

**Culture del Teatro**  
**Moderno e Contemporaneo**  
*Ricerca Pedagogia Didattica*

*Per Angela Paladini Volterra*

**Atti delle Giornate di Studi**  
**Latina, 17-18 novembre 2017**  
**V edizione**

*A cura di*

RINO CAPUTO, LUCIANO MARITI, FLORINDA NARDI

*UniversItalia*

*Il presente volume è stato pubblicato dal  
CLICI – Centro di Lingua e Cultura Italiana –  
Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”,  
grazie al contributo della Famiglia Volterra.*



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA  
Copyright 2018 - UniverItalia - Roma  
ISBN 978-88-3293-162-4

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

## INDICE

Premessa.....	5
Giovanni Antonucci <i>La cultura del teatro moderno e contemporaneo come strumento pedagogico, didattico e di ricerca nella scuola media primaria e secondaria</i> .....	7
Clelia Falletti <i>Duende dell'attore, duende dello spettatore</i> .....	13
Donatella Gavrilovich <i>Cantieri di ricerca per gli archivi digitali delle arti dello spettacolo</i> .....	29
Carlo Santoli <i>Alcune osservazioni sul Giustino di Carlo Goldoni</i> .....	43
Paola Quarenghi <i>Conflitti dietro le quinte. Scene dalla drammaturgia di Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo</i> .....	55
Maia Giacobbe Borelli <i>Roger Vitrac e Antonin Artaud incontrano Luigi Pirandello. Surrealisti e Teatro Nuovo sulla scena francese degli anni Venti</i> .....	75
Giovanni La Rosa <i>Enzo Ferrieri e il "Convegno": l'intermedialità del teatro per il teatro</i> .....	95
Milena Montanile <i>Sul teatro di Alberto Savinio</i> .....	107
Cecilia Carponi <i>Anello di congiunzione tra culture teatrali: Michel Saint-Denis e il London Theatre Studio (1935-1939)</i> .....	121

Maura Locantore	
<i>Carmelo Bene o il genio degenerare, la pedagogia della destrutturazione teatrale</i>	
.....	131
Giancarlo Guercio	
<i>Le anime 'scassate' nella drammaturgia napoletana del Novecento</i> .....	141
Carla Valesini	
<i>Viaggio d'Europa di Paola Masino. Un teatro al femminile</i> .....	149
Angelo Favaro	
<i>«Un grande sogno ... ». Il Convegno Ivrea '67 sul Nuovo Teatro, cinquant'anni dopo</i> .....	161
Miriam Polli	
<i>Alex Cecchetti: "verso e lontano da" la rappresentazione</i> .....	175
Renato Gabriele	
<i>La poesia e l'ideale dizione</i> .....	189

Finito di stampare in proprio  
nel mese di settembre 2018  
UniversItalia di Onorati s.r.l.  
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342  
email: [editoria@universitaliasrl.it](mailto:editoria@universitaliasrl.it) – [www.unipass.it](http://www.unipass.it)

Clelia Falletti

*Duende dell'attore, duende dello spettatore*

Lo stimolante e affascinante scritto sul 'duende' di García Lorca offre lo spunto per parlare di un argomento altrettanto affascinante che da pochi anni si comincia ad esplorare alla luce delle nuove conoscenze apportate dalle neuroscienze: la relazione tra attore e spettatore a teatro.

*Che cosa è il duende*

“Duende” è uno di quei termini che gli artisti usano per parlare del loro lavoro, termini suggestivi a tutta prima, ma inafferrabili – che sembrano spiegare tutto nell'immediatezza dell'immagine, per poi lasciare di nuovo nell'oscurità non appena si cerca di razionalizzare, cioè di usare quei termini per andare avanti nella ricerca. Così è il duende: significa demone, diavoletto, spirito, spiritello, folletto. Di un'opera, di un artista, si dice “ha duende” o “non ha duende” come giudizio condiviso e inappellabile.

Federico García Lorca, nel 1930, a questo duende, questo diavoletto dell'artista e dell'opera d'arte, dedicò una conferenza: *Teoria e juego del duende*. Lorca, giovane poeta e drammaturgo spagnolo, aveva allora 31 anni e stava concludendo un giro di conferenze che lo aveva portato a viaggiare per l'America per più di un anno. Già famoso come poeta e come raffinato cultore della musica, autore di teatro e fondatore di un gruppo teatrale, apparteneva a un gruppo di giovani artisti e intellettuali che cercavano un rinnovamento dell'arte attraverso una scoperta e rivalutazione delle proprie origini. Era il 1930 e Federico García Lorca sarebbe morto di lì a pochi anni

(nel '36) nei disordini della guerra civile appena scoppiata in Spagna. Le sue numerose conferenze dal '22 al '35 in Spagna e in America contengono il nucleo del suo mondo teorico. Le ultime quattro di quel ciclo americano le fece a Cuba, e l'argomento centrale fu il folclore e la musica.

