

Elena Fanti

CASTANEDA E GROTOWSKI

Nonostante la differenza dei campi d'azione di Castaneda e di Grotowski e malgrado l'enorme diversità fra il lavoro, divulgativo, dell'uno e la ricerca dell'altro, condotta in disparte, è tuttavia possibile accostare questi due nomi in virtù di alcune ragioni rilevanti, individuando diversi punti di congiunzione.

Grotowski ha dedicato la sua intera vita ad un mestiere non fine a se stesso, ma che gli consentisse di “cercare un essere umano, l'altro e me stesso, per cercare una dimensione della vita che fosse radicata in ciò che è normale, organico, persino sensuale, ma che oltrepassasse tutto questo, che avesse una sorta di assialità, di asse, un'altra dimensione più alta, che ci oltrepassa”¹.

In questo suo percorso, il maestro polacco aveva trovato nei primi libri di Castaneda² una così fertile fonte di riflessione e di ispirazione da decidere di recarsi negli Stati Uniti per conoscerne personalmente l'autore.

Benché non siano noti i dettagli di questo incontro, in diverse occasioni Grotowski ha parlato pubblicamente³ dell'importanza di alcuni temi toccati da Castaneda nei suoi libri, in quanto essi sviscerano assiduamente molte delle questioni capitali che dall'inizio dei tempi attanagliano la mente dell'uomo e lo coinvolgono nel suo processo di presa di coscienza. Mi riferisco, in particolare, ad alcune tematiche che attraversano in modo trasversale l'intera opera letteraria di Castaneda: per esempio, la questione della percezione e della necessità da parte dell'uomo di de-condizionarsi dalle griglie interpretative imposte dall'incalzante processo di “socializzazione”; gli straordinari atti “organici” che possono scaturire da questo decondizionamento percettivo; la concezione della morte, vista non come infausta nemica, ma piuttosto come una benevola consigliera da consultare ogni qual volta ci si trovi dubbiosi davanti ad un bivio⁴. E ancora: il rapporto fra *tonal* e *nagual*,

¹ J. Grotowski, *Intervista di Marianne Ahrne*, “Teatro e Storia”, n. 20/21, 1998-99, pp. 429-430.

² Mi riferisco in particolare ai primi quattro libri: *A scuola dallo stregone* (Milano, Rizzoli, 1999), *Una realtà separata* (Milano, Rizzoli, 2000), *Viaggio a Ixtlan* (Milano, Rizzoli, 2000) e *L'isola del tonal* (Milano, Rizzoli, 2001). Da qui in poi si ometterà il nome di Castaneda nelle indicazioni bibliografiche dei suoi libri.

³ In particolare, Grotowski tenne all'Università di Roma “La Sapienza” un ciclo di lezioni nel 1982 in cui parlò diffusamente di Castaneda. A tutt'oggi esiste soltanto una dispensa che raccoglie una parziale trascrizione – mai rivista da Grotowski – della registrazione di quelle lezioni, le quali risultano ancora in gran parte inaccessibili. J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma “La Sapienza”, a.a. 1982-83.

⁴ Grotowski sottolinea come “la coscienza della inevitabilità della nostra morte” – collocata da don Juan “alla nostra sinistra, alla distanza di un braccio” – sia connessa “alle radici stesse della ricerca delle tecniche personali”. Egli dice: “la coscienza della inevitabilità della nostra morte in certa maniera è legata alle radici stesse della ricerca delle tecniche personali. Molto spesso le persone cominciano questa ricerca delle tecniche personali per altri obiettivi [...]. Anche nel romanzo di Castaneda avete questa immagine, è la famosa storia della morte che è sempre

ossia, per Grotowski, fra “intelletto” – nel senso originario del termine – e ragione; fino a che punto un processo di conoscenza si possa spingere e quali siano le sue conseguenze; il significato arcaico ed immenso di ogni rapporto di iniziazione, esemplificato nell'apprendistato di Castaneda presso lo stregone messicano don Juan Matus, che rappresenta l'argomento centrale attorno al quale si sviluppano i dodici libri della saga dell'autore peruviano.

Durante questo lungo e sofferto apprendistato, Castaneda viene iniziato dal suo maestro all'antico patrimonio culturale degli sciamani messicani del lignaggio di don Juan, la cui origine sarebbe riconducibile al settimo – ottavo millennio a.C. Si tratta, quindi, di un sapere antico, che è stato in grado di sviluppare capacità percettive diverse da quelle comunemente considerate normali.

