

## L'uso sapiente del corpo e il linguaggio del teatro

**Roberto Pellerey**

Università di Genova

roberto.pellerey@libero.it

**Abstract** How does poetic function in theater language, and what are the expressive matter, the elements, the syntax of theater language? The article examines the linguistic system of theater, an art whose expressive material is the organic matter of the actor's physical body in the scene. The meaning of the show comes from the use of this particular expressive material to obtain shapes, actions, movements, postures, individual body configurations and combined with other elements such as the body of other actors, objects, spaces, movements on the scene. In fact, the idea of theater as recitation of a script or representation of facts placed in a narrative sequence is now overcome.

Using above all the direct experiences of the actors, we examine how the malleable material of the body is used and segmented by actors and directors, what are its lexical elements, identified in the different articulations of the body trimmed by segmentation, and how they are used to compose body enunciations and produce poetic effects. It concludes with a list of the specific poetic effects of this expressive material, confirming that the poetic function is made in theater with the manipulation of the organic matter of the actor's body, also indicating which are the lexicon and syntax of this language.

**Keywords:** theatre, poetic function, organic body, scenic presence, theatre anthropology, Odin Teatret

Received 22 May 2017; accepted 26 September 2017; published online 3 December 2017.

### 1. Il corpo e il teatro

Che il teatro sia un'arte dotata di un proprio linguaggio organico sembra ovvio, anche per la storicità sedimentata del teatro nel sistema delle arti della cultura europea. È invece sorprendente scoprire quali siano i modi e le forme di tale linguaggio, una volta superati i luoghi comuni del teatro come arte della recitazione di un copione o come rappresentazione in scena di una sequenza di fatti regolati da una sintassi narrativa il cui modello è descritto dagli schemi della narratologia. Tali concezioni non corrispondono più alla realtà teatrale contemporanea. Il teatro è infatti oggi per eccellenza un'arte il cui senso scaturisce dalla centralità della materia fisica che ne costituisce l'essenza: il corpo fisico dell'attore in azione in scena. Il teatro di ricerca è scaturito dal principio dell'autonomia della *performance* rispetto al testo verbale, a partire dalle intuizioni di Antonin Artaud e dal teatro laboratorio istituito da Peter Brook e da Jerzy Grotowski, fino alla performance corporea in cui

la declamazione convincente di un copione scritto da un autore è persino assente. Maestro riconosciuto della visione contemporanea è Jerzy Grotowski, per il quale «la tecnica scenica e personale dell'attore [è] il nucleo dell'arte teatrale» (GROTOWSKI 1968 trad. it.: 21). Il Teatro non è altro, una volta eliminati scenografie, costumi, musica, luci, testo verbale, che ciò che accade quando qualcuno definito “attore” fa qualcosa di fronte a qualcuno definito “spettatore”:

Può il teatro esistere senza attori? Non conosco esempi del genere. [...] Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come “ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore”. Tutto il resto è supplementare (*Ivi*: 41).

L'essenza di quest'arte è allora il rapporto diretto tra attore e spettatore che scatena effetti di intensità sensibili, palpabili, vivi:

Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore (*Ivi*: 25).

Di conseguenza assume rilievo centrale l'azione, tecnicamente esercitata e controllata, dell'attore in scena, ovvero la sua capacità di usare il proprio corpo e la propria presenza in una determinata situazione per creare una densità situazionale e uno stato di intensità emotiva che si genera nella compresenza fisica di attore e spettatore:

La vicinanza dell'organismo vivo: ecco il solo elemento di cui il teatro non può essere defraudato né dal cinema né dalla televisione: grazie a ciò ogni provocazione lanciata dall'attore, ognuno dei suoi atti magici [...] diventa qualcosa di grande, di straordinario e simile all'estasi. Per questo è necessario abolire la distanza tra l'attore e lo spettatore facendo a meno del palcoscenico, infrangendo tutte le barriere. Che quanto vi è di più intenso, avvenga faccia a faccia con lo spettatore così che egli sia a portata di mano dell'attore, possa sentire il suo respiro e percepire il suo sudore (*Ivi*: 51).

Da questi presupposti ha preso avvio la rivoluzione teatrale che dagli anni '60 in poi ha portato all'abolizione del palcoscenico e alla definizione di “scena” per qualsiasi spazio in cui si svolge l'azione, alla disseminazione nello spazio di attori e spettatori, alle diverse forme di teatro inteso come intervento sociale sul campo, al lavoro con la voce intesa come emanazione fisica del corpo dell'attore, e così via. L'esperienza più significativa per la nostra analisi è stata la ricerca dell'Antropologia Teatrale e dunque il lavoro dell'Odin Teatret e di Eugenio Barba, le sessioni dell'ISTA, lo sviluppo di esperienze come il Magdalena Project o il NordiskTeaterLaboratorium di Holstebro.

