

Lluís Masgrau

## INTRODUZIONE: L'UNO E IL MULTIPLO

Il lavoro dell'attore è il risultato di una tensione dialettica fra due poli: la tecnica e la creatività. Il polo della tecnica viene dato dagli strumenti professionali che l'attore utilizza (i principi, le regole, i concetti con i quali lavora); quello della creatività, dal modo di utilizzare questi strumenti. La tecnica è ciò che decide l'appartenenza di un attore ad un determinato contesto (una tradizione, un gruppo, una scuola); la creatività è ciò che determina la sua unicità in questo contesto, è la dinamica attraverso la quale l'attore *personalizza* la tecnica materializzandola in una realtà individuale.

Nella pratica del lavoro dell'attore, la tecnica e la creatività costituiscono una realtà organica, unica. Però, a livello operativo, può essere utile trattarle *come se* fossero due campi di lavoro individuali, anche se profondamente relazionati. Può essere utile, per esempio, per finalità pedagogiche: quando realizza un apprendistato, l'attore isola il polo della tecnica e lo converte in un campo di lavoro specifico. D'altra parte, quando entra nella dinamica dei processi creativi egli non può limitarsi a ripetere quello che ha imparato: ha il dovere di concentrarsi nello sviluppo delle capacità acquisite cercando i modi per applicarle.

La distinzione fra il campo della tecnica e quello della creatività può essere di grande utilità anche da un punto di vista teorico per spiegare, analizzare, formulare i meccanismi del lavoro dell'attore. Stanislavskij, per esempio, quando volle formulare per iscritto la sua esperienza professionale come maestro di attori, ricorse a questa distinzione: chiamò il campo della tecnica *il lavoro dell'attore su se stesso* e quello della creatività *il lavoro dell'attore sul personaggio*. La realtà propria dell'attore e il personaggio si trasformarono nei due spazi fisico-concettuali che articolavano l'attività dell'attore. Naturalmente Stanislavskij non ha inventato questi due spazi; il suo merito consiste nell'averli definiti, delineati, esplorati ed aver stabilito le connessioni tra di essi necessarie per dare operatività al lavoro dell'attore.

In Occidente lo sviluppo posteriore dell'arte dell'attore si è basato sulla distinzione di questi due spazi (l'attore e il personaggio) stabiliti da Stanislavskij, anche se, com'è logico, ciascuno dei riformatori teatrali del Novecento gli ha dato un contenuto diverso ed ha stabilito nuove relazioni tra di essi. Dentro questa traiettoria, l'apporto di Grotowski introduce un cambiamento sostanziale: sposta il

personaggio dal lavoro dell'attore per introdurlo interamente nell'area creativa del regista. È risaputo che Grotowski non concepisce l'arte dell'attore come un meccanismo di rappresentazione ( di un personaggio), ma come un meccanismo di autopenetrazione fondato sul fatto di smascherarsi. In mano al regista polacco il personaggio teatrale diventa una specie di schermo oggettivo con il quale coprire e perfino proteggere la soggettività nuda dell'attore. Il personaggio che vede lo spettatore non è una creazione dell'attore, è il risultato di un montaggio che il regista ha proiettato sulle azioni dell'attore.

Grotowski colloca la totalità dell'attività dell'attore in quella zona che Stanislavskij chiama "il lavoro dell'attore su se stesso", però mantiene e addirittura intensifica la distinzione operativa fra il campo della tecnica e quello della creazione. Nel suo teatro-laboratorio, prima ad Opole poi a Wroclaw, creò uno spazio indipendente dalle prove -il training- riservato espressamente alla ricerca sulla tecnica dell'attore. La tecnica e la creatività si articolano come due vie con logiche di lavoro e sviluppi paralleli. Ora, "Il lavoro dell'attore su se stesso" appare articolato nel binomio training-prove. Nel contesto delle prove Grotowski definisce un nuovo spazio fisico-concettuale alternativo al personaggio per incalzare la creatività dell'attore: l'improvvisazione <sup>1</sup>.