La conferenza *Teoria y juego del duende* prende spunto dalla musica e dal flamenco, ma si occupa del duende come appartenente a tutte le arti, come dice García Lorca nel tentare un approccio valido per circoscrivere qualcosa che sfugge a una definizione: il duende è possibile in tutte le arti, «ma dove lo si può trovare più facilmente è, naturalmente, nella musica, nella danza e nella poesia declamata», perché – è Lorca stesso a spiegare – queste arti «hanno bisogno di un corpo vivo che le interpreti, perché sono forme che nascono e muoiono continuamente ed elevano i loro contorni sopra un presente preciso». <sup>1</sup> Queste parole non sono una definizione del duende, ma sono la chiave di volta di tutta la costruzione del senso del duende attraverso accumuli di esempi, definizioni, aneddoti.

Il primo esempio è Paganini, e la definizione della sua arte. Racconta Lorca che Goethe avrebbe dato una definizione di duende parlando dell'arte del grande violinista: «È un potere misterioso, che tutti sentono e nessun filosofo riesce a spiegare». <sup>2</sup> Lorca aggiunge un secondo testimone: un vecchio maestro di chitarra, di flamenco, che soleva dire: «Il duende non risiede nella gola; il duende sale dal profondo, dalla pianta dei piedi» (e qui Lorca commenta: è «creazione in atto»). <sup>3</sup>

Racconta poi l'aneddoto della 'cantaora' andalusa Pastora Pavon dalla voce vellutata, voce d'ombra, voce di stagno fuso, voce coperta di muschio (*Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo*, dice Lorca). Una sera si sta esibendo in una piccola taverna di Cadice, con la sua voce meravigliosa fila le sue canzoni, intreccia le melodie. Il pubblico è il fior fiore della gente andalusa, esperta ed esigente. E rimane indifferente. Alla fine dell'esibizione, nel silenzio, si sente un ometto esclamare a mezza voce, e con sarcasmo: "Viva Parigi!", come a dire: va bene la

---

<sup>1</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teoria e gioco del duende. Interviste, conferenze e altri testi sul teatro*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 58.

<sup>2</sup> Ivi, p. 54.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

bella voce, va bene la tecnica e la bravura, ma noi vogliamo ben altro! Pastora Pavon lo sente e il suo orgoglio ferito si ribella. Come una pazza afferra un bicchiere di grappa e lo tracanna, e in questo modo brucia la gola e distrugge, sgrana, la voce – la sua voce di stagno fuso – e riprende a cantare, senza fiato, senza voce, senza sfumature, con la gola bruciata... ma con duende. E uccide “tutta l’impalcatura della canzone” per lasciare la strada aperta al duende, un duende furioso e bruciante. Gli spettatori ora sono trascinati: si alzano in piedi, si strappano i vestiti come i neri delle Antille di rito lucumì davanti all’immagine di santa Barbara.<sup>4</sup>

García Lorca fa in ultimo tre rapidi esempi: Eleonora Duse – la Duse ‘enduendada’, che sceglieva opere segnate dall’insuccesso per portarle al trionfo grazie a ciò che essa ‘inventava’. O, di nuovo, Paganini, che tirava fuori melodie profonde da vere volgarità. O il caso di una deliziosa fanciulla del Puerto de Santa María, che Lorca vide una volta «cantare e ballare l’orribile canzonetta italiana *O’ Mari*», con certi ritmi, certi silenzi, ed una intenzione tale da «trasformare della paccottiglia napoletana in un rigido serpente d’oro eretto».<sup>5</sup> Che cosa succedeva? si chiede Lorca. Che essi – Duse, Paganini, la fanciulla – mettevano “sangue vivo” e “scienza” su corpi vuoti di espressione e scoprivano una cosa nuova «che non aveva niente a che vedere con quello che esisteva prima».<sup>6</sup> Afferma Lorca che molte volte l’opera del musicista o del poeta possiede duende e che questo si trasmette all’interprete, ma che non è necessario, l’interprete crea attraverso il proprio duende una ‘nuova’ meraviglia.

Ricordiamo le parole dell’inizio: tutte le arti hanno possibilità di duende ma soprattutto la musica, la danza e la poesia detta, perché queste tre arti necessitano del tramite di un corpo vivo essendo forme che nascono e muoiono in modo perpetuo e si disegnano (cioè si compongono, realizzano, incarnano) nel presente. Quindi sono “creazioni in atto”; l’artista innesta «sangue vivo e scienza in corpi privi d’espressione»; l’artista è un corpo in vita che crea le sue forme nel presente esatto; e, verso la fine della conferenza, dice: «Il duende non si ripete, come non si ripetono le forme del mare in

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 57.