Principale riferimento teorico è la ricerca condotta dal 1979 dall'ISTA (International School of Theatre Anthropology), un'istituzione costituita da una rete multiculturale di attori, registi e ricercatori che, attraverso lo scambio di conoscenze tecniche tra maestri di tradizioni teatrali differenti, dall'Asia all'Europa, mira a individuare i

principi generali dell'uso del corpo per ottenere presenza scenica. Alle sue sessioni periodiche, in cui temi ogni volta differenti sono indagati tramite esercitazioni pratiche e dimostrazioni di tradizioni teatrali e tecniche di spettacolo di culture diverse, hanno partecipato gruppi e singoli artisti di Bali e di Giava, interpreti dei teatri giapponesi Nô, Kyogen e Kabuki, e interpreti delle principali forme della tradizione teatrale e di danza dell'India. L'esperienza di queste forme di teatro ha peraltro contribuito a elaborare la nozione di "testo spettacolare", l'insieme dei fattori in azione in scena che ha preso il nome di *performance text*, un «insieme di parole che sono inestricabilmente intrecciate di musica, gesti, danza, metodi di recitazione e costumi» (SCHECHNER 1996: 247). I risultati di questo studio comparativo sono esposti nell'Antropologia Teatrale, lo studio delle basi organiche del comportamento umano in situazioni di rappresentazione organizzata<sup>1</sup> per ottenere "presenza scenica": principi e leggi interculturali di base come la "alterazione dell'equilibrio", il "principio dell'opposizione", il "principio dell'equivalenza"<sup>2</sup>.

Per "alterazione dell'equilibrio" si intende, ad esempio, lo sbilanciamento volutamente prodotto dell'equilibrio del corpo (spostando i pesi o eliminando il sostegno di gambe, piedi o parte del tronco) che obbliga l'attore a un gioco di bilanciamenti muscolari e del peso delle masse corporee per evitare di cadere o di afflosciarsi. Tale lavoro di pesi e contrappesi, in movimento o in immobilità del corpo, genera un effetto di energia irradiante dall'attore, dovuta in realtà allo sforzo delle masse muscolari per mantenere in equilibrio il corpo, e produce una suggestione di intensità per la sola presenza dell'attore, anche quando sia muto o immobile:

Nel teatro balinese l'attore si appoggia sulla pianta dei piedi, sollevandone il più possibile la parte anteriore e le dita. Questa postura diminuisce quasi della metà la base di sostegno del corpo. Per evitare di cadere, l'attore è obbligato a divaricare le gambe e a piegare le ginocchia [...] Questa elaborata saldezza di tensioni i cui dettagli restano invisibili sotto pesanti e preziosi costumi, determina nel suo insieme la presenza suggestiva degli attori (BARBA 1993: 34-35).

Così nel Kathakali indiano l'attore «si appoggia sui lati esterni dei piedi, ma le conseguenze sono identiche. Questa nuova base implica un cambiamento radicale dell'equilibrio che ha come risultato una postura con gambe aperte e ginocchia piegate» (*Ivi*: 35). Non diversamente si comportano gli attori della Commedia dell'Arte e di diverse tradizioni teatrali europee<sup>3</sup>:

In tutte le forme codificate di rappresentazione, in Oriente come in Occidente, si ritrova questa costante [...] L'equilibrio [...] è il risultato di una serie di rapporti e di tensioni muscolari del nostro organismo. Più i nostri movimenti diventano complessi – compiere dei passi più grandi di quelli che compiamo d'abitudine, tenere la testa più avanti o indietro – più l'equilibrio è minacciato. Allora tutta una serie di tensioni entrano in azione per impedirci di cadere [...]

---

<sup>1</sup> Cfr. BARBA (1993: 23-24, 1983); RUFFINI (1983).

<sup>2</sup> Cfr. BARBA (1993: 27-56).

<sup>3</sup> Cfr ad es. BARBA-SAVARESE (1996: 73, 76).

Un'alterazione dell'equilibrio ha come conseguenza delle precise tensioni organiche che impegnano e sottolineano la presenza materiale dell'attore (BARBA, SAVARESE 1996: 73-74)

È questo gioco di tensioni che crea l'effetto di intensità nel portamento e nella presenza dell'attore, che trae a sé l'attenzione dello spettatore, e che prende il nome di "presenza scenica", una «qualità di presenza che stimola l'attenzione dello spettatore» (BARBA 1993: 30). Tale "presenza" è raggiunta, ad es. dagli attori dell'Odin Teatret, tramite una preparazione costante e un insieme di esercitazioni che riguardano sia l'aspetto fisico che l'aspetto psichico del lavoro dell'attore.

Il training è, nella pratica inaugurata da Grotowski, il lavoro fisico quotidiano sul corpo dell'attore, ovvero un insieme di esercizi, ripetuti e variati nel tempo, che portano l'attore alla conoscenza delle particolarità del proprio corpo fisico e alla capacità di plasmarne la materia organica in forme, movenze, figure, destinati a modellare le proprie energie. L'attore dovrà non solo esercitare il proprio corpo con un allenamento acrobatico, ma risolvere problemi fisici quali ad esempio imparare come inginocchiarsi con entrambe le gambe senza perdere il controllo del peso e battere le ginocchia a terra, o come spostare l'equilibrio del corpo in avanti planando di lato per assorbire progressivamente il colpo con la parte laterale del corpo<sup>4</sup>. Da una parte il training è scoperta delle proprie energie e particolarità fisiche personali, dall'altra è l'apprendimento di una tecnica che renderà capace l'attore di raggiungere la piena presenza scenica:

Il training [...] ha avuto un suo sviluppo. Si è iniziato dalla ripresa di esempi e di frammenti di esercizi, come dei *patterns* che l'attore deve imparare a padroneggiare, fino a trasformarsi in una capacità, da parte dell'attore, di modellare le proprie energie: per cui l'attore, in realtà, dopo qualche tempo [...] non esegue più gli esercizi che ha imparato, ma padroneggia qualcosa di più completo e profondo, quei principi cioè che rendono vivo il corpo sulla scena (SAVARESE 1996: 249).