I veggenti, infatti, erano in grado di *vedere* l'universo al di là della griglia interpretativa che siamo soliti dare per scontata: essi *vedevano* il fluire dei campi di energia di cui è composto il mondo. In quest'ottica, anche gli uomini non sono esseri tridimensionali, come siamo abituati a considerarli, bensì conglomerati di campi energetici simili a *uova luminose*. E benché la quantità di energia di ciascun essere umano rimanga inalterata nel tempo, essa tende, col passare degli anni e con il progredire del processo di socializzazione, a depositarsi sui bordi dell'uovo. È perciò consigliato imparare alcune tecniche – fra cui i “passi magici” della Tensegrità⁵ – per ridistribuirle uniformemente, e riportarla ai sei *centri vitali*, permettendo così all'individuo di riappropriarsi del proprio vigore e benessere.

Esiste un punto particolare che è deputato all'elaborazione della percezione, poiché assembla i vari campi di energia di cui è composto l'universo: il *punto d'assemblaggio* o *punto d'unione*. Esso normalmente è situato dietro le scapole degli esseri umani, alla distanza di un braccio, ed è grande quanto una pallina da tennis. Poiché gli stregoni sono riusciti a spostarlo dalla sua posizione consueta – dovuta alla necessità della socializzazione –, essi hanno potuto esplorare altri strati di cui è composto, come una cipolla, l'universo.

Il de-condizionamento percettivo

Lungi dall'essere esclusivamente teorico, questo antico sapere descritto da Castaneda si fonda su pratiche extra-quotidiane, ben lontane dagli automatismi e dalla routine passiva propri della vita degli esseri umani *socializzati*.

Alcuni degli esercizi proposti da don Juan al suo discepolo sono divenuti parte attiva della pratica parateatrale condotta da Grotowski alla fine degli

dietro la tua spalla sinistra e che è il tuo migliore consigliere. Non è per nulla un'immagine di malattia, malata, prammaticamente è efficace; perché don Juan ha posto la morte dietro la spalla sinistra questa è un'altra questione...” (J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 268).

⁵ Cfr. *Tensegrità. I sette movimenti magici degli sciamani dell'antico Messico*, Milano, Rizzoli, 1999.

anni Settanta. Infatti, nel suo tentativo di *dis*-educare la percezione, il maestro polacco fu ispirato anche dai libri di Castaneda, dai quali prese a prestito alcune azioni, che fece mettere concretamente in pratica dai suoi attori e collaboratori.

Ad esempio, alla base di molte tecniche personali indagate da Grotowski – così come alla base di *Motions* –, c'è la sua concezione della percezione. Rini, a questo proposito, scrive: “Jerzy Grotowski ha lasciato in eredità una ricerca [...] che rappresenta una sfida alla percezione ordinaria della realtà e che attraversa l'arte per arrivare alla comprensione del reale”⁶. Per Grotowski, la “macchina della percezione” è tenuta in moto da “una sorta di accordo per poter vivere insieme e avere categorie comuni”⁷. Egli sostiene: “la nostra percezione è condizionata, e questo è anzi necessario per funzionare nella società”⁸. Castaneda, analogamente, parla dell'inafausto processo di *socializzazione*.

Condizionati, dunque, dall'educazione, impariamo fin da bambini a interpretare i fenomeni percettivi secondo schemi prefissati. Grotowski ritiene che interrompere queste griglie possa risvegliare nell'uomo – e nell'artista – il “reptilian brain” o, come dice I Wayan Lendra, il “potere fisico innato”⁹, aumentandone la consapevolezza, la sensibilità e la percezione, e determinando stati di allerta in cui l'io agisce *hic et nunc* nella sua totalità e organicità.

Grotowski sapeva che uno dei modi possibili per svincolare la percezione dai meccanismi in cui solitamente è imprigionata consiste nell'alterare il modo abituale di usare i propri sensi. Proprio in quest'ottica, dunque, egli si avvicinò ad alcune pratiche esposte da Castaneda nei suoi libri. Si pensi, per esempio, alla *corsa nel buio*, fatta dal discepolo Castaneda durante l'apprendistato presso don Juan e, in seguito, praticata da Grotowski nel periodo parateatrale e del Teatro delle Fonti¹⁰. Oppure alle tecniche per sognare

⁶ R. Rini, *Essere nell'origine. Da Jerzy Grotowski a Thomas Richards: riflessioni sul decondizionamento della percezione*, “I giganti della montagna”, n. 0, 2001, p. 18.

