didattica o di ricerca storica: voglio dire che non è importante sapere se si tratti di un fatto reale nascosto nell'inconscio, di una fantasia o di una specie di collage di diversi elementi eterogenei. Questo non ha alcuna importanza. A essere importante è la qualità energetica di ciò che si evoca, la ricchezza nei dettagli concreti, la coerenza, e certamente la curiosità che suscita presso chi lo evoca.

Nell'improvvisazione occorre cercare di essere molto concreti fino all'uso di elementi vicini all'imitazione o alla pantomima¹¹. Non bisogna cercare uno stato

10. Occorre leggere *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust per comprendere tutta la ricchezza di questo processo fondamentale della memoria.

11. Molto spesso gli attori che appartengono alla cosiddetta avanguardia teatrale sono infastiditi

emotivo particolare: le emozioni non si evocano a volontà; ci scappano completamente; se si presentano, occorre registrare la loro presenza, non gonfiarle artificialmente né cercare di mantenerle, di trattenerle. Infine non bisogna gettarsi in una sorta di ubriachezza o di pseudo trance che avrà come effetto l'annullamento di tutto il ricordo preciso dell'improvvisazione e dunque tutto il lavoro di strutturazione. Si tratta in realtà di essere onesti con sé stessi, senza autocompiacimento. Occorre orientarsi verso ciò che sembra più concreto e vivente. Uno dei criteri per questo è la presenza di dettagli molto precisi e specifici, originali, sorprendenti e occorre evitare tutti i cliché.

È molto raro che la prima improvvisazione apra direttamente la via al lavoro di strutturazione; dunque occorre cercare un altro punto di partenza. Qualche volta la prima improvvisazione non funziona ma apre la porta a un'altra improvvisazione. Per esempio, nel corso della prima improvvisazione si presenta un'associazione o un ricordo estremamente forte e preciso che non ha nulla a che fare apparentemente con la direzione iniziale ma che si impone in modo decisivo. Si tratta allora di esplorare questa nuova sorgente che diventerà il cuore della nuova improvvisazione. La prima improvvisazione ha toccato qualcosa che è come il catalizzatore della seconda improvvisazione. Per questo non bisogna eliminare subito la prima improvvisazione anche se sembra debole, insignificante, ma occorre percorrerla di nuovo per ritrovare il passaggio preciso da una all'altra improvvisazione. Soltanto nel corso della fase successiva, la strutturazione, sarà possibile eliminare completamente la prima improvvisazione o conservarne un frammento. Infine, quando si ha l'intuizione di toccare qualcosa di interessante, occorre ripetere più volte l'improvvisazione per scoprire più dettagli possibili. Occorre tuttavia agire con delicatezza, senza sentimentalismo (senza giocare con le emozioni) e senza forzare il corpo, la voce. Non si tratta assolutamente di mostrare al testimone ciò che accade ma di lasciare che si manifesti, si tratta di seguire il filo del ricordo o dell'intuizione¹².

dall'uso di tecniche primarie come l'imitazione o la pantomima. Ma è un errore. In primo luogo è molto difficile fare queste cose e poi può risultare molto utile perché è senza pretese e impegna il corpo molto più di ciò che è mentale e stimola la memoria e la fantasia. Per esempio, se si tratta di evocare una persona, bisogna ritrovare la sua andatura, il modo di sedersi, di guardare, bisogna ritrovare i gesti, le intonazioni della voce. Se si tratta di evocare un avvenimento, occorre provare a recuperare l'ordine delle azioni, il luogo preciso nello spazio, la luce, la temperatura, ecc. Non è soltanto il numero di particolari evocati che importa ma la loro qualità evocatrice; lo spiega perfettamente Marcel Proust quando scrive che un particolare preciso è sufficiente a far emergere l'insieme, a donare vita all'evocazione. In questo senso il processo d'esplorazione entra in comunicazione con il processo nascosto della memoria involontaria.

12. Molto spesso è utile prendere nota di queste improvvisazioni per non farsi sfuggire i particolari. Questi appunti devono restare assolutamente privati. Perché non raccontare, per esempio al regista o al collega di lavoro, la propria improvvisazione? Perché molto facilmente ciò che si vive come ricordo (o come fantasia) perde di brillantezza, sbiadisce e muore nel momento in cui si cerca di verbalizzarlo attraverso una forma logica. Quando si prende nota, si cerca di registrare giusto lo stretto necessario per conservare la successione dei particolari che costituiscono l'improvvisazione. Invece, quando si racconta si aggiunge la logica e il sentimento, si cerca di spiegare o giustificare e tutto diventa arido.