Per Julia Varley, attrice dell'Odin, il training è «una disciplina fisica e mentale» destinata a «risvegliare e risentire un'energia basilare: esercizi per rafforzare la schiena, per allineare le ossa [...], per mantenere il tono muscolare» (VARLEY 2006: 60-61). Per Roberta Carreri, anch'essa attrice dell'Odin, il training è strumento per «trovare la propria presenza scenica [...] liberandosi dagli automatismi della vita quotidiana [e] [...] dai propri cliché» (CARRERI 2007: 35-40).

Tale insieme di tecniche e di principi, uniti alla conoscenza delle dinamiche fisiche del corpo organico, costituisce, infine, un insieme coeso e solidale di principi che definiscono lo spazio tecnico e teorico dell'arte del teatro oggi.

## **2. La funzione poetica e l'uso sapiente del corpo**

Scopo della formazione dell'attore è raggiungere un "uso sapiente del corpo" con cui l'attore, manipolando plasticamente la materia fisica del proprio corpo, può dotarlo di particolari qualità di presenza e di energia che costituiscono diversi tipi di effetti estetici. Il corpo sembra cioè essere il materiale specifico di lavoro di cui fa uso l'attore per realizzare ciò che Jakobson chiama la funzione poetica, l'uso sapiente e il

---

<sup>4</sup> Esempi tratti da BARBA (1996: 245).

gioco con le proprietà fisiche del materiale specifico di un'arte, come il suono per la poesia o forme e colori per la pittura, per suscitare piacere estetico.

In Jakobson è «l'accento posto sul messaggio per se stesso [che] costituisce la funzione poetica del linguaggio» (JAKOBSON 1960 trad. it.: 189). Si tratta cioè di una funzione che utilizza la costituzione materiale stessa del messaggio per creare effetti estetici. Nell'articolo su "Linguistica e poetica" Jakobson indica gli elementi costitutivi dell'uso della materia fisica del suono nel gioco estetico con il linguaggio verbale. Prima di tutto la configurazione ritmica della frase, fatta in modo da suonare più gradevolmente all'orecchio: tramite la *gradazione sillabica* (combinazioni di parole composte da sequenze di sillabe ritmicamente progressive, come "Gianna e Margherita" anziché "Margherita e Gianna": *Ivi*: 192), anche guidata da modelli metrici di esecuzione, cioè schemi metrici che regolano ritmi delle sequenze già noti (*Ivi*: 200-202), o tramite *l'isocronia* (parole con lo stesso numero di sillabe). Poi diversi tipi di giochi sonori che rendono la sequenza di suoni più gradevole all'orecchio: l'espressione "l'orribile Oreste" (anziché "il tremendo Oreste") ripete una stessa sillaba a inizio parola, ed è la tecnica della paronomasia (*Ivi*: 190). Quindi la combinazione di configurazione ritmica e di giochi sonori, come nell'esempio canonico «I like Ike» (*Ivi*: 190-191). Giochi sonori sono le combinazioni di parole che utilizzano la configurazione materiale del messaggio, cioè i suoni, per effettuare rime, allitterazioni, ripetizioni del suono (come "l'orribile Oreste" o la simmetria sillabica "veni, vidi, vici"), inglobamenti di suoni nei suoni ("I like Ike") e così via che costituiscono complessivamente un gioco col materiale stesso componente il messaggio, in questo caso il suono, tramite un uso sapiente e calibrato dei «due processi fondamentali di costruzione usati nel [...] [messaggio] linguistico: la selezione e la combinazione» dei suoni (*Ivi*: 191). In sintesi, la particolare costituzione sonora del messaggio, i suoi giochi ritmici e acustici, attirano l'attenzione dell'ascoltatore su di essi, anziché sul contenuto del messaggio: «Ma in cosa si manifesta la poeticità? – Nel fatto che [...] le parole e la loro sintassi [...] acquistano peso e valori propri» (JAKOBSON 1933-34 trad. it.: 53).

Questa tesi è rapidamente trasferita dalla semiotica all'insieme delle altre arti non verbali. In Eco un testo estetico «implica un lavoro particolare, vale a dire una manipolazione dell'espressione» (ECO 1975: 328), che viene avvertita dal fruitore dell'opera d'arte e lo spinge a interrogarsi sulle trasgressioni cui i codici usuali sono sottoposti nel testo, fino a rendersi conto della presenza di un contenuto nuovo e imprevisto, non chiaramente definito, che conduce però ad una nuova visione delle cose.

