

BOZZA ESPLICATIVA IN VIA DI SVILUPPO

ISTA/NG International School of Theatre Anthropology/New Generation

INTRODUZIONE ALL'ANTROPOLOGIA TEATRALE
CORSO DIGITALE A CURA DI EUGENIO BARBA E JULIA VARLEY

con

Odin Teatret, Parvathy Baul (India), I Wayan Bawa (Bali), Lydia Koniordou (Grecia), Mundo Rodá (Brasile), Yalan Lin (Taiwan), Teatro tascabile di Bergamo

ISTA/NG - International School of Theatre Anthropology/New Generation - in occasione della sessione in programma all'isola di Favignana (Trapani), 12-22 ottobre 2021, **ha previsto anche un corso digitale in dieci lezioni della durata di 50 ore dal titolo INTRODUZIONE ALL'ANTROPOLOGIA TEATRALE.**

Le lezioni e dimostrazioni teorico-pratiche del corso digitale sono proposte in collegamento diretto con quelle dell'ISTA/NG di Favignana e rivolte a studenti, studiosi e professionisti che non possono seguire in presenza la sessione (le lezioni saranno prevalentemente in italiano e quando la lingua sarà diversa dall'italiano è prevista la traduzione simultanea).

Il tema che viene studiato e approfondito sarà "La presenza dell'attore/danzatore e la percezione dello spettatore".

I maestri di diverse tradizioni culturali, ospiti dell'ISTA/NG, mostrano le tecniche di base e i procedimenti della loro "presenza" scenica, e analizzano l'impatto che queste hanno sulla spettatore, qual è la dinamica della sua percezione, riflettendo, così, sul senso cinestetico e l'empatia fisico-dinamica in una relazione tra esseri viventi.

Nel corso digitale, a ciascuna lezione in diretta streaming si aggiungeranno materiali di archivio da precedenti sessioni dell'ISTA dal 1980 ad oggi, dove sono ulteriormente esemplificati concetti come: comportamento quotidiano/comportamento extra quotidiano, animus/anima (energia vigorosa ed energia soave), linguaggio artistico/linguaggio privato, agire che "dice" e agire che "significa" (la musica, per intenderci, "dice", non "significa"), principi pre-espressivi che trasformano una "presenza" familiare e la rendono insolita, modalità per stimolare l'attenzione di chi osserva o ascolta.

Con la direzione di Eugenio Barba, i maestri dell'ISTA/NG che parteciperanno al corso sono I Wayan Bawa (danza balinese); Parvathy Baul (tecnica vocale e danza Baul); Julia Varley e Roberta Carreri (Odin Teatret, Danimarca); Caterina Scotti, Alessandro Rigoletti e Tiziana Barbiero (Teatro tascabile di Bergamo per danza flamenco, kathakali e danza odissi); Yalan Lin (opera cinese Nanchuan); Juliana Pardo e Alicio do Amaral (cavalò marinho, Brasile), Lydia Koniordou (tragedia classica, Grecia).

Il corso ha una durata di 50 ore e costa 300 euro.

Per ulteriori informazioni rivolgersi alla responsabile per le iscrizioni all'ISTA, Irene di Lelio, Linee Libere, lineelibere2015@gmail.com

SCHELETRO DELLE 10 LEZIONI

12.10.2021

1 - PRESENTAZIONE DELL'ANTROPOLOGIA TEATRALE

Comportamento quotidiano ed extra-quotidiano

60 minuti: Eugenio Barba introduce

Il *saper fare* - non la conoscenza che si può acquisire leggendo libri - ma abilità radicata in pratiche fisico-mentali, caratterizza tutti mestieri e specializzazioni: falegname o muratore, chirurgo che opera o pilota. Quindi anche un attore o un danzatore.