La strutturazione

Dopo aver trovato il soggetto vero dell'improvvisazione e averlo esplorato, comincia allora la fase della strutturazione. È una fase fondamentale, necessaria ma arida. Bisogna comprendere i diversi elementi che costituiscono l'improvvisazione e come si articolano tra loro; come condensare l'improvvisazione (spesso l'improvvisazione è lunga, piena di ripetizioni, di esitazioni) senza eliminarne i minimi particolari. È un lavoro molto minuzioso che somiglia un po' al montaggio cinematografico e che dà a volte l'impressione di portare via la freschezza all'azione. Essa diventa fredda e tecnica e questo costituisce un vero problema per l'attore. Richiede inoltre molto tatto da parte del regista poiché egli non deve dare l'impressione di manipolare l'attore, ma invece deve aiutare l'attore a dare una forma e mettere in ordine ciò che ha creato.

È durante questa fase che si presenta il problema del testo (già memorizzato) che è parte integrante della struttura. La questione vera è: qual è il flusso che porta, il testo o l'azione? In funzione della risposta il testo verrà integrato in spazi liberi dell'azione o al contrario si integrerà l'azione tra i frammenti del testo? All'inizio ho sempre preferito (come attore e come regista) separare testo e azione per, a poco a poco, comprendere dove il testo e l'azione si sovrappongono e dove si danno il cambio. Certamente tutto questo è molto formale all'inizio, ma grazie alla ripetizione e alla precisione, diventa flessibile e fluido. Per l'attore, i dettagli si prendono poco a poco il proprio posto nel tempo e nello spazio. L'attenzione, che all'inizio è caotica e frammentata, comincia a organizzarsi come un flusso continuo. Al posto di saltare da un soggetto all'altro, comincia a essere diffusa in più direzioni alla volta. In particolare, l'attore deve cominciare a seguire ciò che accade all'esterno senza tagliare il filo interiore della sua evocazione. Una vera partitura di impulsi si crea e s'inscrive nel corpo, voce e mente dell'attore. L'attore ha gli occhi aperti sull'esterno e sugli altri, è reattivo verso tutto ciò che accade attorno a lui e allo stesso tempo è ancorato nella sua realtà interiore.

La protezione

È responsabilità dell'attore e del regista esercitare una reale protezione dell'improvvisazione. Occorre seguire per questo alcune regole fondamentali. Quando l'attore improvvisa in modo serio, rivela aspetti molto privati della sua vita e della sua personalità, si pone in una posizione molto fragile. Non bisogna commentare o descrivere le improvvisazioni né scherzarci sopra (cfr. nota 12), altrimenti si corre il rischio non soltanto di distruggerle ma, cosa ancora più grave, di tradire la fiducia necessaria tra persone che lavorano insieme. Non voglio dire che l'attore e il regista non possano parlare dell'improvvisazione. Al contrario, è necessario che se ne parli ma occorre farlo in modo molto pragmatico restando, diciamo pure, a un livello di descrizione delle azioni senza addentrarsi in un'analisi psicologica ed emozionale dell'improvvisazione. Occorre capire che ciò che si percepisce dall'e-

sterno (il punto di vista del regista) può essere totalmente diverso da ciò che è percepito da chi agisce. Il suo processo mentale, le sue ragioni, le sue associazioni, i suoi ricordi restano invisibili all'altro e questo è un bene.

Bisogna proteggere l'improvvisazione strutturata contro molte tendenze pericolose. In primo luogo bisogna guardarsi dalla semplificazione che si opera tramite l'eliminazione, un po' alla volta, dei piccoli dettagli che sembrano apparentemente insignificanti ma che invece costituiscono la vera linfa del lavoro, ciò che permette all'improvvisazione di essere viva, unica, personale, radicata nella memoria del corpo di colui che l'ha creata e dunque impossibile da riprodurre per qualcun altro. Se si perdono i dettagli, la vita si ritira e compaiono i cliché, i luoghi comuni, le azioni simboliche.