⁷ J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 136.

⁸ *Ibidem*.

⁹ I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski*, in R. Schechner-L. Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, London and New York, Routledge, 1997, p. 326. Nel testo originale si parla di “innate physical power”.

¹⁰ Sorprendentemente, già Rousseau parla, nell'*Emilio*, della corsa nel buio come esercizio utile per acuire i sensi. Egli, a questo proposito, scrive: “Osserviamo [...] come i ciechi abbiano il tatto più sicuro e più fine di noi, poiché, non guidati dalla vista, occorre loro imparare a trarre unicamente dal primo senso i giudizi che ci fornisce l'altro. Perché allora non esercitarcì anche noi a camminare come loro nell'oscurità [...]?” (J.-J. Rousseau, *Emilio o dell'educazione*, Roma, Oscar Mondadori, 2002, p.157). La corsa nel buio, inoltre, era anche un elemento delle esperienze che Grotowski proponeva alle persone che prendevano parte ai laboratori della fase parateatrale, oltre che ai suoi attori. Per esempio, ecco la testimonianza di un partecipante al “Progetto Montagna” del 1977: “Lo spesso strato di nubi ha fatto piombare il bosco nell'oscurità più completa. Camminiamo a tentoni, fidandoci dell'udito, dell'istinto. Il terreno è sempre più difficile e meno sicuro. Improvvisamente, ci fermiamo istintivamente, tastando un ostacolo davanti al viso. Non avevamo il tempo di riflettere su come bisognava camminare o mettere i piedi. Era tutto il corpo che doveva ‘riflettere’ affinché una gamba potesse posarsi al momento giusto per non perdere l'equilibrio, affinché la mano potesse proteggere in tempo il viso, per evitare le contrazioni brusche di un muscolo. Conservo di questa tappa il ricordo di

in modo lucido¹¹ e per fissare lo sguardo senza mettere a fuoco – “visione panoramica”, dice Castaneda – anche queste sperimentate dall’autore peruviano. O anche agli esercizi sulla respirazione.

Tutti questi diversi modi di sperimentare, pragmaticamente, se stessi, erano mirati, come si è detto, a risvegliare quell’energia assopita e normalmente inutilizzata, la quale, per Grotowski e per gli induisti, risiede alla base della spina dorsale.

Tensegrità e *Motions*

Al de-condizionamento percettivo e alla redistribuzione dell’energia dispersa tendono anche i passi magici della Tensegrità di Castaneda, anche se costui, lontano dalla sobrietà di Grotowski, inserisce questo aspetto in una cornice più ampollosa e pretenziosa, formulando la sua teoria delle uova luminose, sui cui bordi si incrosta l’energia che è scivolata via dai sei centri vitali – e non solo dalla base della colonna vertebrale –, come per gli induisti.

Castaneda sostiene che “Il fatto che noi siamo *percettori* è la premessa fondamentale della stregoneria”¹² e che, praticando i passi magici,

il corpo dei praticanti si rende conto che ogni cosa, invece di essere una catena ininterrotta di oggetti che possiedono una certa affinità l’uno con l’altro, è invece una corrente. E se tutto nell’universo è un flusso, una corrente, è chiaro che può essere fermato, erigendo magari una diga che lo devii o interrompa del tutto¹³.

A questo punto si rende necessario aprire una parentesi per spiegare brevemente in cosa consista la Tensegrità di Castaneda.

Tensegrità: i sette movimenti magici degli sciamani dell’antico Messico è – come abbiamo visto – il titolo del decimo libro dell’autore peruviano, pubblicato nel 1998. Si tratta di una sorta di manuale, completo di fotografie, che documenta, spiegandole nel dettaglio, sei serie di “passi magici” *scoperti* – ma non inventati – dagli antichi sciamani messicani e tramandati di generazione in generazione attraverso il lignaggio di don Juan. Questi passi, che erano rimasti segreti per secoli, vengono ora rielaborati e sistematizzati dall’antropologo peruviano e dal suo *entourage* andando a costituire così, per l’appunto, la Tensegrità. Coniato dall’architetto ed ingegnere Buckminster Fuller¹⁴, questo termine, così apparentemente ostico, risulta dalla crisi di *ten-*

uno sforzo terribile e, nello stesso tempo, di una certa fluidità. Benché camminassimo a tentoni, avevo smesso di essere titubante e di cadere come facevo all’inizio.” (T. Burzynski-Z. Osinski, *Le laboratoire de Grotowski*, Varsavia, Editions Interpress, p. 142.