I principi tecnici che governano l'arte di un attore/danzatore non si presentano mai allo stato puro, ma compaiono sempre sotto le vesti di uno stile. Quando le vesti appartengono a stili e tradizioni che ci sono estranei, questi principi elementari rischiano di restarci nascosti per l'estraneità delle forme che li contengono. Quando le vesti ci sono familiari, è questa stessa familiarità ad affievolire la nostra attenzione. I primi giorni di apprendistato dei danzatori e degli attori sono decisivi. È su questa soglia che si incontrano i principi elementari della presenza scenica.

L'antropologia teatrale è lo studio del comportamento dell'essere umano che utilizza la sua presenza fisica e mentale secondo principi diversi da quelli della vita quotidiana in una situazione di rappresentazione organizzata. Questa utilizzazione extra-quotidiana del corpo è ciò che si chiama tecnica.

Un'analisi transculturale del teatro mostra che il lavoro dell'attore è il risultato della fusione di tre aspetti che si riferiscono a tre distinti livelli di organizzazione: La personalità dell'attore, la sua sensibilità, la sua intelligenza artistica, la sua persona sociale che lo rendono unico e irripetibile.

Il campo di lavoro dell'ISTA è lo studio dei principi di questa utilizzazione extra-quotidiana del corpo e della loro applicazione al lavoro creativo dell'attore e del danzatore.

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

1a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Julia Varley da Favignana

1b 3 ore streaming da Favignana:

Primo incontro con Eugenio Barba e i maestri dell'ISTA. Presentazione e scene di spettacolo:

I Wayan Bawa (Bali)

Alício Amaral e Juliana Pardo (Brasile)

Parvathy Baul (India)

Yalan Lin (Taiwan)
Lydia Korniodou (Grecia)
Odin Teatret (Danimarca)
Teatro tascabile di Bergamo (Italia)

13.10.2021

2 - LA PRESENZA COME VITA INTENSIFICATA

Presenza e livello pre-espressivo

60 minuti: Eugenio Barba introduce

La presenza è la capacità di un attore/ballerino di stimolare il senso cinestetico e l'immaginazione dello spettatore attraverso la sua immobilità, postura e movimenti.

Il corpo è il paese del movimento. L'attore danza questo movimento *nel* corpo ancora prima di eseguirlo *con* il corpo. Sembra concentrarsi sul corpo e sulla voce. In realtà plasma qualcosa di invisibile ma di ben percettibile: un flusso di energia, di tensioni. Non esiste azione vocale che non risuoni come azione fisica; allo stesso modo non esiste azione fisica che non sia mentale. Un allenamento fisico è indissociabile dai processi che impegnano le diverse parti del cervello e del sistema nervoso.

È la ripetizione che crea le premesse per sviluppare una struttura. Là dove c'è vita, deve esistere una struttura. Più questa struttura è complessa, più sarà costituita da molteplici livelli di organizzazione. È anche il caso di un training – apprendistato continuo che si prolunga nel corso degli anni e dove gli esercizi rappresentano il livello di base.

Gli esercizi sono modi di pensare con la totalità del corpo-voce. Con il tempo, gli esercizi non costituiscono più una difficoltà.

La presenza dell'attore si rivela nell'immobilità.

Il corpo dell'attore, come la scultura, non ha bisogno di forme originali, ha bisogno di vita: movimento, azione. Il movimento non è semplicemente transizione da un atteggiamento a un altro, ma passaggio da una tensione a un'altra. Il movimento è l'azione, quindi la modificazione, di un oggetto o un corpo nello spazio. Il movimento è un modo di esprimere la vita interiore. Il movimento è la sostanza del ritmo, e il ritmo è un movimento interiore – un'emozione – che si scarica in movimenti ordinati. Per l'attore/ballerino, i diversi ritmi del suo essere in vita (le diverse tensioni delle mani, sguardo, collo, spina dorsale, pelvi, gambe) sono gli elementi dinamici (*dynamis* = forza) per agire sul sistema nervoso e sulla memoria dello spettatore

In tutti i tempi e in tutte le culture gli attori hanno appreso per imitazione. Hanno incorporato una determinata maniera di spostarsi nello spazio e di restare immobili, di dirigere lo sguardo, di usare le diverse parti del corpo – dita, mani, braccia, testa, torso, pelvi e braccia in modo diverso.