<sup>5</sup> Ivi, p. 58.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 58-59.

burrasca».<sup>7</sup> Lorca è affascinante, trascina. Sembra di aver capito tutto, e si resta poi senza niente in mano. Rivediamo l'esempio di Paganini e la definizione di duende che Lorca trovava nelle parole di Goethe: «Potere misterioso, che tutti sentono e nessun filosofo può spiegare». La frase suona oscura perché siamo calamitati dalle parole “potere misterioso” e ignoriamo totalmente le parole che seguono “che tutti sentono”; cerchiamo istintivamente il senso di quelle prime parole, un senso impossibile come Goethe stesso dichiara («nessun filosofo può spiegare»), e non ci accorgiamo che ci indicano una sensazione, un'emozione, un'esperienza degli spettatori, di tutti gli spettatori: il duende esiste in quanto alcuni, chiamiamoli spettatori, fruitori, testimoni, vengono toccati e, a loro volta, risuonano.<sup>8</sup> Tutti i teorici e i praticanti del teatro si sono sempre interrogati su questo fenomeno, al quale Peter Brook una volta si riferì come a “un abbraccio fisico”, quell'istante «lungo un millesimo di secondo in cui l'attore e il pubblico sono in correlazione».<sup>9</sup> È creazione in atto: è relazione. È vero che «il duende sale dal profondo, dalla pianta dei piedi» (come dice il vecchio maestro di chitarra) ma si realizza nel corpo vibrante all'unisono dello spettatore: quando la cantaora andalusa Pastora Pavon, la Niña de los Peines, in uno scatto d'orgoglio, combatte corpo a corpo con il suo pubblico, travalica la tecnica, uccide le sue dote naturali, distrugge le sicurezze e lascia la strada aperta al duende, e allora il pubblico vibra e si strappa i vestiti.

### *L'attore o lo spettatore?*

Le tre arti che Lorca cita sono arti a parte, sono quelle alle quali a buon diritto appartiene il duende, perché sono le arti in presenza, che cioè esistono esclusivamente nella relazione con un fruitore. Non è il testo recitato né lo spartito musicale; è la grazia ‘ingenua’ della fanciulla sentita al Puerto de Santa Maria; è l'energia conquistatrice che esplode nella cantaora andalu-

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 63.

<sup>8</sup> Anche se García Lorca sembra ignorare la presenza dello spettatore nella definizione del duende, ma certamente non negli esempi.

<sup>9</sup> PETER BROOK, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005, p. 61.

sa nella taverna di Cadice; è l'uomo-violino Paganini; è la capacità creatrice della Duse di immettere sangue vivo e scienza in commedie senza valore.

Dov'è, allora, il duende? Se parliamo del performer, il duende non è *nella* ma *oltre* la tecnica: *viva Parigi!* dice l'ometto della taverna di Cadice – la tecnica, la bella voce vanno bene, ma ci vuole ben altro! La tecnica ci deve essere, ma quando tutto è perfetto e sotto controllo (hanno detto grandi registi), si può solo sperare nel caso, che produca il caos, che a volte può anche germinare dal contesto e altre volte è provocato ad arte – come fa la grappa della cantaora andalusina.<sup>10</sup> È l'urgenza, nell'*hic et nunc*, di attingere a capacità nascoste, come successe a Eleonora Duse che, in Russia recitando Cleopatra in italiano, sorprese il pubblico con un balzo da tigre,<sup>11</sup> così improvviso e inaspettato che una spettatrice seduta in fondo alla sala saltò all'indietro sulla sedia e batté la testa alla parete; oppure fu la rottura della routine e delle aspettative del pubblico ateniese del V secolo a.C. che, raccolto nel teatro per assistere alle *Eumenidi* di Eschilo, fu assalito dallo spavento alla comparsa del coro delle Erinni, furie infernali, che come cagne rabbiose e ringhianti braccavano Oreste. Ogni spettatore ateniese ricevette nella propria carne e riconobbe nel proprio vissuto il raccapriccio misto a terrore che invadeva Oreste. L'esperienza shock degli spettatori fu provocata dalla drammaturgia, dalle acrobazie e dalla forza fisica del coro di cinquanta uomini, ma anche dalla finezza del processo creativo dei performer (come in Eleonora Duse). Il resto fu il frutto degli stessi spettatori. E se questa verità non è ancora riconosciuta come oggetto primario di indagine negli studi teatrali, era invece una verità lampante per un grande attore italiano dell'Ottocento, Tommaso Salvini. Durante una sua tournée a Mosca, Stani-

---

<sup>10</sup> Ne parla KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore*, II vol., a cura di Gerardo Guerrieri, Bari, Laterza, 2 voll., 1968, pp. 624 sgg., che dedica le ultime pagine del suo libro al «travolgente imprevisto che strappa il terreno di sotto i piedi»; sappiamo che Vachtangov lo preparava; e Louis Jouvet dà consigli su come collaborare con il Caso in *Le comédien désincarné* del 1954; Barba lo ripete in moltissimi scritti. Ne cito due: EUGENIO BARBA, *La canoa di carta*, Bologna, il Mulino, 1993, pp.179 sgg.; IDEM, *Il prossimo spettacolo*, a cura di Mirella Schino, L'Aquila, Textus, 1999, p. 49.