Quando l'Odin comincia a lavorare nel 1964 prende come punto di riferimento la rivoluzione di Grotowski. Durante i primi anni del gruppo la dinamica è molto simile a quella sviluppata dal regista polacco: esiste il training, come uno spazio separato nel quale l'attore lavora a livello tecnico con esercizi, ed esistono le prove, dove l'attore lavora a livello creativo con improvvisazioni che poi sono montate dal regista. Come nel teatro di Grotowski, le improvvisazioni costituiscono una esplorazione della propria soggettività (si veda più avanti l'intervista con Torgeir Wethal) e non hanno niente a che spartire con la idea tradizionale del personaggio.

Però, partendo da questa concezione ereditata, l'Odin inizia a svilupparla in un modo totalmente personale. Durante gli anni Settanta la separazione fra il training e le prove si fa mano a mano più labile. Progressivamente, nella misura in cui i membri del gruppo acquisiscono maturità tecnica, il training si trasforma nello spazio nel quale l'attore, invece di compiere una serie di esercizi stabiliti, lavora individualmente sulle propria energia creando tipologie, componendo qualità, variando di registro, fissando partiture... Ogni attore crea le proprie strategie per modellare l'energia: sceglie accessori e un modo di lavorare con essi, inventa esercizi e li applica introducendo ogni tipo di variazione, utilizza a modo suo musica e strumenti musicali, esplora le possibilità dei costumi, apprende e personalizza forme di teatro codificato.

Tutto questo lavoro sulla propria presenza scenica comincia ad entrare, coscien-

temente o no, nei processi creativi. Ora, nelle prove, oltre a fare improvvisazioni gli attori sviluppano altre iniziative per dinamicizzare i processi creativi: apportano materiali scenici (sequenze di azioni che sono state fissate) creati per conto proprio, elaborano azioni improvvisando all'interno della struttura fisico-vocale montata dal regista, introducono possibilità che hanno sviluppato nel training (accessori, costumi, canzoni, strumenti...). Nel corso di questa evoluzione, l'improvvisazione grotowskiana prende una rotta completamente diversa ed inaspettata: perde la sua carica di esplorazione soggettiva per tramutarsi in una strategia destinata più che altro a produrre materiali scenici, ovvero ad elaborare consapevolmente una determinata presenza scenica. Il regista non si limita più ad utilizzare le lunghe improvvisazioni dei suoi attori per montare partiture, bensì rielabora e monta le partiture composte dai suoi attori. Questo arricchimento dei processi creativi si riflette nella complessità drammaturgica che acquistano progressivamente gli spettacoli dell'Odin.

Durante gli anni Ottanta questa evoluzione si consolida in una dinamica di lavoro pienamente personale. Il training si è trasformato in un grande laboratorio drammaturgico dove gli attori esplorano coscientemente le possibilità della loro presenza scenica creando, componendo ed elaborando materiali che poi, eventualmente, possono essere utilizzati dal regista per costruire uno spettacolo. In ragione di ciò Eugenio Barba ha potuto riferirsi al training come al "teatro degli attori"<sup>2</sup>. In questo contesto riappaiono vecchi concetti come il personaggio teatrale (v. l'intervista con Iben Nagel Rasmussen) o come l'improvvisazione (v. l'intervista con Roberta Carreri) ma riformulati partendo da una chiara coscienza compositiva: il personaggio e l'improvvisazione si sono trasformati in strumenti che l'attore utilizza drammaturgicamente per articolare una determinata presenza scenica. I processi creativi del gruppo si appoggiano sempre più sulle iniziative individuali degli attori, i quali ora non solo forniscono materiali scenici ma, oltre a ciò, costituiscono con essi autentiche strutture drammaturgiche, dove si intrecciano diversi elementi: azioni fisiche, azioni vocali, melodie, accessori, costumi... Il regista rielabora queste sequenze sviluppando quella che Ferdinando Taviani ha chiamato opportunamente "una drammaturgia di drammaturgie"<sup>3</sup>. Però a volte le sequenze individuali elaborate dagli attori hanno tanta forza che arrivano ad essere visibili nel risultato finale del processo creativo.