¹¹ Cfr. *L’arte di sognare*, Milano, Rizzoli, 2000.

¹² *Tensegrità...*, cit., p. 89.

¹³ *Ivi*, p. 22.

¹⁴ Richard Buckminster Fuller (Milton, Massachusetts, 1913-1993) divenne noto per la “cupola geodesica” (una sfera composta da tetraedi, forma architettonica versatile, mobile, economica e resistente).

sione ed integrità. Di fatto proprio queste, per Castaneda, sono “le due forze trainanti dei passi magici”. Infatti: “L’attività creata dalla contrazione e dal rilassamento dei tendini e dei muscoli del corpo è la *tensione*. L’*integrità* è invece l’atto di considerare il corpo come un’unità perfetta, completa e integra”¹⁵. E altrove si legge:

La Tensegrità è “la proprietà dell’ossatura muraria di impiegare componenti di continua tensione e componenti di discontinua compressione in modo tale che ogni componente operi con la massima efficienza ed economia”. Consideriamo questo termine molto appropriato perché questo sistema di movimenti è la quintessenza del tendere e rilassare i muscoli e i tendini del corpo¹⁶.

Infatti, proprio una valida collaborazione fra muscoli, tendini e legamenti è alla base della capacità di carico e di resistenza dello scheletro umano e ne determina il benessere attraverso un funzionamento efficiente, calibrandone le potenzialità e diminuendo i rischi a cui lo si sottopone.

Oggi la Tensegrità non viene trasmessa ed insegnata solo attraverso il libro, ma anche mediante quattro videocassette e, naturalmente, con seminari organizzati in America e in Europa dalla “Cleargreen Incorporated”, una società fondata da Castaneda stesso nel 1995.

Per certi aspetti, può risultare interessante accostare i passi magici della Tensegrità di Castaneda a *Motions*. Quest’ultimo è un esercizio che Grotowski ha fatto eseguire ai suoi *performer* a partire dal Teatro delle Sorgenti fino all’Arte come veicolo¹⁷. *Motions*, che deriva in origine da un’azione di Teo Spsychalski ispirata al *Saluto al sole* dello yoga¹⁸, fu messo a punto dal 1979 al 1987, e in seguito mantenne una struttura codificata ed estremamente precisa.

Pur nella loro diversità, fra i passi magici e *Motions* è possibile individuare alcuni punti in comune. Innanzitutto entrambe queste pratiche esercitano l’attenzione di chi le esegue, sia verso l’interno – per monitorare in ogni istante i propri movimenti ed eventualmente correggerli – sia verso l’esterno – attraverso la cosiddetta *visione panoramica* e un’alta concentrazione dei sensi nei confronti di ciò che accade, senza tuttavia poter reagire emozionalmente.

Tensegrità e *Motions*, quindi, possono favorire lo sviluppo di un corpo sensibile e di una mente vigile, uniti al di là delle separazioni del quotidiano. Infatti, tramite l’alterazione del normale uso dei sensi, si interrompono i meccanismi percettivi ed interpretativi abituali, decondizionandoli dall’educazione e dalla socializzazione.

¹⁵ *Tensegrità...*, cit., p. 30.

¹⁶ *I dodici movimenti basilari per raccogliere l’energia e promuovere il benessere*, volume primo della raccolta video *La Tensegrità di Carlos Castaneda*, Vicenza, Edizioni Il Punto d’Incontro/Cleargreen Incorporated, 1995, qui si fa riferimento alla trascrizione allegata, pp. 4-5.

¹⁷ Cfr. J. Cuesta, *Ritorno alle “Sorgenti”*, *supra*, pp. 31-36.

¹⁸ Cfr. D. Colaianni, *Il respiro e il corpo*, *supra*, pp. 63-76.