<sup>11</sup> Vedi CLELIA FALLETTI, *Di quale stoffa è fatto il teatro: spettatori di ieri e di oggi*, in ROBERTO CUPPONE (a cura di), *Storie ed esperienze di teatro-che-cura*, Atti del Convegno (Vicenza, 25-26 ottobre 2013), Vicenza, Accademia Olimpica, 2016, pp. 153-164, p. 154.

slavskij racconta che Salvini, ormai vecchio, a chi gli chiedeva come riuscisse a gridare così forte alla sua età, rispondeva: «Io non grido, siete voi che gridate dentro di voi. Io apro solo la bocca: il mio compito è di portare gradatamente la parte al punto culminante; allora, se lo sente necessario, è lo spettatore che grida a se stesso quello che crede che gridi io». <sup>12</sup> E, possiamo aggiungere, ogni singolo spettatore avrà riempito quel grido intimo con le proprie personalissime emozioni nutrite del proprio personalissimo vissuto. <sup>13</sup>

### *La relazione*

Ejzenstejn rivendica orgogliosamente a sé l'appartenenza del proprio lavoro in quanto spettatore:

L'immagine concepita dall'autore [può essere l'autore di un romanzo, il regista di un film, di uno spettacolo teatrale] diventa parte indissolubile dell'immagine che si forma nello spettatore... Concepita da me, spettatore, in me nasce e si sviluppa. Non l'ha prodotta solo l'autore: anch'io, spettatore creativo, ho preso parte alla sua formazione. <sup>14</sup>

Il regista, che con le sue attività e i suoi scritti ha grandemente influen-

---

<sup>12</sup> KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore*, cit., vol. II, p. 496.

<sup>13</sup> Sugli esempi citati, e altri, si veda CLELIA FALLETTI, *Di quale stoffa è fatto il teatro*, cit. Del teatro è stato detto spesso che è un'arte effimera, ma un mutato punto di vista centrato sulla relazione attore-spettatore, e gli esempi citati qui, o da Lorca, stanno a indicare che si dovrebbe invece considerarla un'arte di lunga durata. In uno scritto del 1984, Meldolesi scriveva: «Fra le emozioni provate dallo spettatore nel qui e ora della rappresentazione e il ricordo che ne rimane corre un tempo di alienazione. Questo è lo spettacolo. È nel ricordo che il rapporto attore-pubblico diventa spettacolo: prima che il sipario si chiuda non si può dire che ci sia spettacolo: c'è un gioco interindividuale dall'andamento imprevedibile» (CLAUDIO MELDOLESI, *Scritti rari*, in "Teatro e storia", 2, 2010, p. 107; e si veda anche il suo incoraggiamento agli storici di «proporre una storia-somma delle storie particolari», ivi, p. 87, riferendosi a Braudel).

<sup>14</sup> Vedi SERGEJ M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1985, p. 106.

zato il teatro praticato e la storiografia del teatro negli ultimi quaranta anni, Eugenio Barba, ha scritto: «La materia prima del teatro non è l'attore, lo spazio, il testo, ma l'attenzione, lo sguardo, l'ascolto, il pensiero dello spettatore. Il teatro è l'arte dello spettatore».<sup>15</sup> Il duende di García Lorca ci fa intravedere quanto sia complesso l'oggetto di studio perché non è semplicemente lo spettatore, ma è la relazione, in un sistema relazionale in cui non ci può essere spettatore se non in connessione/presenza di un attore, e viceversa. Parafrasando la definizione di performer di Barba nella *Canoa di carta*,<sup>16</sup> potremmo dire che lo studio dello spettatore è «lo studio del comportamento preespressivo di un essere umano in situazione di rappresentazione organizzata».

Come studiosi, o critici o praticanti, sappiamo che la performance è un'opera d'arte che si compie ogni volta *ex novo*, e i cui operatori sono gli attori e gli spettatori. Coerentemente bisogna guardare quindi al momento dello spettacolo, o dell'incontro con il pubblico, non come un'aggiunta, un completamento, o l'approdo finale e fisso, ma come il momento, unico ogni volta e quindi ogni volta diverso, in cui l'opera si crea (o non si crea in quell'occasione, fallisce lo scopo), perché l'opera può esistere, crearsi, solo alla presenza, attiva, partecipe, del pubblico. Tutte le prove e le preparazioni, lo studio delle luci, le musiche, i ritmi, i testi parlati, le voci, le vocalità, ecc. – e tutto il montaggio tra di essi – servono a creare ad arte stimoli per l'attiva partecipazione degli spettatori; hanno lo scopo di far balenare significati, sensi, simboli, associazioni di idee nella testa degli spettatori. Lo spettacolo costruisce un «ponte tra due mondi separati», è un luogo «in cui convergono gli sguardi e in cui il senso di questa transizione è dato da quanto arriva dagli uomini di teatro (e dal contesto) e si costruisce come spessore per lo spettatore».<sup>17</sup> Poiché lo spettacolo è un processo e non un prodotto, va studiato nella sua complessità in continuo divenire. Si può cercare di indagare quanto di tutto questo sia frutto degli stessi spettatori e a questo dovrebbero tendere gli studi sullo spettatore co-creatore dello spettacolo.