Nel ragionamento di Eco è immediatamente ipotizzabile un primo riscontro intuitivo con l'estetica teatrale. Il messaggio estetico è un messaggio descritto come *ambiguo* e *autoriflessivo*. È ambiguo in quanto (a) viola le regole di codice usuali (fonologiche, lessicali, semantiche, sintattiche, stilistiche) in modo consapevole, (b) attira l'attenzione del destinatario sulle caratteristiche del testo e del codice, (c) la deviazione dell'espressione produce una alterazione del piano del contenuto, percepita come possibile e interessante (cfr. *Ivi*: 330). A queste caratteristiche può corrispondere nel teatro una ambiguità costituita da (a) l'alterazione dell'uso normale del corpo (con l'alterazione dell'equilibrio dei suoi usi quotidiani), (b) che attira l'attenzione sul corpo dell'attore in scena ("presenza scenica"), e (c) crea una condizione particolare di densità e intensità dell'azione scenica, a partire dalle sensazioni di «irradiazione di energia» (CARRERI 2007: 44) e di un flusso continuo

di movimenti plastici, fino all'effetto di una danza ritmica in cui lo spettatore è coinvolto, e che lo porta a interrogarsi sul senso di quanto accade in scena.

Il messaggio estetico è poi autoriflessivo in quanto attira l'attenzione dello spettatore sulla propria organizzazione materiale e obbliga «il destinatario a riconsiderare l'intera organizzazione del contenuto» (ECO 1975: 331). La particolare organizzazione espressiva insolita è data da una manipolazione della materia fisica espressiva a vari livelli. La materia riceve una ulteriore segmentazione che diviene significativa: testura materica delle parti, pause narrative, grumi e colate di colore, la luce sulle forme in architettura, etc. (cfr. *Ivi*: 332-333). In teatro l'antropologia teatrale ha dato forte rilievo ai vari livelli di distinzione e segmentazione delle parti del corpo per usarle efficacemente: massa corporea contrapposta agli arti, dita, occhi, piedi, sguardo, capelli, parti del corpo immobili contrapposte a quelle mobili etc. (cfr. BARBA, SAVARESE 1996: 102-115; 129-145; 151-171). Il risultato di tali ambiguità e autoriflessività è in Eco una revisione cognitiva composta da due processi. Da una parte il destinatario avverte «un surplus di espressione (che non riesce ancora ad analizzare completamente)» cui congiunge, in modo impreciso ma emotivamente chiaro, «un surplus di contenuto» (ECO 1975: 337): il destinatario «non sa quale fosse la regola del mittente e tenta di estrapolarla da dati sconnessi dell'esperienza estetica che sta facendo» (*Ivi*: 343). A questo corrispondono nel teatro le esperienze di partecipazione allo spettacolo della più importante figura di spettatore modello dell'Odin, lo «spettatore che pensa di non capire ma che a sua insaputa danza», il quale abbandona rapidamente la ricerca di una storia lineare, di personaggi, e dei significati di ogni azione, ma sa riconoscere che lo spettacolo è ben fatto e dopo un quarto d'ora «si lascia contagiare dal livello pre-espressivo dello spettacolo, dalla danza dell'energia degli attori, dal ritmo che dilata lo spazio e il tempo dell'azione». Catturato dall'intensità pur non comprendendo la lingua o l'azione usati in scena, «lo spettacolo lo fa danzare nella sua sedia» (BARBA 1988, ed. cons.: 244). Dall'altra tale senso impreciso, ma promettente di significati possibili ancorché sfuggenti, viene percepito come un'esperienza estetica che sta cambiando, anche se non si sa come, la visione del mondo del destinatario. A ciò corrisponde nel teatro l'effetto di quell'incanto creato in scena, ad esempio dagli spettacoli dell'Odin, che nel 1972 porta una studentessa di Holstebro a scrivere dopo aver visto *Min Fars Hus* «Che atmosfera! Solo la tensione di stare seduti immobili e tentare di capir qualcosa! Non avevo mai vissuto nulla di così bello...dopo mi sono sentita strana per tante ore. Andavo in giro con lo sguardo fisso, ma dentro di me mi sentivo così bene» in una lettera inviata alla sede del gruppo danese<sup>5</sup>.

### **3. La materia del teatro e i suoi effetti poetici**

Che il corpo e le sue masse muscolari, i suoi pesi, i suoi arti, il suo sistema osseo, i suoi equilibri siano la materia espressiva manipolata nel teatro è evidente nei diari di lavoro di due attrici dell'Odin Teatret, Roberta Carreri e Julia Varley. Carreri descrive più volte la propria consapevolezza del controllo degli spostamenti di diverse parti del corpo e del loro peso:

in *slow motion* la treccia dei miei capelli cadrà sul pavimento perché non posso controllarla, ma dovrei essere in grado di dominare il resto del corpo: mani,

---

<sup>5</sup> E. BARBA, comunicazione personale, lettere dell'archivio Odin.

piedi, braccia, gambe, torso, testa...Devo pensare a tutte le parti del mio corpo contemporaneamente [...] se mentre sto entrando in posizione per fare la capriola, non comincio a spostare la mia mano destra in avanti, questa non arriverà in tempo a toccare il suolo per frenare la caduta del mio peso in quella direzione [...]. Con il solo spostamento del peso in avanti, devo riuscire a sollevare il sedere dal suolo e, liberando una gamba dal mio peso, alzarmi in piedi con estrema lentezza (CARRERI 2007: 42).