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

2a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Parvathy Baul da Favignana

2b: 3 ore streaming da Favignana:

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con I Wayan Bawa

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO SPETTATORE con Eugenio Barba

14.10.2021

3 - PRINCIPI DELL'ANTROPOLOGIA TEATRALE

Equivalenza: equilibrio precario, opposizioni (dilatazione dell'energia), incoerenza coerente.

60 minuti: Eugenio Barba introduce

"L'arte è l'equivalente della natura" diceva Picasso, intendendo che l'arte deve avere lo stesso valore della natura, ma essendo in tutto differente e non una imitazione. Come si ottiene questo paradosso?

Il principio dell'equivalenza appartiene a tutte le arti. Ogni arte è un processo di trasposizione attraverso equivalenti. Un vero processo di trans-formazione.

L'arte non riproduce la realtà ma la esprime con equivalenze.

Se dovessimo sigillare in una sola immagine i principi dell'antropologia teatrale proporremmo l'immagine di Salomè, personaggio eurasiatico tra Oriente e Occidente, ritratta nei mosaici della basilica di San Marco a Venezia. L'andatura lieve sgorga dall'equilibrio precario originato da alti calzari. Una serie di opposizioni sfaccettano il corpo proiettandone l'energia in diverse direzioni. Questa energia, né maschile né femminile ma vigorosa e dolce allo stesso tempo, anima la casta tunica cremisi.

La scultura non ha bisogno di essere originale ha bisogno di vita: movimento, azione. Il movimento non è semplicemente transizione da un atteggiamento a un altro, ma passaggio da una tensione a un'altra, l'atto e la modificazione di un oggetto o un corpo nello spazio. Il movimento è un modo di esprimere la vita interiore. Il movimento è la sostanza del ritmo.

Rodin diceva: la scultura è l'arte di animare il marmo. La scultura è una scienza che implica la conoscenza dell'anatomia e un'interpretazione dei movimenti. Un vero savoir faire, know how, saper fare. Potremmo applicare questa definizione al teatro: Il teatro è una scienza che implica la conoscenza dell'anatomia scenica, la capacità di

indovinare come i movimenti stimolino il sistema nervoso e l'immaginazione dello spettatore.

Percezione come cognizione ed estetica, memoria e coscienza. Capacità critica. Sensazione, interpretazione ed emozione come articolazione della percezione. Vita intensificata quando lo spettatore, rompendo le sue routines di percezione, prende riflessivamente coscienza del suo processo percettivo. Percezione di valore cinestetico, colorata emotivamente, senza implicazione di uno stato cognitivo (la danza).

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

3a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Tiziana Barbiero da Favignana

3b: 3 ore streaming da Favignana:

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con **Alessandro Rigoletti**, Odin Teatret

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO SPETTATORE con **Eugenio Barba**

15.10.2021

4 - LE TEMPERATURE DELL'ENERGIA

60 minuti: Eugenio Barba introduce

Energia forte e soave.

Le tecniche extra-quotidiane del corpo consistono in procedimenti fisici che appaiono fondati sulla realtà che si conosce, ma secondo una logica che non è immediatamente riconoscibile.

Siamo in grado, se non di comprendere, per lo meno di intuire cosa si dissimuli dietro la "energia": è un termine che rimanda a un'unità, al risarcimento di una divisione, a un attore-danzatore che dopo essersi dissezionato si ritrova intero.

Nella lingua di lavoro del Nô, "energia" può essere tradotta con *ki-ai*, che significa "accordo profondo" (*ai*) dello spirito (*ki*, nel senso di spirito come *pneuma* e di *spiritus*, respiro) con il corpo. Anche in India e a Bali è la parola *prana* (equivalente a *ki-ai*) a fornire una delle possibili traduzioni di "energia". Ma tutte queste sono immagini che possono ispirare, non consigli capaci di guidare. Esse accennano, infatti, a qualcosa che sta aldilà dell'intervento del maestro: ciò che noi chiamiamo espressione, e i giapponesi "fascino sottile", o arte dell'attore.