Tutta questa elaborazione culmina tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta con la creazione di quattro spettacoli individuali accomunati da una certa dimensione autobiografica: *Judith* (1987), *Memoria* (1990), *Il castello di Holstebro* (1990) e *Itsi-Bitsi* (1991). Il punto di partenza di questi spettacoli non è stato un tema, proposto a priori da un regista, bensì l'autonomia dei materiali scenici creati

dai rispettivi attori. Ognuno di loro ha realizzato una selezione di materiali provenienti dalla propria traiettoria professionale (dal proprio training, da vecchi spettacoli dell'Odin, da esperienze di lavoro realizzate fuori dal gruppo) con i quali ha composto una serie di blocchi drammaturgici che poi sono stati montati e orchestrati dal regista. In questo caso il compito del regista è stato quello di coautore che utilizza la sua sapienza artigianale e la sua forza creativa per impostare narrativamente il lavoro drammaturgico dell'attore.

Nell'Odin Teatret il lavoro dell'attore si è sviluppato fino a sfociare in questo momento insolito nel teatro europeo del Novecento, nel quale gli attori sono capaci di costruire lo scheletro dei propri spettacoli.

Tutto il lavoro dell'attore all'Odin Teatret ha le sue radici nella rivoluzione grotowskiana e perciò rimane incluso, sia per quanto si riferisce alla tecnica sia per il lavoro creativo, in questa area che abbiamo chiamato "il lavoro dell'attore su se stesso". Al margine del personaggio, il lavoro degli attori dell'Odin Teatret implica una concentrazione sulla propria energia per generare una qualità di presenza superiore a quella del comportamento quotidiano.

Nel gruppo danese la tecnica costituisce un campo di lavoro iniziale, legato alla necessità di acquistare determinate abilità, efficacia professionale. Superato questo momento iniziale, il lavoro si sposta decisamente verso la personalizzazione, passando dal polo della tecnica a quello della creatività individuale. L'Odin sembra aver incentrato il suo interesse nell'esplorare la capacità individuale dell'attore di modellare la propria energia per comporre qualità, registri, toni e sfumature.

Nasce così un nuovo spazio fisico-concettuale della creatività dell'attore: la sua *presenza scenica*. Allora ci troviamo di fronte ad attori il cui impegno creativo non è indirizzato alla incarnazione o rappresentazione del personaggio e neanche alla capacità di affondare nella propria soggettività mediante l'improvvisazione. Nell'Odin Teatret il lavoro creativo dell'attore consiste, principalmente, nello sviluppare metodi drammaturgici individuali per comporre una presenza scenica pronta a rappresentare qualcosa, appena il regista la struttura in un registro narrativo.

All'interno di questo vastissimo territorio che chiamiamo "il lavoro dell'attore su se stesso", l'Odin Teatret ha definito ed esplorato una porzione molto specifica: il lavoro dell'attore sulla propria presenza scenica.

In effetti la dinamica sviluppata da Grotowski implicava già un certo lavoro drammaturgico dell'attore sui materiali (o partiture) nati dalle sue improvvisazioni per adattarli al montaggio del regista. Però il lavoro aveva il suo centro nevralgico



24. "Drammaturgie parallele". Dimostrazione di lavoro. Università del Teatro Eurasiano, Fara Sabina, 22-30 maggio 1993. Da sinistra: Sanjukta Panigrahi, Torgeir Wethal.

25. "Drammaturgie parallele". Dimostrazione di lavoro. Da sinistra: Iben Nagel Rasmussen, Sanjukta Panigrahi, Torgeir Wethal.



26. "Drammaturgie parallele". Dimostrazione di lavoro. Da sinistra: Jan Ferslev, Roberta Carreri, Sanjukta Panigrahi.

27. "Drammaturgie parallele". Dimostrazione di lavoro. Da sinistra: Sanjukta Panigrahi, Julia Varley.

in una esplorazione della propria soggettività. Nell'Odin Teatret il lavoro si sposta acquistando nettamente una dimensione di composizione.