Gli spostamenti del peso in direzioni opposte e il bilanciamento degli impulsi controllano pesi e movimenti del corpo:

Se, lanciando la boccia a sinistra, lascio che il peso del mio corpo vada nella stessa direzione del mio braccio, cadrò in quel senso. Per mantenere l'equilibrio devo creare un contro-impulso, per esempio con il lato destro della mia cassa toracica. Ma se quest'ultimo è troppo forte, il mio corpo cadrà in quella direzione. Devo perciò calcolare, nel medesimo istante, sia la forza del lancio sia quella del contro-impulso (*Ivi*: 72).

Fulcro del controllo plastico del corpo sono le interazioni tra il torso, le tensioni muscolari e la spina dorsale. In Carreri «La scelta di dirigere lo sguardo in un determinato punto influenza l'atteggiamento di tutta la mia spina dorsale» (*Ivi*: 88), per Varley

i cambiamenti di tono muscolare nel torso [...] segnalano [...] la transizione da un'azione all'altra [...] L'azione crea cambiamenti. Il cambiamento più piccolo ha origine nel torso di chi agisce e si nota nelle torsioni che coinvolgono i piedi (VARLEY 2006: 33).

Dall'interazione tra torso e spina dorsale deriva lo scorrimento di un flusso dinamico di energia che determina l'elasticità plastica della muscolatura:

una corrente, invisibile eppure percettibile [...] attraversa incessantemente il torso come una linfa vitale. La spina dorsale assume una posizione elastica che non frena il corso del respiro e la scioltezza della muscolatura (*Ivi*: 53).

L'elasticità della spina dorsale determina variazioni di tono muscolare nel torso, costituite da tensioni muscolari chiaramente percepite dallo spettatore come impulsi, forze attive nella materia corporea:

In un corpo scenicamente vivo le tensioni nel torso cambiano di continuo [...] l'azione determina un cambiamento di tensioni nel tronco che induce di conseguenza un effetto sulla percezione dello spettatore. [...] cambiamenti di tensione che hanno una finalità, che fluiscono, trasformano e trasportano, percepibili come variazioni di tono muscolare nel torso. [...] i loro differenti impulsi [...] cambiano le tensioni nel torso e [...] queste variazioni sono percepite dagli spettatori (*Ivi*: 49).

Anche il regista del gruppo riconosce nel torso il fulcro dell'azione plastica: «Quando presento una scena, Eugenio reagisce e interviene rispettando sempre l'essenza dinamica dell'azione: impulsi e tensioni del torso» (*Ivi*: 157).

Il controllo di movimenti, gesti e spostamenti dei pesi permette al corpo, atleticamente esercitato e reso malleabile (in tendini, vertebre, muscoli...) di muoversi e articolarsi in modo fluido e all'apparenza armonico, elastico, naturalmente privo di attriti:

Mi piegavo su un ginocchio alla volta in diverse direzioni con la pianta dei piedi appoggiata per terra, oppure sulle punte. In piedi di fronte al muro, flettendo le braccia appoggiate all'altezza del viso per fare piegamenti, allungavo i muscoli del polpaccio. Vertebra per vertebra mi piegavo in avanti e indietro con la schiena [...].

Mi inginocchio come se dirigessi il bacino verso l'alto: alla traiettoria dell'azione – le ginocchia che si piegano in giù – contrappongo la resistenza del bacino che tende in su. Alla fine le mie ginocchia toccano il suolo senza rumore e senza farmi male (*Ivi*: 44-46).

Strumento privilegiato del cambiamento di peso sembrano però i piedi, la cui azione si ripercuote su tutto il corpo:

Nel corso di un'azione, il peso si sposta da un piede all'altro o si distribuisce in modo diverso sulla pianta dello stesso piede. [...] disloco l'appoggio e solleito volontariamente la distribuzione del peso, con una immediata ripercussione sul resto del corpo. L'alternarsi del peso da un piede all'altro è la caratteristica del corpo che danza (*Ivi*: 50).

I fattori della trasformazione della materia organica del corpo in materiale plastico sono quindi essenzialmente, in Varley, il controllo del «centro degli impulsi nel torso, la distribuzione del peso e il fluire dell'energia» (*Ivi*: 92). Così un esercizio ben eseguito

contiene i principi di un'azione reale: ha un inizio e una fine precisi, racchiude opposizioni e cambiamenti di tensione nel torso, sposta l'equilibrio dal centro, muta il peso in energia, impone una coerenza, richiede decisione, continuità e ritmo, resistenza, intenzioni e impulsi precisi (*Ivi*: 66).

A un secondo livello, la manipolazione della materia fisica è condotta tramite la segmentazione delle articolazioni, che manovrate in modo distinto acquistano agli occhi dello spettatore valore significativo per il “surplus di espressione” avvertito, secondo la formulazione di Eco della funzione poetica (cfr. ECO 1975: 332-333). Carreri elenca, in diversi passi (cfr. CARRERI 2007: 51), gambe, piedi, braccia, mani, testa, spalle, bacino, le cui composizioni servono a «sperimentare nuove possibilità di spostare il corpo nello spazio» (*Ivi*: 47). Vi si aggiungono passi e ginocchia quando è invitata dal regista a esplorare le possibilità articolatorie di spalle, gomiti, polsi (cfr. *Ivi*: 70-71).