Quando Zeami scriveva dello *yugen*, il fascino sottile, citava come esempio la danza Shirabioshi che prese nome da donne che danzavano nel Giappone del XIII secolo vestite da uomo, con una spada in mano. La ragione per cui, così spesso, specialmente in Oriente – ma anche in Occidente – il culmine dell'arte dell'attore sembra essere toccato da uomini che rappresentano personaggi femminili, o da donne che rappresentano personaggi maschili, è che in quei casi l'attore o l'attrice fa esattamente il contrario di ciò che fa oggi l'attore che si traveste in una persona dell'altro sesso: non si traveste, ma si sveste della maschera del suo sesso per *lasciare trasparire un temperamento dolce o vigoroso, indipendente dagli schemi a cui un uomo o una donna debbono conformarsi in una determinata cultura.*

Negli spettacoli delle diverse civiltà, i personaggi maschili e quelli femminili sono rappresentati con quei temperamenti che le diverse culture identificano come "naturalmente" appropriati al sesso femminile o a quello maschile. La rappresentazione dei caratteri distintivi dei sessi è quindi, nelle opere teatrali, la più soggetta alle convenzioni: si tratta di un condizionamento così profondo da rendere quasi impossibile la distinzione tra sesso e temperamento.

Quando un attore rappresenta un personaggio di sesso opposto al suo, l'identificazione tra determinati temperamenti e l'uno o l'altro dei due sessi si incrina. È forse il momento in cui l'opposizione fra *lokadharmi* e *natyadharmi*, fra il comportamento quotidiano e quello extra-quotidiano, scivola dal piano fisico a un altro piano non più immediatamente riconoscibile. Una nuova presenza fisica e una nuova presenza spirituale si rivelano attraverso la rottura – che nel teatro e nella danza viene paradossalmente accettata – dei ruoli maschili e femminili.

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

4a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con I Wayan Bawa da Favignana

4b: 3 ore streaming da Favignana:

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con **Parvathy Baul**

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO SPETTATORE con **Eugenio Barba**

16.10.2021

5 - LA DANZA DELLE OPPOSIZIONI

Resistenza, tensioni antagoniste, *sats*, ovvero l'impulso, equivalenza

60 minuti: Eugenio Barba introduce

Due principi fondamentali dell'antropologia teatrale sono l'opposizione e l'equivalenza. Se si vuole che nel teatro esista una dialettica anche a livello materiale

l'attore deve far ricorso alla "danza delle opposizioni". Gli attori orientali sono maestri nella creazione di questa dialettica visiva.

Un attore cinese deve uscire di scena andando a destra? Ebbene alzerà la gamba come se fosse indeciso dove andare, poi si dirigerà a sinistra e quando sembrerà che stia andando proprio da quella parte, con una piega improvvisa volterà a destra ed uscirà.

Uguualmente nel teatro No, nel Kabuki, nelle danze classiche indiane e balinesi, i movimenti non procedono mai in linea retta, ma sempre attraverso linee curve, sinuose, cosicché la scena è continuamente attraversata da movimenti diagonali: un via-vai continuo che in apparenza sembra uno spreco di energie, e in realtà è un capolavoro di stimoli visivi che tengono attiva la percezione dello spettatore.

La "danza delle opposizioni" si danza anche all'interno dell'attore: il corpo dell'attore cioè si plasma secondo una serie di linee e curve spezzate come nella posizione indiana detta del tribhangi o tre archi. Si creano così nuove tensioni e nuovi equilibri che rendono l'attore un geroglifico inquietante e serpentino per i sensi e la memoria dello spettatore.

La ricerca dell'elemento basilico di qualsiasi tecnica (la parola per il poeta, la nota per il musicista, la pennellata per il pittore). Quello che Kandinski chiamava il *proto-elemento* nella pittura. Origine della pittura: quando un oggetto a punta (matita, pennello o burino) a matita collide con una superficie piana e crea un punto. La vita quando faccio un altro punto che diventa linea e cambia lo spazio. Questo permette di spiegare l'energia nella pittura linea spezzata. Il proto-elemento, la tensione, l'impulso (una tendenza dell'energia) è di due tipi: produttiva e ricettiva, attiva e reattiva.