Entrambe queste pratiche extra-quotidiane, inoltre, necessitano di una notevolissima precisione sia nei movimenti sia, se le si esegue assieme ad altri, nella sincronia, e per questo motivo vengono ostacolate dal dialogo interiore. Tuttavia, proprio per la complessità delle sequenze di movimenti e per l'attenzione che richiedono, esse impegnano completamente il cervello dell'attuante, saturandolo, e, conseguentemente, permettono di raggiungere il silenzio interiore. In questo modo, è possibile risvegliare, come afferma I Wayan Lendra, un "potere fisico innato", ossia quell'energia che normalmente (nella visione di Castaneda) viene lasciata inutilizzata sui bordi dell'uovo luminoso, "rendendo così libera la mente interiore, la coscienza più sottile, di 'venire fuori' e fondersi con l'ambiente"¹⁹.

Certamente, l'efficacia dei passi magici, così come di *Motions*, non si manifesta se non si verificano alcune condizioni necessarie: si tratta, in primo luogo, di dedicarvi una pratica costante, condotta con disciplina ed impegno. Se tali condizioni *sine qua non* vengono a mancare, queste due pratiche, pur non essendo dannose, si limitano ad essere utili esclusivamente in quanto ginnastica. Infatti, esse sono strumenti nelle mani di chi li esegue e, per poterne trarre il massimo dell'efficacia, è necessario dedicarsi alla loro pratica fino in fondo. I loro limiti non risiedono nei movimenti che le compongono ma nell'attuante stesso, al quale ogni piccola conoscenza si rivela solo dopo un lungo, persistente e intenso sforzo.

È importante, inoltre, rimarcare nuovamente come lo sguardo panoramico, la respirazione attenta, il movimento calibrato, l'udito vigile e, in generale, l'attenzione pronta di *Motions* e della Tensegrità possano essere in grado di far oltrepassare le normali griglie percettive, sciogliendole dai loro condizionamenti abituali, proprio in virtù del loro discostarsi radicalmente dagli atteggiamenti consueti nella frenesia della vita quotidiana.

Veridicità

Nell'affrontare Castaneda, scontrarsi con la questione della veridicità dei suoi testi è inevitabile. Infatti, anche al lettore meno cauto appare evidente, già in superficie, una discrepanza fra l'impressione che si stiano leggendo dei romanzi e la ricorrente affermazione, da parte dell'autore, dello stampo antropologico di quanto narrato, nonché la patente di scientificità data da una pubblicazione sostenuta dall'UCLA²⁰.

Evidentemente, il modo in cui ci si pone di fronte a questa *querelle* dipende unicamente dallo scopo della propria ricerca.

Grotowski riteneva che l'esperienza dell'apprendistato di Castaneda fosse fittizia e che dunque i suoi libri non fossero trattati antropologici ma sempli-

¹⁹ I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski*, cit., p. 326.

²⁰ Castaneda frequentò la facoltà di antropologia presso la UCLA (University of California at Los Angeles) e qui conseguì presumibilmente il B.A. nel 1962, il M.A. nel 1964 e il Ph.D. nel 1970.

ci romanzi. Eppure, per il maestro polacco, la mancata veridicità del soggetto non ne inficia l'importanza.

Negli incontri del 1982 con gli studenti dell'Università di Roma "La Sapienza", Grotowski esprime il proprio interesse nei confronti dei libri di Castaneda, pur dichiarando esplicitamente il suo scetticismo riguardo all'esistenza reale di don Juan: "Se prendiamo uno dei primi romanzi di Castaneda, per esempio *Viaggio a Ixtlan*, questo è un libro che può essere estremamente istruttivo. Ma se voi cercherete don Juan per incontrarlo e diventare suo discepolo, mi scuso ma penso che non ci riuscirete mai e che non avete alcuna probabilità"²¹.

Dunque, è a prescindere dalla loro autenticità che le vicende narrate dall'autore peruviano possono rappresentare un materiale estremamente fertile, sia per le questioni che vengono affrontate sia per il fatto che, all'interno dei testi di Castaneda, è possibile tracciare analogie estremamente interessanti con culture o pratiche di ambiti molto diversi, anche da un punto di vista geografico – per esempio con lo Zen, lo yoga, le arti marziali, il vudù haitiano, il buddismo, la tradizione tibetana, eccetera.

Prescindendo, infatti, dalla diversità delle *mind structure* e dalle differenti spiegazioni concettuali date a determinati fenomeni, è in generale possibile notare una certa somiglianza fra alcuni sintomi – come Grotowski ha sagacemente messo in evidenza. A questo proposito, si pensi a come alcune questioni trattate da Castaneda – quali la negazione dell'ego, gli stati di vigilanza, l'importanza della disciplina, il silenzio interiore, i sei centri vitali, l'atteggiamento pragmatico, l'unione corpo/mente, il corpo come strumento di conoscenza, la concezione della morte, la questione della percezione – rimandino inevitabilmente ad altre pratiche.