Varley elenca piedi, dita, mani, occhi, sguardo: «Mi concentro a volte sui piedi e sui cambiamenti di peso, altre volte sulle mani e sulle varie tensioni delle dita. Poi passo agli occhi: dirigo lo sguardo a distanze diverse, lo dilato o li socchiudo, con gli occhi spingo e tiro» (VARLEY 2006: 35).

Carreri utilizza gli occhi, nel contesto di un controllo complessivo del movimento indipendente di sezioni diverse del corpo:

Lavoravo muovendo una giuntura alla volta, controllando ogni piccolo dettaglio [...] Mi diedi la regola di muoverne solo una [giuntura] alla volta – gli occhi, la testa, le braccia, il torso – mantenendo il resto del corpo completamente immobile. Decisi che anche gli occhi erano un’articolazione [...] Posso cominciare a muovere gli occhi verso sinistra, poi girare la testa nella stessa direzione. Posso quindi girarla verso destra mantenendo lo sguardo verso sinistra, e successivamente volgerlo verso destra, oppure posso muovere gli occhi e la testa contemporaneamente (CARRERI 2007: 79-81).

La segmentazione delle articolazioni e delle diverse sezioni del corpo è destinata a manovrarle separatamente, o in direzione contraria l’una all’altra, completando così la manipolazione plastica del corpo.

A un terzo livello, cambi continui di movimento in diverse direzioni e cambi di velocità improvvisi determinano una particolare agilità ed elasticità del movimento:

cambio sovente direzione, mi sposto lungo linee rette o curve, in cerchio, in diagonale, oppure parallelamente, o perpendicolarmente rispetto alla linea che delimita lo spazio in cui agisco. Sono una statua che passa attraverso diverse metamorfosi, mentre si muove conquistando nuove direzioni (*Ivi*: 55)

Gli effetti poetici più importanti di questa specifica materia artistica sono legati alle sequenze di azioni e movimenti. La *freschezza* è la naturalezza o spontaneità acquisite per piena padronanza della sequenza di azioni, o “partitura”, data dalla memorizzazione corporea sicura:

la freschezza di un personaggio o di un’azione scenica arriva solo dopo un’assidua ripetizione che mi fa recuperare una spontaneità fatta di memoria incorporata, dimenticata e libera di riaffiorare in ogni spettacolo. Negli spettacoli, l’effetto di spontaneità dipende per me dalla ripetizione, dalla memorizzazione e dall’assimilazione della mia partitura durante le prove (VARLEY 2006: 84).

La *naturalezza* è anche conseguenza di una acquisita capacità di congruenza e aderenza alle azioni compiute dagli altri attori e con oggetti, luci, spazi incontrati in scena senza preavviso:

Durante le prove, l’elaborazione del dialogo con un’altra attrice, basato su impulsi e contro-impulsi, e su azioni e reazioni, ritocca i ritmi, la direzione e l’intensità delle singole partiture [...] Reagire allo spazio, ai cambi di luce, alle battute dei colleghi, a un nuovo costume è anche un modo per individuare le potenzialità del personaggio [...] mi sforzo di creare connessioni [...] fra i miei materiali e quelli dei compagni. Riempio così i tempi vuoti e i passaggi tecnici e sono “presente” (*Ivi*: 90).

La *presenza nell’azione* è allora l’unità naturale che si crea tra pensiero e azione, tale che azioni e movimenti siano eseguiti liberamente e con prontezza, anziché premeditati e ricordati:

durante uno spettacolo [...] non devo pensare alla partitura e creare così una separazione in cui come attrice ricordo, eseguo e decido l’azione invece di essere azione [...] Il pensiero è libero pur essendo profondamente radicato e

presente nell'azione. Sono pronta a reagire a qualsiasi cosa succeda; sono presente attraverso la precisione della partitura che ricorda se stessa [...] Il corpo è intelligente, pronto e non automatico, dopo che si è liberato della difficoltà di ricordare (*Ivi*: 98-99).

Complessivamente fattori come la freschezza, la naturalezza, e la presenza nell'azione sfociano nella "fluidità del movimento", un effetto di scorrimento naturale, senza ostacoli e senza interruzioni, dei movimenti e del corpo in scena: un effetto poetico complessivo che appartiene senza dubbio all'arco degli effetti estetici raggiunti con l'azione corporea in scena.

La *credibilità* dell'agire in scena in senso proprio proviene soprattutto dalla organicità del comportamento scenico, un effetto di concatenazione o collegamento congruente, naturale e fluido di azioni che in scena appaiono motivate e coerenti, e dotate della qualità di una presenza credibile che suscita sensazione di vita:

quello che lo spettatore vede desta in lei o lui una sensazione di vita [...] Generalmente si dimentica [...] una qualità molto particolare: la perspicacia dei suoi [del regista] interventi sulla concatenazione di impulsi e reazioni che costruiscono l'organicità del comportamento dell'attrice in scena [...] Il primo risultato che [il regista] cerca è la vita scenica dell'azione, la sua qualità di presenza, che all'Odin Teatret chiamiamo "organicità" o "effetto di organicità" (*Ivi*: 158-159).