Divario tra azione (esperienza) dell'attore e percezione (interpretazione) dello spettatore. Meyerhold fa notare: *Guardate: l'attore ha abbassato la testa. "Poverino, piange" pensa lo spettatore e si commuove a sua volta. Ma l'attore forse ride di nascosto dopo aver assunto una posa tragica. Ecco la forza (o la capacità di ingannare) contenuta in ogni posa di un attore, in ogni suo minimo gesto.* (V. Meyerhold ("L'attore biomeccanico", Milano, Ubulibri, 1998, pag. 20-21)

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

5a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Alessandro Rigoletti da Favignana

5b: 3 ore streaming da Favignana:

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con **Roberta Carreri**, Odin Teatret, *Orme sulla neve*

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO SPETTATORE con **Eugenio Barba** con dimostrazione di Lydia Konordiou

17.10.2021

6 - IL TORSO E LA RESISTENZA

Modellare l'energia e la riduzione

Dilatazione – Omissione

60 minuti: Eugenio Barba introduce

In tutte le culture l'arte dell'attore è radicata su elementi variabili, quali la sua personalità individuale e il genere performativo scelto. Vi è, però, anche una costante fondamentale: la materialità del suo corpo-mente, quella "presenza" scenica che determina la relazione con gli spettatori e l'impatto sulla loro percezione. La gente di teatro usa dire che l'attore deve saper pensare con il corpo, che debbono essere anche i suoi piedi a saper riflettere, non soltanto la sua testa, e che questa riflessione è *conoscenza-in-azione*.

Il torso è il centro da cui scaturisce l'energia che coinvolge l'intero corpo è il torso. È qui che nasce la presenza dell'attore, suo *bios* scenico, l'effetto di organicità o di vita intensificata percepita dallo spettatore

Ogni addestramento fisico tende a innervare determinati schemi d'azione, che mettono in grado di agire senza bisogno di riflettere sul *come* fare. È come se fosse il corpo stesso, la mano, il piede, la spina dorsale a pensare, non facendo passare il programma dell'azione per la testa. Così, per esempio, dopo un apprendistato in cui ogni movimento deve essere compreso, appreso e memorizzato, impariamo a guidare l'automobile. Alla fine eseguiamo i comandi senza dover ogni volta richiamare alla memoria le procedure.

Imparare il mestiere dell'attore significa appropriarsi di determinate competenze, abilità, modi di pensare e di comportarsi che si manifestano sulla scena - per usare le parole di Stanislavskij - come una "seconda natura". Il comportamento scenico diventa, per l'attore addestrato, altrettanto "spontaneo" di quello quotidiano. È il risultato di una spontaneità rielaborata. L'obiettivo di questa *rielaborazione della spontaneità* è la capacità di eseguire con decisione azioni che risultino organiche (in vita) ed efficaci (convincenti) ai sensi dello spettatore.

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

6a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Mundu Rodá da Favignana

6b: 3 ore streaming da Favignana:

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con **Yalan Lin**

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO SPETTATORE con **Eugenio Barba**

18.10.2021

7 - RITMO e FLUSSO

60 minuti: Eugenio Barba introduce

Il ritmo è dato da un pensare costituito da impulsi fisici che la tecnologia può indicare attraverso segni grafici: il cardiogramma, e l'osservatore attraverso segni percettibili. Il dinamismo colpisce la percezione.

La vita si manifesta sempre come ritmo, dal verbo *rein*, in greco fluire. Ritmo è fluire.

La presenza scenica di un attore o un danzatore si manifesta sempre come ritmo. Anche l'immobilità è danza che ci muove. Può essere invisibile. Sono in vita perché parlando, danzo involontariamente. Avviene un processo di sincronia comportamentale, in cui l'intonazione, la tensione e il ritmo dell'eloquio fanno "danzare" la testa e provocano la "gesticolazione seguono".