In secondo luogo, occorre esimersi dal forzare, dal gonfiare e pompare, cioè da un modo di esagerare la voce, i gesti per gonfiare le emozioni dell'attore credendo a torto che l'effetto sarà lo stesso sullo spettatore. Questo tipo di comportamento è estremamente nocivo poiché dirige l'attenzione dell'attore sull'emozione che prova o che vorrebbe provare (e lo si capisce bene dove porta questa menzogna) tagliando poco alla volta il suo legame con l'esterno, con gli altri. Fa troppo rumore, troppi gesti per seguire ciò che accade fuori di sé e dentro di sé. Il filo interiore dell'attore è rotto e resta solo un simulacro dell'improvvisazione, narcisistica e inefficace. Molto presto l'improvvisazione viene bruciata, svuotata di senso e credibilità. Infine, c'è il pericolo di banalizzare l'improvvisazione a causa di eccessive prove tecniche. Cos'è una prova tecnica? Significa agire sulla struttura dell'improvvisazione senza che vi sia un impegno consistente dell'attore nell'azione. Queste prove sono necessarie ma occorre guardarsi dal manipolare troppo il materiale vivente. Quando un'improvvisazione tocca punti evidentemente sensibili, caricati emotivamente, occorre cercare di ricreare, ogni volta che si tocca una situazione non quotidiana, non tecnica e non spettacolare, una situazione protetta che permetta all'attore di essere totalmente concentrato sul filo del suo lavoro, fuori da ogni preoccupazione spettacolare ma sotto lo sguardo sincero del regista. In generale bisogna evitare a ogni costo il ragionamento troppo meccanico e funzionale sull'improvvisazione strutturata: non si tratta di una macchina, di un motore o di un computer. Non basta fare un buon montaggio nell'ordine giusto e con una buona energia. Non si può e non si deve spiegare tutto. Per esempio, qui vi parlo dell'improvvisazione secondo un certo ordine di processi – esplorazione, strutturazione e protezione – ma è falso, è una sorta di semplificazione per farmi capire. In realtà tutto questo è molto più complesso e dinamico. Certamente bisogna cominciare dall'esplorazione ma questo non vuol dire che l'esplorazione cessa quando comincia la strutturazione. Quanto alla strutturazione, esiste già durante le prime improvvisazioni poiché sono state fatte delle scelte. La protezione comincia a partire dal lavoro di esplorazione. Infine non ci sono leggi che prescrivano che quel dettaglio o quel ricordo giusto e fertile non possa presentarsi che all'inizio, in mezzo o alla fine del lavoro ed essere decisivo per l'insieme della linea del ricordo o del

personaggio; oppure che quell'associazione apparsa alla fine della strutturazione non possa modificare completamente il tono generale del lavoro.

Quando guardo un attore lavorare su una improvvisazione, ci sono alcuni caratteri oggettivi dell'azione che attirano la mia attenzione e che mi fanno pensare «questo funziona» oppure «questo non funziona» o per dirla in altri termini «ci credo» oppure «non ci credo». L'attore non fa rumori inutili, né con i piedi né con il respiro. Non forza la voce né il corpo. Non si taglia fuori dal mondo e resta attivo. Non cerca di spiegare ciò che ha fatto e non usa cliché. È completamente impegnato in ciò che fa con tutto il corpo e in modo particolare con la colonna vertebrale. Segue il filo interiore della sua partitura. I dettagli di questa partitura sono ricchi, cangianti, sorprendenti. Vede davvero gli altri, li ascolta e parla loro realmente.

Quando lavoro io stesso su un'improvvisazione, quali sono i segnali che indicano che sono sulla strada per qualcosa di interessante? C'è all'inizio la sorpresa che viene dall'associazione o dal ricordo perfettamente impreveduto ma evidente. Poi c'è una sorta di nitidezza e vivacità delle sensazioni e delle associazioni (un po' come l'iperrealismo in pittura, o il carattere numinoso dei sogni descritti da Jung). Infine c'è l'impressione di seguire un filo fragile ma molto reale inscritto nel corpo e nel cuore che orienta tutto il lavoro. Tuttavia tutto questo ha luogo solo se nel momento in cui si manifesta concentro la mia attenzione non su questi segnali ma sul lavoro; altrimenti scompare come fumo.

Riflessioni sull'organicità e sulla memoria

Se insisto su questi due elementi del mio lavoro che apparentemente sono molto tecnici, la memorizzazione e l'improvvisazione strutturata, è perché toccano un punto essenziale per l'attore: l'organicità del suo lavoro. L'organicità è un concetto propriamente grotowskiano che riguarda il lavoro dell'attore ma non esclusivamente¹³.

Ci sono numerose interpretazioni di questo termine ma non ho nessuna intenzione di discuterne qui; vorrei usare questo termine per come l'ho compreso attraverso la mia pratica sotto la direzione di Jerzy Grotowski. Per me, l'organicità è una qualità molto particolare di presenza e di azione nel lavoro dell'attore. Ha un rapporto diretto con la non separazione tra corpo e mente¹⁴, una specie di passività attiva che permette di eliminare la barriera tra azione e pensiero, percezione e

13. Il concetto di "organicità" riguarda l'attore e la guida (come la guida di montagna; Grotowski usava spesso il termine inglese *leader*) in un'azione parateatrale, ma anche colui che partecipa a un rituale, il cantante o il danzatore, tutti coloro che possiamo includere nel concetto di "performer". La mia esperienza pratica con Jerzy Grotowski si situa tra gli anni 1973 e 1985, cioè il periodo detto "del lavoro parateatrale" e quello appena precedente a "l'Arte come veicolo", e si riferisce alla partecipazione ai due progetti centrali "Holiday", "Czuwanie" e "Il teatro delle fonti". Sono stato una guida nelle azioni parateatrali e non ho dunque fatto un lavoro d'attore con Jerzy Grotowski, anche se durante l'ultimo stage cui ho partecipato nel 1985 si discuteva molto del lavoro dell'attore o del regista e ciò ha motivato il mio ritorno al teatro e alla scena.