Citata più volte, infine, è la doppia danza dell'attore e dello spettatore, con una metafora già utilizzata dal regista Eugenio Barba. In Varley ad es. l'attore sollecita «volontariamente la distribuzione del peso, con una immediata ripercussione sul resto del corpo. L'alternarsi del peso da un piede all'altro è la caratteristica del corpo che danza» (*Ivi*: 50). In Carreri è lo spettatore a danzare, incantato dall'azione dello spettacolo:

Il corpo dell'attore in scena è trasparente per lo spettatore: se la mente dell'attore è vuota lo spettatore non vedrà niente, ma se l'attore è mentalmente impegnato, lo spettatore lo percepirà chiaramente e la sua mente "danzerà" con quella dell'attore. In fondo è questo il compito dell'attore: far danzare con sé la mente dello spettatore (CARRERI 2007: 150).

#### **4. La funzione poetica nel teatro**

L'osservazione dei testi degli attori, collegata alle formulazioni presenti nei testi di riferimento teorico (quali *L'Arte segreta dell'attore* e *La canoa di carta*), conferma le ipotesi iniziali riguardo la funzione poetica nel teatro contemporaneo. In particolare possiamo distinguere:

a) il materiale specifico di lavoro del teatro è la materia organica del corpo dell'attore in scena. Si tratta di un materiale plastico manipolabile e plasmabile secondo proprietà specifiche di plasticità, tensione, densità, torsione, gioco di pesi, equilibri e bilanciamenti. Tra gli *strumenti* di manipolazione per plasmarlo abbiamo individuato tensioni muscolari, equilibri, spostamenti e distribuzioni di peso, bilanciamento degli impulsi, segmentazione degli arti e delle sezioni del corpo. Tra gli *oggetti* di questa azione abbiamo reperito mani, gambe, braccia, piedi, dita, spalle, occhi, sguardo,

viso, polsi, bacino, testa, vertebre, ginocchia, masse muscolari. Il ruolo centrale del lavoro di manipolazione è però affidato a torso, spina dorsale, sistema muscolare.

b) gli attori e il regista sono consapevoli che il loro materiale di lavoro è questa materia organica, di cui esplorano e sfruttano le leggi e le proprietà.

c) il loro obiettivo è la creazione di effetti poetici specifici di questo materiale, ovvero i “giochi” che si possono realizzare con questa materia.

d) Il risultato è la produzione di effetti poetici specifici di questa materia tra cui abbiamo individuato nei resoconti degli attori e nei testi teorici di riferimento almeno due tipi di effetti.

Tra gli effetti particolari, di portata circostanziata, abbiamo osservato:

1. L'assenza di attrito nei movimenti e nell'appoggio al suolo di parti del corpo degli attori: il corpo scorre e scivola sul suolo, si appoggia a terra, si muove, senza opposizione apparente né sforzo.

2. La naturalezza dei movimenti, che appaiono eseguiti facilmente e con scioltezza.

3. L'elasticità del movimento, costituita dall'agilità dei cambi continui di movimento in ogni direzione unita a cambi di velocità immediati.

4. L'immobilità dinamica, raggiunta come risultato di un lavoro di contrapposizione di pesi, di forze, e di spinte, che è di per sé un'alterazione controllata dell'equilibrio (cfr. ad es. BARBA 1993: 34-35).

5. L'evidenza dei movimenti di occhi, dita, mani rispetto a viso, mano, braccia, corpo: tramite la segmentazione ogni articolazione può agire diversamente dalle altre, o muoversi mentre le altre sono ferme, guidando lo sguardo dello spettatore su di sé (cfr. ad es. CARRERI 2007: 84).

Gli effetti complessivi di più ampia portata riguardano aspetti generali del corpo in scena:

6. La malleabilità del corpo, data dal controllo della spina dorsale e delle tensioni muscolari unita ad elasticità e scioltezza di tendini, vertebre, muscoli, giunture, articolazioni ossee: il corpo si muove e si articola in una massa fluida ed elastica, priva di rigidità, attriti, resistenze (cfr. ad es. VARLEY 2006: 44-46).

7. La fluidità del movimento, un effetto di scorrimento naturale, senza ostacoli e senza interruzioni, dei movimenti e del corpo in scena: vi contribuiscono la freschezza (la piena assimilazione e memorizzazione corporea delle sequenze di azioni), la naturalezza e l'elasticità dei movimenti, l'assenza di attrito, la presenza nell'azione (movimenti eseguiti con prontezza senza essere ricordati e meditati).

8. Il corpo che agisce senza pensare: è la presenza nell'azione e nell'istante, la concentrazione adatta «ad abitare l'istante con la mente, le orecchie e gli occhi aperti, pronti a reagire» (CARRERI 2007: 40).

9. La congruenza fisica, aderenza e congruenza di forme con l'azione o la presenza in scena di altri attori, oggetti, luci, suoni, spazi incontrati senza preavviso (cfr. ad es. CARRERI 2007: 39 e VARLEY 2006: 90).

10. L'organicità o qualità della presenza, una concatenazione congruente, naturale e fluida, di azioni e reazioni degli attori in scena, posti in successione in modo motivato e coerente (cfr. ad es. VARLEY 2006: 158-9).