Muovo la testa, cambio l'equilibrio, i miei occhi a volte guardano verso fuori quando mi rivolgo a una persona -il cameraman che mi sta riprendendo, oppure i miei occhi guardano verso l'interno quando penso e mi concentro su quello che debbo dire e spiegarlo a una persona all'esterno.

Vivere vuol dire essere in movimento, eppure dentro di me numerosi processi creano ritmi diversi: il ritmo della mia respirazione segue i suoi movimenti binari, i battiti del cuore che variano se sono calmo o nervoso, se ho fretta e accelero il mio eloquio citando i versi di una canzone una poesia oppure parlo più lentamente e vi cito questo haiku di Basho: Erba d'estate / ciò che resta / di tanti guerrieri.

Importanza del ritmo che rompe la routine della percezione. Il *sats*, sostanza fondamentale del ritmo, impulsi che rompono il processo di anticipazione dello spettatore permettendogli di immaginare una serie di ipotesi sullo sviluppo futuro dell'azione. L'attore nega l'azione eseguendola, e impedisce allo spettatore di prevederla il seguito. Ambiguità dell'attore nell'eseguire l'azione e stato di attesa come tensione dello spettatore.

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

7a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Yalan Lin da Favignana

7b: 3 ore streaming da Favignana:

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con **Mundu Rodá**

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO SPETTATORE con **Eugenio Barba**

19.10.2021

8 - DRAMMATURGIA DELL'ATTORE

Organicità, presenza, *bios* scenico

60 minuti: Eugenio Barba introduce

Nel teatro e nella danza, il termine *organico* è usato come sinonimo di *vivo* o di *credibile*. Fu introdotto nella lingua di lavoro teatrale del XX secolo da K.S. Stanislavskij. Per il riformatore russo, *organichnost'* (organicità) e *organicheskij* (organico) erano qualità essenziali delle azioni di un attore, la premessa per uno spettatore per reagire con un assoluto "ti credo".

L'organicità è strettamente connessa alla presenza e al *bios* scenico.

La necessità di un nuovo modo di *essere presente* sulla scena e nella società sorse con la mutazione antropologica che visse la loro professione alla fine del XIX secolo. Stanislavskij, Appia, Craig, Mejerchol'd, Vachtangov, Michael Chekhov, Copeau - tutta la prima generazione dei grandi riformatori - sentirono, ognuno a modo proprio, l'esigenza di opporsi alla perdita di esistenza dell'arte teatrale. La parola "esistenza" deve essere compresa letteralmente: una capacità d'*essere e di sentirsi in vita*, e di trasmettere questa sensazione agli spettatori.

Da qui la loro ricerca da un lato per un nuovo senso e presenza sociale dello spettacolo, e dall'altra lo sforzo di mettere a punto dei metodi per sviluppare una condizione di vita o una presenza efficace nell'arte dell'attore. Artaud afferma che bisogna restituire la vita al teatro. Stanislavskij, prima di lui, aveva parlato di organicità e Meyerhold di biomeccanica, o movimento della vita (*bios* = vita, meccanica = quella parte della fisica che studia il movimento).

L'obiettivo delle loro ricerche aveva diversi nomi: autenticità, sincerità, crudeltà, una *dynamis* forza personale dell'attore che potesse materializzare l'essenza poetica dei testi di Ibsen, Strindberg, Cechov, i drammaturghi simbolisti come Knut Hamsun o Nikolai Andrejev. A quale processo dovrebbe sottomettersi l'attore per provocare nello spettatore questa sensazione di vita, quest'*effetto d'organicità*?

È anche in questa prospettiva che bisogna vedere la creazione di una nuova pedagogia e l'introduzione di una formazione basata sugli esercizi, una pratica fino a questo momento assente nell'apprendistato dell'attore europeo.