Sembrerebbe quindi possibile far luce su una comune radice, anche se poi, crescendo, i rami vadano in diverse direzioni a causa della diversità delle *mind structure* che li interpretano.

Le piante psicotrope come veicolo, l'arte come veicolo

Nella memoria collettiva, il nome di Castaneda è quasi sempre associato alle sue trattazioni sulle droghe e, in particolare, sul *peyote*. In verità la trattazione delle piante psicotrope – il cui interesse in effetti aveva spinto l'autore peruviano fino in Messico –, rappresenta l'oggetto specifico solo di *A scuola dallo stregone* e di *Una realtà separata*, poiché in seguito, inaspettatamente per l'apprendista, gli insegnamenti di don Juan lo porteranno verso altri tipi di conoscenze.

Il "Maestro Invisibile del Peyotl"²² era già stato approcciato, nel 1936, anche da Antonin Artaud, durante un suo viaggio in Messico durato quasi un anno, presso le popolazioni dei Tarahumara. Anche lui, quindi, aveva preso

²¹ J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 257.

²² A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2001, p. 84.

parte a “quel rito così complesso, remoto e che bisogna braccare come una bestia nella foresta”²³, quel rito che “non è fatto per i Bianchi”²⁴.

Per Artaud, come per Castaneda, questo fu il viaggio decisivo della vita, poiché lo portò a mettere in discussione la realtà, così come è comunemente percepita, e a rompere drasticamente con le falsità del quotidiano e del teatro-spettacolo.

Tuttavia, negli anni Trenta, i tempi non erano ancora maturi per poter pensare che tali rivelazioni trovassero un consenso all'esterno, e le acute intuizioni e riflessioni del geniale artista contribuirono tristemente a farlo considerare pazzo.

Per quanto riguarda Castaneda, invece, non c'è dubbio che il periodo in cui ha iniziato a parlare delle piante allucinogene e dei loro effetti fosse molto più propizio, trattandosi della fine degli anni Sessanta. E così anche il suo destino ha avuto uno sviluppo ben diverso rispetto a quello di Artaud.

Castaneda illustra in particolare tre tipi di piante che producono stati di percezione deformata o di coscienza alterata, definiti dall'autore “stati di realtà non ordinaria”, i quali non sono allucinazioni, ma veri e propri aspetti della realtà, impossibili però da interpretare attraverso le griglie concettuali che usiamo abitualmente nella nostra quotidianità:

Ho usato il termine “realtà” perché la premessa maggiore del sistema di credenze di don Juan era che gli stati di coscienza prodotti dall'ingestione di una di queste tre piante non fossero allucinazioni, ma aspetti concreti, sebbene non ordinari, della realtà della vita quotidiana. Nei confronti di questi stati di realtà non ordinaria don Juan agiva non “come se” fossero reali, ma “in quanto” reali [...].

Ciò che percepivo in quegli stati di coscienza alterata era incomprensibile e impossibile da interpretare con i mezzi del nostro modo quotidiano di comprendere il mondo²⁵.

Le tre piante prese in considerazione da don Juan sono le seguenti:

- *lophophora williamsii*, detta “peyote” o “mescalito”;
- *datura inoxia*, detta “erba del diavolo” o “stramonio”;
- un fungo che appartiene al genere *Psilocybe*, detto “fumino” o “humito”.

Poiché don Juan considera la “forma pragmatica” come “l'unico apprendimento possibile”²⁶, egli in questa fase iniziale dell'apprendistato vede nelle piante lo strumento elettivo – “il veicolo” – attraverso cui trasmettere a Castaneda i suoi insegnamenti in modo diretto, senza intermediazione della mente, poiché esse “conducono l'apprendista direttamente al *nagual*”²⁷, in altre parole sono “vere e proprie calate nel *nagual*, nell'ignoto”²⁸: “Don Juan

²³ *Ivi*, p. 83.

²⁴ *Ivi*, p. 77.

²⁵ *Una realtà separata*, cit., pp. 13-16.

²⁶ *A scuola dallo stregone*, cit., p. 81.

²⁷ *L'isola del tonal*, cit., p. 332.