11. La credibilità, cioè l'autenticità non recitata di quanto accade in scena, per effetto della organicità, che conferisce verità a quanto accade.

Si tratta di effetti dunque di diversa portata che si congiungono a produrre l'effetto complessivo di quell'incanto mentale testimoniato dalle lettere degli spettatori agli spettacoli dell'Odin, definito più volte come “danza” dello spettatore, e descritto da Julia Varley come riconoscimento nello spettatore del proprio incanto personale:

In questa simultaneità di azioni [...] La logica organica è dettata dalla concatenazione intricata delle azioni fisiche, vocali e musicali, e da un dialogo continuo delle attrici e attori con lo spazio in cui si muovono [...] Attraverso questa precisa modulazione ritmica di azioni e reazioni è possibile stabilire legami e far scaturire significati e storie. Il regista scopre il filo narrativo da far intravedere allo spettatore lavorando su quello che chiama il livello organico della drammaturgia, sull'elaborazione microscopica e continua di minuti dettagli. [...] È lo spettatore che deve volare liberandosi dalla storia, dai personaggi, dal montaggio, dalla drammaturgia e dallo spettacolo stesso. [...] Ogni spettatore dovrebbe poter ritrovare nello spettacolo un andirivieni personale, riconoscere quello in cui ha creduto e forse crede ancora: esperienze, storie, miti, fantasie, ideali e sogni (*Ivi*: 146-147).

## 5. Il corpo sapiente e il linguaggio del teatro

Appare confermata, in conclusione, l'ipotesi che fulcro del linguaggio poetico teatrale sia il corpo sapiente. L'uso sapiente del corpo si conferma basato sul principio che sia il corpo, materia organica dotata di proprietà e caratteristiche specifiche, il materiale plastico di cui fanno uso l'attore e il regista per ottenere effetti estetici. Il corpo è il materiale specifico di lavoro utilizzato dall'attore per realizzare la funzione poetica, la configurazione materiale dell'espressione tramite il gioco con le leggi e le proprietà fisiche del materiale specifico di un'arte, in questo caso della materia organica corporea, per suscitare piacere estetico.

E se c'è funzione poetica, c'è un linguaggio, di cui essa è appunto una funzione tra le altre. Il teatro è dunque un'arte il cui linguaggio risiede nella produzione di espressioni ed enunciati scenici, la cui *sintassi* sono le tecniche di manipolazione del corpo, le cui *parole* sono le segmentazioni ed articolazioni fisiche e materiali del corpo, i cui *enunciati* sono le configurazioni corporee e di movimento assunte in scena ovvero la conformazione complessiva della presenza in scena dei corpi, e i cui *significati* lo spettatore ricostituisce nell'incontro cooperativo tra la propria enciclopedia e l'intreccio delle azioni in scena<sup>6</sup>.

## Bibliografia

BARBA, Eugenio (1983), *Antropologia teatrale*, in SAVARESE, Nicola (1983), a cura di, *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze, pp.13-28.

BARBA, Eugenio (1988), «Quattro spettatori», in *Linea d'ombra*, n. 31 (ed. cons. «Quella parte di noi che vive in esilio», in: BARBA, E., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano, 1996, pp.239-245).

---

<sup>6</sup> Cfr. PELLERREY (2014) per le diverse operazioni di cooperazione condotte dallo spettatore nell'interpretazione dello spettacolo.

BARBA, Eugenio (1993), *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna.

BARBA, Eugenio (1996), *Da “apprendere” a “apprendere ad apprendere”*, in BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (1996), pp. 244-246.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (1996), a cura di, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce.

CARRERI, Roberta (2007), *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Il Principe Costante, Milano.

DE MARINIS, Marco (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

GROTOWSKI, Jerzy (1968), *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatret Forlag (trad. it. *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970).

JAKOBSON, Roman (1933-34), «Co je poezie?», in *Volné směry*, XXX, pp. 229-39 (trad. it. *Che cos'è la poesia?*, in *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino, 1985, pp.42-55).

JAKOBSON, Roman (1956), *Phonology and Phonetics*, in JAKOBSON, R., HALLE, M. (1956), *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton-Gravenhage, pp. 3-51 (trad. it. *Fonetica e fonologia*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 79-124).

JAKOBSON, Roman (1960), *Closing statements: Linguistics and Poetics*, in SEBEOK, Thomas (1960), a cura di, *Style in language*, Cambridge, MIT Press, pp.350-77 (trad. it. *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 181-218).

PELLEREY, Roberto (2014), «Teatro e semiotica: il caso dell'Odin Teatret e la dinamica del senso nello spettacolo», in *E/C. Rivista on-line dell'AISS – Associazione Italiana Studi Semiotici*, [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it) (16 gennaio 2014).

RUFFINI, Franco (1983), *ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, in SAVARESE, Nicola (1983), a cura di, *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze, pp. 84-94.

SAVARESE, Nicola (1996), *Training e punto di partenza*, in BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (1996), pp. 249-255.

SCHECHNER, Richard (1996), «Training in prospettiva interculturale», in BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (1996), pp. 247-248.

VARLEY, Julia (2006), *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Ubulibri, Milano.