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

8a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Roberta Carreri da Favignana

8b: 3 ore streaming da Favignana:

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con **Caterina Scotti**, Teatro tascabile di Bergamo

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO SPETTATORE con **Eugenio Barba**

20.10.2021

9 - IL BIOS DEL TEATRO

VITA INTENSIFICATA ED EFFETTO D'ORGANICITÀ

60 minuti: Eugenio Barba introduce

Il corpo-in-vita. Immobilità dinamica. Nel testo di Brecht, un ufficiale racconta a Madre Coraggio che suo figlio Schwarzkas è stato ucciso. L'attrice, Helene Weigel, che era anche moglie di Bertolt Brecht, trovò la soluzione del grido "muto" di Madre Coraggio. L'apparente immobilità dell'attrice è il vertice del dramma, un nodo di tensioni.

La scena esemplifica tutti i principi di antropologia, essenzialmente il principale, l'equivalenza. Il dolore si visualizza attraverso il cambio dell'equilibrio, la schiena curva come se volesse spezzarsi riporta al principio delle opposizioni, l'incoerenza coerente del negare l'ovvio e il familiare rende visualmente l'energia equivalente a un urlo di dolore. L'attrice esprime il grido attraverso il suo contrario- il silenzio. Il dolore – concetto astratto – viene visualizzato attraverso una reazione fisica, una tensione della spina dorsale, della nuca e della bocca. Un cambio d'equilibrio che permette al senso cinestetico dello spettatore di "sentire" il dramma nel proprio corpo.

Illusione di una corrispondenza tra il vissuto emotivo dell'attore e quello dello spettatore. Esperienza dello spettatore come sorpresa e negazione del familiare.

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET

9a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Caterina Scotti da Favignana

9b: 3 ore streaming da Favignana:

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con **Julia Varley**, Odin Teatret

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO SPETTATORE con **Eugenio Barba**

21.10.2021

10 - SAPER VEDERE

I principi creativi: piegare, rompere, mischiare

60 minuti: Eugenio Barba introduce

Osservate le posture delle singole figure, le loro braccia, i loro volti nel quadro di Picasso *Les demoiselles d'Avignon*. Riconosciamo fattezze umane, ma alcuni sono irriconoscibili. Oggi sembra innocente e innocuo. Eppure questo quadro cambiò la percezione della realtà e dell'arte. Cosa pensare di questo viso a destra o del ginocchio a sinistra che sembra una mammella?

Perché questo quadro è così originale? Perché ha cambiato l'obiettivo che tutti i pittori europei hanno perseguito per secoli. La pretesa, o meglio la finzione, di essere fedeli alla vita. I corpi sono contorti, due delle donne hanno visi che sono maschere, e le cinque figure sembrano dipinte in stili differenti. Qui, persone comuni non sembrano più umane. Il quadro sconvolge le nozioni di Bellezza, decoro e verosimiglianza nell'arte occidentale.

Finalmente la pittura raggiunge quello che il teatro tecnicamente aveva fatto da secoli: lavorare con l'artificialità per combattere il verosimile e raggiungere un impatto emotivo che rivitalizza la percezione dell'essere in vita dello spettatore, i suoi sensi e la sua memoria.

Meyerhold (il grottesco) e Grotowski (dialettica di apoteosi e derisione). Ambiguità (*amb-agere*) nel senso di agire in due o più direzioni diverse.

SPIEGAZIONE INTRAMEZZATA DA FOTO E FILMATI DEGLI ARCHIVI DELL'ISTA E DELL'ODIN TEATRET (Immagini di commedia dell'arte, pantomima, balletto, danza moderna, attori asiatici.).

10a: 1 ora incontro interattivo degli studenti con Ana Woolf da Favignana

10b: 3 ore streaming da Favignana:

LA SCUOLA DELLO SGUARDO - PRESENZA DELL'ATTORE E PERCEZIONE DELLO
SPETTATORE con **Eugenio Barba**

MEMORIA E DISCONTINUITÀ: BIOGRAFIE PROFESSIONALI con **Tiziana Barbiero**,
Teatro tascabile di Bergamo