²⁸ *Ivi*, p. 334.

comprendeva e spiegava le piante come veicoli che avrebbero condotto o guidato [...] verso alcune forze impersonali o ‘poteri’, e gli stati da essi prodotti come gli ‘incontri’ che uno stregone doveva fare con quei ‘poteri’ per poter acquistare il controllo su di loro”²⁹.

Più avanti, invece, quando don Juan tornerà come d’abitudine sui suoi passi, ridurrà quegli insegnamenti, dapprima essenziali per l’acquisizione del potere, a mere “tiriterie pseudoindiane”³⁰ sostenendo che, lungi dal rappresentare il vero nucleo del sapere, se ne era servito all’unico scopo di catturare la completa attenzione del presuntuoso discepolo, interrompendone il dialogo interiore. A questo proposito Castaneda, intervistato da Sam Keen nel 1972, dichiara: “Don Juan usava piante psicotrope nel periodo intermedio del mio apprendistato perché ero stupido, sofisticato e presuntuoso. Mi aggrappavo alla mia descrizione del mondo come se fosse l’unica verità”³¹.

Mentre l’alleato di don Juan è il fumino, Castaneda viene accettato, fin dal primo “incontro”, dal *mescalito*, il quale gioca amichevolmente con lui prendendo le sembianze di un cane.

Diversamente dall’erba del diavolo e dal fumino, il *mescalito* – la cui masticazione anestetizza la bocca fino a impedire di proferire parola – non è in relazione con l’alleato ma è un protettore ed un maestro, poiché, mentre si mostra “sotto sembianze diverse a chiunque si trovi davanti a lui”³², insegna come “vivere nel modo giusto”³³.

La ricerca del *peyote* costituisce presso alcuni indiani d’America un rito tradizionale di grande importanza. Barbara Myerhoff, che ha dedicato a questo studio la sua ricerca sul campo, pubblicata nel 1974 in un libro dal titolo *Peyote Hunt*, scrive: “La caccia del peyote è la cerimonia centrale nel calendario religioso dei Huichol e l’evento cardine che unisce gli Huichol gli uni con gli altri e con le loro divinità, e forgia in un tutto unico il daino, il mais e il peyote”³⁴.

Benché di fatto risulti piuttosto singolare che anche gli Yaqui si dedichino alla caccia della *lophophora williamsii*, Castaneda riporta il resoconto non solo delle sue esperienze della ricerca e dell’assunzione di *peyote* insieme a don Juan, ma anche della sua partecipazione come osservatore alla cerimonia del *mitote*, della durata di quattro giorni, celebrata in onore del *peyote* da parte dei *peyoteros* e degli apprendisti.

²⁹ *Una realtà separata*, cit., p. 13.

³⁰ *La ruota del tempo*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 26.

³¹ S. Keen, *Incontro con il vecchio nagual in Castaneda e le streghe del nagual. Conversazioni con Carlos Castaneda, Florinda Donner, Taysha Abelar, Carol Tiggs*, Roma, Stampa Alternativa, 1998, p. 68.

³² *Ivi*, p. 77.

³³ *Ibidem*.

³⁴ B.G. Myerhoff, *The Peyote Hunt. The Sacred Journey of The Huichols Indians*, Ithaca, New York, Cornell Univ. Press, 1974, p. 112. Grotowski, che si era interessato molto a questo saggio, volle conoscere personalmente la Myerhoff.

Ad uno studente dell'Università "La Sapienza" che gli domanda quali riti vengano compiuti mediante l'utilizzo di droghe, Grotowski porta alcuni esempi, fra cui quello della caccia del *peyote* degli Huichol, per sottolineare come, laddove la tradizione sia ancora vivente, le sostanze psicotrope vengono usate "con un'enorme prudenza e per niente nel senso dell'ebbrezza narcotica caratteristica degli occidentali"³⁵. Infatti, analogamente ai preti cristiani – che non sono ubriachi nel celebrare la messa benché bevano il vino – e agli *hungan* haitiani³⁶ – che distribuiscono il rum in modo parco durante i riti vudù –, allo stesso modo il *mara'akame* indiano fa sì che il *peyote* non rappresenti il momento cruciale del rito in quanto agente chimico.

C'è questo *peyote* come sacramento, ma è utilizzato con enorme rispetto, prudenza ed economia, e fa parte di un'azione molto lunga che ha il suo aspetto rituale e il suo aspetto completamente personale e dura parecchi giorni, parecchi giorni e notti, prima addirittura che il *peyote* entri in azione. E non è nemmeno l'elemento, come agente chimico, cruciale [...].