---

<sup>15</sup> EUGENIO BARBA, *La canoa di carta*, cit., p. 65.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>17</sup> CLELIA FALLETTI, *Il teatro in Italia. Il Cinquecento e il Seicento*, Roma, Edizioni Studium, 1999, p. 384; cfr. anche p. 380.

Con l'International School of Theatre Anthropology (ISTA), dal 1980, Eugenio Barba ha creato un ambiente separato e protetto di sperimentazione e di osservazione e studio del comportamento dell'attore in scena; con la partecipazione attiva di studiosi e praticanti, presenti insieme nel tempo e luogo separati delle lunghe sessioni dell'ISTA, si è cominciato a studiare la biologia dell'attore, a spiegare in che consista quella 'dilatazione' dell'attore che lo rende vivo sulla scena: un essere umano in una situazione di rappresentazione organizzata. Analogamente bisogna impostare esplicitamente una ricerca sullo spettatore, non da un punto di vista sociologico, o politico, o statistico ecc. (in parte è stato già fatto), ma per riconoscere quella dilatazione dei sensi che lo rende vivo a un livello diverso dalla quotidianità, che lo rende creativo, concentrato sulla scena e assente a ciò che lo circonda (poiché concentrazione e inibizione vanno insieme).

Abbiamo visto un buon esempio, appartenente alla memorialistica, di tale relazione quando Stanislavskij racconta di Tommaso Salvini e dei suoi spettatori. L'evento teatro è memorabile quando scatena il duende dello spettatore, consentendo che nello spettatore avvenga una trasformazione, o un mutamento di stato (per dirla con Eugenio Barba), e si depositi una memoria.

### *La creatività dello spettatore*

L'esperienza dello 'spettatore/co-creatore dello spettacolo', che pure è una cosa totalmente intima e imprevedibile, è un campo di ricerca che ha cominciato ad apparire in qualche modo realizzabile su basi scientifiche grazie alla nascita degli studi sulla complessità che oggi parlano dell'esperienza come di un sistema emergente, inaccessibile per via diretta che però può essere studiato indagando i livelli di cui è composto e le relazioni da cui emerge,<sup>18</sup> da una parte, e dall'altra grazie alla scoperta fatta dai neuroscienzia-

---

<sup>18</sup> Rimando all'importante e originale libro di GABRIELE SOFIA, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013, specialmente al primo capitolo *Studiare lo spettatore: problemi metodologici e nuovi strumenti*, in particolare pp. 33-35. Un punto di vista nuovo e interessante perché proviene da uno studioso che è anche

ti guidati da Giacomo Rizzolatti dell'università di Parma negli anni '90, dell'esistenza, nel cervello, del meccanismo dei neuroni specchio.<sup>19</sup> Questo meccanismo fa sì che quando un soggetto vede un altro soggetto compiere un'azione, nel suo cervello si attivi lo stesso programma motorio del cervello di chi sta compiendo l'azione, in un rispecchiamento immediato, automatico, pre-riflessivo che lo mette in grado di capire non solo l'azione a cui assiste ma anche lo scopo, le intenzioni dell'azione dell'altro. Nell'essere umano esiste anche un rispecchiamento neuronale responsabile della condivisione dei sentimenti e delle emozioni altrui: gli stessi neuroni motori che 'si accendono' nel nostro cervello quando proviamo un'emozione, 'sparano' anche quando la stessa emozione si manifesta in un altro. Anzi, dovremmo dire che noi 'vediamo', o riconosciamo quell'emozione nell'altro attraverso l'attivazione istantanea preriflessiva nel nostro cervello dello stesso programma motorio. Il fatto che condividiamo con gli altri uno spazio comune di emozione, e uno spazio comune di azione, è un nodo importante per lo studio della relazione tra i creatori dell'evento teatrale, attore e spettatore. Anche se lo spettatore non compie, in modo apparente nello spazio esterno, la stessa azione dell'attore, tuttavia nel suo cervello si attiva il programma motorio che rende possibile quell'azione, come se lo spettatore realmente stesse facendo l'azione che vede: così si predispone a compierla, anche se non la fa; la fa comunque a livello di impulsi, che rimangono tali ma che producono una quantità di modificazioni interne – chimiche, ormonali, battito cardiaco, respirazione, sudorazione, adrenalina ecc. – che sono funzionali, di preparazione all'azione; queste modificazioni, va sottolineato, retroagiscono a loro volta sul suo sistema nervoso, e producono emozioni.<sup>20</sup> Questo è un