14. "Il mentale" fa parte della terminologia usata da Grotowski per designare l'attività mentale nel

coscienza, decisione e azione. Per utilizzare un'immagine semplice, l'organicità sembra il perfetto adeguamento di un animale con il suo habitat. Certamente non siamo altro che animali umani e tutta la nostra educazione conduce verso il controllo del comportamento, delle emozioni e anche delle percezioni (non è un giudizio di valore ma una semplice constatazione). Bisogna dunque ritrovare un'organicità originale (nel senso per esempio di quella del neonato), occorre volgersi verso ciò che porta in noi il ricordo della nostra animalità, verso il nostro corpo. È là che si manifesta l'organicità, nella qualità della nostra attenzione, nell'origine e nell'energia dei nostri movimenti, nella fluidità della voce, nel silenzio della presenza, nella precisione del nostro sguardo e della postura.

Esaminiamo ora il rapporto tra memoria e organicità. Per raggiungere l'organicità nell'improvvisazione, l'attore deve entrare in connessione con la propria memoria corporea e con il suo inconscio dove, formulato in un altro modo, deve attivare l'intuito e abbandonare una parte di controllo logico e razionale che frena il processo. Sottolineo: una parte del controllo e non tutto. Occorre sempre stare all'erta, mantenere vigile il buonsenso, l'autoprotezione fisica e, diciamo, la memorizzazione automatica di ciò che accade. Lo ripeto: non è di alcun interesse indurre una specie di stato di ubriachezza mentale che avrebbe come conseguenza l'oblio di ciò che è più importante, i particolari e dunque l'inconsistenza dell'insieme. Poi bisognerà attraversare la strutturazione dell'improvvisazione che è come un'operazione alchemica di trasformazione. Le scorie, gli elementi inutili saranno eliminati come le ridondanze e i tempi morti. Bisognerà scolpire ogni particolare, ma anche comprendere l'economia dell'energia e infine introdurre certi elementi esterni all'improvvisazione. È là che ci si trova di fronte a qualcosa di apparentemente contraddittorio: il materiale introdotto¹⁵ appartiene alla memoria volontaria, mentre il materiale ricavato dall'improvvisazione appartiene alla memoria involontaria. Occorrerà dunque forgiare un nuovo materiale con i due materiali. Secondo la mia esperienza bisogna agire in modo progressivo, in particolar modo con il testo. Per me all'inizio è meglio separare testo e azione, in pratica interrompere il testo per compiere l'azione e interrompere l'azione per dire il testo. Tutto questo chiaramente attraverso tentativi ed errori, ma anche con la guida del buon senso che indica in che punto il testo può essere lasciato in sospeso senza perdere senso ed efficacia. In alcuni casi l'azione diventa una sorta di corrente sulla quale il testo galleggia come fosse una barca. In altri casi l'azione comincia ad abitare il testo ed è il testo a portarla. Lo ripeto: non c'è nessuna regola generale, nessun metodo. Ciò che so è che si tratta di un materiale vivo e fragile e che bisogna trattarlo con cura senza forzarlo. Allora la memoria volontaria assicura la precisione del

suo insieme e non ha connotazione intellettuale o spirituale. È un termine pragmatico che ha un suo corrispettivo inglese in *the mind*.

15. Certo, si tratta in primo luogo del testo ma anche delle numerose modifiche tecniche che vanno dal semplice orientarsi nello spazio agli spostamenti necessari, all'inserimento di oggetti, all'uso di costumi, al volume della voce, al ritmo dell'azione, infine tutto ciò che andrà a trasformare questa improvvisazione in una partitura e dunque in un frammento di spettacolo.

testo, i compiti tecnici e interumani, mentre la memoria involontaria continua a nutrire la fonte stessa della creazione e allo stesso tempo registra fedelmente ciò che accade durante il lavoro. Solo così è possibile preservare l'organicità del lavoro, questa non cesura tra mente e corpo, questa *conjunctio oppositorum* tra precisione e spontaneità. Solo così l'attore può, per ogni rappresentazione, ritrovare il filo che lo guida verso la fonte viva del suo atto creativo.