All'interno del "lavoro dell'attore su se stesso" nell'Odin Teatret appare una divisione che già conosciamo, il training e le prove, ma con un contenuto totalmente nuovo. Partendo dalle idee di Grotowski e attraverso l'evoluzione appena accennata, l'Odin ha sviluppato una dinamica di lavoro in cui il training e le prove non si articolano più come due spazi paralleli, destinati ad orientare il lavoro sulla tecnica ed il lavoro creativo, bensì come due momenti di uno stesso lavoro centrato sullo sviluppo della creatività individuale: il training è il momento nel quale l'attore esplora per conto proprio, da un punto di vista drammaturgico, le possibilità della sua presenza scenica componendo materiali che gli appartengono di diritto; le prove costituiscono il momento in cui il gruppo decide di socializzare questa indipendenza creativa degli attori.

In questo momento appare la figura del regista, il cui compito principale consiste nell'armonizzare ed affiatate le diverse soggettività creative rispettandole integralmente ma, allo stesso tempo, transcendendole. Nel corso delle prove si incrociano e si sovrappongono due livelli diversi di lavoro: l'individuale e il collettivo. Le indicazioni che dà il regista e le esigenze che genera il lavoro in comune sono applicate mediante le metodologie delle drammaturgie individuali. Le prove diventano straordinariamente ricche, un labirinto dove si annodano diverse logiche di lavoro, diverse esigenze e motivazioni personali.

Nell'Odin, dunque, quando gli attori parlano del loro lavoro creativo lo fanno in termini di invenzioni drammaturgiche destinate a comporre, articolare una determinata presenza scenica. In questo modo nasce una drammaturgia dell'attore molto complessa. Ogni attore personalizza la tecnica inventando la sua propria drammaturgia. Tutto consiste nel far esplodere una certa metodologia tecnica comune in una raccolta di metodologie individuali che possono arrivare ad essere molto diverse.

L'Odin Teatret non ha esplorato le relazioni che uniscono/separano la tecnica e la creatività mediante la distinzione operativa tra due spazi paralleli, bensì articolando il lavoro dell'attore mediante una tensione dialettica molto forte tra l'uno e il multiplo, tra il contesto e l'individuo, tra i principi della tecnica comune e le strategie delle drammaturgie individuali che li materializzano, tra la coincidenza di problemi e la diversità delle soluzioni, tra la lingua del lavoro di gruppo e il gergo personale di ogni attore.

Credo che questa tensione fra l'uno e il multiplo costituisca l'apporto più originale dell'Odin Teatret nel campo del lavoro dell'attore.

L'obiettivo delle conversazioni che seguono è esattamente quello di porre in rilievo questa dialettica. Il campo specifico dello studio viene dato dalle drammaturgie individuali, mediante le quali gli attori dell'Odin personalizzano la loro tecnica. Nell'Odin Teatret la drammaturgia dell'attore è questa alchimia destinata a tramutare l'uno nel multiplo.

La metodologia che mi è apparsa più adeguata è stata una esplorazione comparata delle drammaturgie individuali dei quattro attori veterani dell'Odin che tutt'ora continuano attivamente: Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri e Julia Varley. Non si trattava di valutare il lavoro individuale di ognuno di essi bensì di dar loro la parola affinché potessero esporre il proprio modo di lavorare.

Durante tre anni -dal febbraio del 1992 fino al momento di redigere queste note (gennaio 1995)- ho potuto seguire il lavoro pedagogico, le prove, ho avuto occasione di vedere molte volte le loro dimostrazioni e i loro spettacoli. Partendo dalle inquietudini, curiosità ed interrogativi suscitati da questa conoscenza diretta, ho registrato una o più conversazioni con ognuno di essi. Successivamente ho rielaborato e montato questo materiale per dargli la forma finale dell'intervista, rispettando in ogni caso il contenuto, le affermazioni e il linguaggio individuale di ogni singolo attore. Attraverso questo lavoro di rielaborazione e montaggio ho cercato di far sì che i materiali lasciassero affiorare in modo organico somiglianze e diversità, paralleli e contrasti, analogie ed opposizioni, equivalenze e disparità; in definitiva, quella tensione dialettica tra l'uno e il multiplo di cui ho parlato prima. Ogni attore ha rivisto e corretto il testo finale della sua intervista.