---

praticante nel campo della pedagogia dell'attore è negli scritti di VICTOR JACONO, *La scienza dell'attore nel teatro della complessità*, in *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a cura di Gabriele Sofia, Roma, Alegre, 2009, e IDEM, *Relationships, Transmission, Improvisation*, in CLELIA FALLETTI, GABRIELE SOFIA (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2011.

<sup>19</sup> Rimando al libro fondativo di GIACOMO RIZZOLATTI e CORRADO SINIGAGLIA, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2006, in cui la scoperta viene illustrata e argomentata.

<sup>20</sup> A questo proposito sono interessanti le riflessioni sullo spettatore di teatro in SERGEJ M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, cit. Parlando del sistema di Stanislavskij, della

primo livello di quella complessità che è la relazione teatrale, e a questo livello un grosso contributo lo stanno dando le scoperte e le ricerche sempre più raffinate e ad ampio raggio delle neuroscienze.<sup>21</sup> In questa direzione di ricerca l'impulso maggiore oggi viene dagli studi, costanti, del neuroscienziato Vittorio Gallese. In conclusione del suo saggio *Il corpo teatrale*, Gallese propone di tener presenti gli studi della dimensione neurale dell'intersoggettività per indagare la relazione attore-spettatore:

Lo studio della dimensione neurale e il ruolo cruciale in essere svolto da meccanismi di simulazione offrono spunti di riflessione per una naturalizzazione della presenza attoriale, per la genesi della sua espressività mimetica, per la comprensione su basi empiriche del ruolo attivo dello spettatore, e, più in generale, per l'origine mimetica delle pratiche teatrali.<sup>22</sup>

Sono concetti che riprende più volte e sviluppa in altri interventi, come nell'incontro con Morelli a Castiglioncello nel 2011. In quella occasione è Gallese che fa la parte dell'uomo di teatro che spiega ai neuroscienziati la legittimità e la necessità dell'incontro del teatro con le neuroscienze quando dice: «Il nostro punto di vista sul teatro si arricchisce se teniamo presenti i risultati delle neuroscienze, che ci aiutano a concepire e comprendere la genesi

---

reviviscenza e dell'emozione nell'attore che nascono dal montaggio delle circostanze date, Ejzenštejn fa un lungo excursus confrontando il sistema con le tecniche di meditazione, e manipolazione dell'uomo, del Medioevo e poi di Ignazio da Loyola, e infine con le osservazioni di Lessing sull'attore e di James sulle emozioni (ivi, pp. 780-201), per concludere applicandole allo spettatore (come fa James) e notando che allo spettatore, immobile sulla sedia, è negato di riversare all'esterno la pressione del sentimento, come fa l'attore sulla scena. Possiamo immaginare che lo stato psichico indotto dalla pratica religiosa della meditazione portasse nei casi estremi all'estasi dei mistici, e, nel caso dello spettatore di teatro, lo porti a sfogare l'emozione nelle uniche azioni previste dalle convenzioni teatrali: il pianto, il riso, l'applauso sfrenato.

<sup>21</sup> Cfr. GABRIELE SOFIA, *Le acrobazie dello spettatore*, cit., per tutta la discussione storica e storiografia sulla percezione incarnata; cfr. anche IDEM, *Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi*, in "Antropologia e teatro", 4, 2013, pp. 18-43.

<sup>22</sup> VITTORIO GALLESE, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in "Culture teatrali", 16, 2007, pp. 13-38, p. 37.

dell'espressività mimetica dell'attore e il ruolo attivo dello spettatore».<sup>23</sup>

Cito alcuni passaggi di quell'intervento che mostrano un interesse esplicito verso il teatro come esempio di intersoggettività nel campo artistico e ci familiarizzano con tanti termini che negli anni Gallese ha coniato:

[...] l'ipotesi che cercherò qui di esporre e di esplorare è che questo oggetto (il corpo dell'attore), è in grado di suscitare reazioni emotive nella misura in cui è in grado di evocare nello spettatore una serie di risonanze sensori-motorie e affettive [...] *Vedere è qualcosa di molto più complesso della semplice attivazione di "parti visive" del nostro cervello: è invece un'impresa multimodale che chiama in gioco non soltanto il cervello visivo, ma anche quello motorio e tattile e quello che mappa le nostre emozioni e la nostra affettività. [...] la nostra ipotesi è che l'attivazione di tale meccanismo di risonanza permetta la comprensione "dall'interno" a quello che sta facendo l'altro, mettendo in gioco in chi osserva risorse analoghe a quelle che sta utilizzando chi agisce.*<sup>24</sup>

[...] Diversi anni fa ho proposto un modello – la *simulazione incarnata (embodied simulation)* – che ha l'ambizione di fornire un quadro unitario che serva da spiegazione funzionale alla molteplicità di *meccanismi di rispecchiamento e risonanza che abbiamo identificato nel nostro sistema cervello-corpo* [...] possiamo dire che attraverso l'attivazione di meccanismi come quelli sopra descritti si generi una *molteplicità condivisa (shared manifold)*. Si tratta di una *modalità di "mappare" l'altro che verosimilmente genera una consonanza intenzionale, che è alla base di quella tipica qualità fenomenica che noi stessi più o meno esperiamo, sentendo con l'altro una relazione di identità e reciprocità.*<sup>25</sup>

Esiste un modo di considerare il teatro che, ribadisce Gallese,

---

<sup>23</sup> VITTORIO GALLESE, UGO MORELLI, *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*, trascrizione di Luca Mori dell'incontro di Castiglioncello (Pisa) del 25 febbraio 2011. Vedi pdf online: GALLESE: <https://www.scribd.com/document/95605867/Gallese-Morelli-Teatro-Metafora-Mondo>, pp.1-11, p. 3 (ultimo accesso 31 luglio 2018). Nelle citazioni che seguono i corsivi sono nel testo, non saprei se dell'autore o del trascrittore, e aggiungono un'enfasi didascalica.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 4.

sottolinea il ruolo attivo dello spettatore, in rapporto con l'attore e con gli altri spettatori. Non abbiamo un unico rapporto, ma una molteplicità di rapporti mimetico-simulativi che mettono in relazione il creatore e il fruitore con la mediazione dell'attore; tali rapporti trasformano ognuno di noi in membri di una nuova entità, il pubblico [...]

Gesti, emozioni, sensazioni e parole derivano il loro senso condiviso dalla *comune radice del corpo in azione* e il corpo in azione è il principale protagonista e l'artefice dell'esperienza teatrale. [...] il corpo in azione è il perno attorno a cui si costruisce quella *sintonizzazione intenzionale* che caratterizza la reciprocità intrinseca ad ogni pratica interindividuale e che quindi è anche alla base della performatività teatrale.<sup>26</sup>

Un altro livello della complessa relazione teatrale è quello che individua Eugenio Barba quando parla delle 'tre drammaturgie' le cui diverse logiche lo guidano nel suo lavoro di regista teso a costruire la 'voragine' che inghiottirà lo spettatore dei suoi spettacoli.<sup>27</sup> Le tre drammaturgie, narrativa, dinamica, e dei mutamenti di stato, sulle quali il regista lavora a volte separatamente ma che «dovrebbero agire contemporaneamente», sono così descritte:

*la drammaturgia organica o dinamica*: la composizione dei ritmi e dei dinamismi che coinvolgono lo spettatore a livello nervoso, sensoriale e sensuale; *la drammaturgia narrativa*, che intreccia gli avvenimenti, i personaggi, e orienta gli spettatori sul senso di ciò che stanno veden-

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 6. Sulla 'tattilità' della visione, cfr. anche ENRICO PITOZZI, *Logica della prossimità: verso un'estetica del tatto*, in "Culture teatrali", 18, primavera 2008, pp. 143-155.

<sup>27</sup> EUGENIO BARBA, *Il prossimo spettacolo*, cit., p. 69: «Il continuo avanzare o indietreggiare, indugiare e retroagire dell'attore è un modo di influire sulla vita affettiva dello spettatore, ma non nella maniera prevedibile: è un modo per aiutarlo ad avvicinarsi ad un momento, ad un luogo in cui precipitare, ad una voragine personale che da qualche parte l'attende, ed a cui non lo possono condurre né i significati, né le storie raccontate, né le interpretazioni». E alle pp. 70-71 parla di smuovere lo spettatore, non solo commuoverlo, ma «spiazzarlo, spostarlo dalle sue abitudini, dalle sicurezze, dalle torrette dalle quali controlla l'orizzonte che gli è abituale», gabbando continuamente la sua abilità a fare previsioni, stimolandolo ad essere creatore.

do; e infine la drammaturgia che ho chiamato *drammaturgia dei mutamenti di stato*, quando l'insieme che mostriamo riesce ad evocare qualcosa di diverso, come quando dal canto o dalla musica si sviluppa, tramite gli armonici, un'altra linea sonora.<sup>28</sup>

Quest'ultima «è la più elusiva. Non ci sono regole tecniche», se ne possono solo constatare gli effetti. Si tratta di «salti da una dimensione all'altra. Per lo spettatore, l'attore, e il regista è un salto da uno stato di coscienza all'altro, con imprevedibili, personalissime conseguenze sensoriali e mentali».<sup>29</sup>

È interessante notare come Barba enunci per prima la drammaturgia degli impulsi e dinamismi che parlano al meccanismo della *embodied simulation* nello spettatore, alla sua neurofisiologia e provocano il rispecchiamento (o l'abbraccio fraterno di Brook). La 'drammaturgia dei mutamenti di stato', la più elusiva, è anche quella su cui sarebbe veramente proficuo poter ragionare con l'aiuto delle altre discipline appartenenti alle scienze umane, non certo per trovare regole – non ci dovrebbe essere bisogno di dirlo – ma per circoscrivere meglio il profondo coinvolgimento e sconvolgimento di cui a volte gli spettatori danno testimonianza, e per conoscere meglio cosa significhi essere umani.

### Conclusioni

Tornando al titolo di questo contributo, 'duende dell'attore, duende dello spettatore', non c'è contrapposizione o differenza tra i due termini; quando c'è l'uno c'è l'altro, è nella relazione che il duende esiste. Piuttosto che chiederci che cosa sia, le domande dovrebbero essere almeno tre (con risposte fin qui ancora vaghe):

Dove lo troviamo? – Lo possiamo trovare nei 'mutamenti di stato';

Qual è il potere misterioso? – L'essere creazione in atto, che obbli-

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 17. Questo è, in altre parole, il duende; e non è governabile, se ne possono solo studiare gli effetti.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 17-18.

ga/incatena lo spettatore alle catene motorie del performer;

Come si manifesta? – Produce armonici e quindi una nuova linea sonora che prima non c'era nello spettatore.

Lo spettatore, sollecitato dalle peripezie dinamiche dell'attore, sviluppa un'attenzione dilatata (e inibizione), ed è indotto a fare previsioni rapidissime, che vanno continuamente riaggiustate (con rilascio di dopamina, prodotta dal piacere delle svolte repentine in direzioni imprevedibili e dalla sfida dell'ambiguità). Su di lui incombe la costrizione all'immobilità e l'esposizione a un bombardamento sensoriale, l'unione con gli altri in uno spazio e tempo separati da quelli della quotidianità e una tempesta di indicazioni contraddittorie che lo mettono in uno stato cognitivo di accessibilità a una quantità insolita di direzioni *potenzialmente* possibili: là dove non c'è una sola direzione ma ce ne sono dieci, là c'è il duende e il suo potere misterioso. È il flusso (*flow*), che Csikszentmihalyi descrive come lo stato cognitivo di quando si è impegnati totalmente in una attività, vigili ma inconsapevoli del corpo:<sup>30</sup> una sorta di leggera estasi quando nel cervello stimoli ed inibizioni sono in accordo con la necessità del momento.<sup>31</sup>

Da qualsiasi parte la si consideri, la domanda su cui ci interroghiamo sempre è 'cos'è il teatro?', *toutcourt*, ma dovremmo invece chiederci: 'come si studia il teatro?', 'come si racconta il teatro'? Però forse la domanda vera è: perché si va a teatro? A questa domanda si potrebbe rispondere che è lo stesso del perché ci si immerge nella lettura di un romanzo, nella visione di un film, di un quadro, di un'opera d'arte. Se non è

---

<sup>30</sup> Cfr. MIHALYI CSIKSZENTMIHALYI, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper and Row, 1990, ora in *Flow and the Foundations of Positive Psychology: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*, Dordrecht, Springer, 2014.

<sup>31</sup> In un libro che narra degli incontri del Dalai Lama con un gruppo di scienziati, del 1997, Varela parla del sogno e sembra che parli del teatro: «Il sonno REM [è] un'attività cognitiva fondamentale. È la dimensione in cui gli esseri umani possono intraprendere una rappresentazione immaginaria, provare scenari diversi ed escogitare nuove possibilità; uno spazio innovativo in cui possono manifestarsi nuovi schemi e nuove soluzioni, e dove qualsiasi esperienza può essere rielaborata» (FRANCISCO J. VARELA, *Il sonno del cervello*, in DALAI LAMA, *Il sonno, il sogno e la morte*, a cura e con la prefazione di Francisco J. Varela, Pozza Colibri, 2015, pp. 47-48).

per il 'flusso', allora perché? Nel teatro 'more than theatre',<sup>32</sup> uno spettacolo che dura un'ora può essere per lo spettatore un'ora intensa di onde alfa. E questo è uno dei livelli di organizzazione che le neuroscienze cognitive ci possono aiutare a esplorare.

Il teatro allora cos'è? È nostalgia del teatro, è memoria dello spettatore. È anche artigianato onesto.

---

<sup>32</sup> Si vedano gli scritti di Cruciani, in particolare FABRIZIO CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, 2<sup>a</sup> ed. ampliata, Roma, Editoria e Spettacolo (collana «Antigone»), 2006.