Ci sono molti malintesi in proposito. È come dire che il prete cattolico è un ubriaccone. Egli beve sì del vino durante la messa e tuttavia non è la stessa cosa che se facesse la messa in stato di ubriachezza. In verità, nei riti che sono viventi e molto profondamente radicati o nelle azioni, come il pellegrinaggio degli Huichol, la caccia del *peyote*, [...] è difficile addirittura dire in che misura sono rito e in che misura sono tecniche personali [...].

D'altra parte, per esempio nel vudù c'è il caso in cui prendono un po' di rum [...]. Normalmente questo rum lo dà l'*hungan* di sua mano ed è molto prudente esattamente a non spingere le persone in stato di ubriachezza, se la tradizione è ancora profondamente reale³⁷.

Nelle "azioni", come la caccia del *peyote*, e "nei riti che sono viventi e molto profondamente radicati", Grotowski dice che "è difficile addirittura dire in che misura sono rito e in che misura sono tecniche personali".

E infatti: cosa intende Castaneda quando considera le piante psicotrope "come veicoli"? Veicoli per ottenere che cosa?

Quando Brook, riferendosi all'ultimo periodo artistico di Grotowski, conia l'espressione "l'arte come veicolo", intende "veicolo attraverso il quale una ricerca interiore può essere sviluppata"³⁸. Quindi una "tecnica persona-

³⁵ J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 128.

³⁶ Maya Deren scrive: "Un *houngan* [...] è come un sacerdote cattolico in quanto è responsabile della conservazione e dell'esecuzione di complesse tradizioni e di riti religiosi. Ma il Vudù non è una religione organizzata e centralizzata e l'*houngan* non ha sopra di sé nessuna autorità, sicché, in questo senso, il carattere meno ufficiale ed assoluto della sua relazione con la comunità sarebbe suggerito con maggior esattezza dal termine protestante 'pastore'. Eppure nessuno di questi due termini comprende una delle peculiari attività dell'*houngan* consistente nella cura, a base di erbe, di malattie, per cui la parola 'medico' sarebbe l'unico equivalente esatto" (M. Deren, *I cavalieri divini del Vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 26-27.)

³⁷ J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., pp. 128-129.

³⁸ Cfr. *Ryszard Cieslak, il principe degli attori*, "Colpo di scena", 2001, p. 56. Si tratta del testo del film-documento *L'attore totale. Ricordo di Ryszard Cieslak* di Krzysztofo Domagalika.

le”, che richiama alla memoria la “tecnica 2” elaborata da Grotowski e Barba negli anni Sessanta³⁹.

Ma, mentre Brook parla chiaramente di sviluppare una “ricerca interiore” attraverso l’arte e Barba parla di “inoltrarsi nella notte oscura dell’energia interiore” attraverso la “tecnica 2”, Castaneda nel suo primo libro si esprime apparentemente in modo da far credere che le “forze impersonali” e i “poteri” con cui si entra in contatto, grazie al tramite delle piante psicotrope, siano al di fuori dell’essere umano, piuttosto che al suo interno.

Tuttavia, se applichiamo l’insegnamento di don Juan secondo cui imparare dalla teoria è una perdita di tempo e anzi un’idiozia⁴⁰, e consideriamo quindi ciò che si è verificato nella pratica, vediamo che gli effetti provocati dalle piante sono pari a quelli che un *guerriero* riesce a ottenere senza bisogno di farne uso – come per esempio Genaro sulla cascata⁴¹.

Ma di quali effetti si tratta? Nei termini del Castaneda de *L’isola del tonal*, si potrebbe parlare di “essere testimoni del *nagual*”⁴². Infatti, chi assume le piante psicotrope acquisisce uno stato organico di “trance sana”⁴³ – analogo a quello del *Performer*, o dello *yogin*, o dell’*houngan* – senza che abbia dovuto faticosamente costruire le basi per poterlo realizzare.

Quando Eligio – un personaggio che compare nei libri di Castaneda – decide di provare il *peyote*, entra in uno stato di allerta che rende il suo corpo capace di “un movimento estremamente libero ed elegante”, che ricorda da vicino quello di don Genaro sulla cascata:

Era uno spettacolo meraviglioso, armonioso, ipnotico. Pensai che avesse un ritmo e un controllo muscolare senza pari [...]. Eligio sembrava salire sempre più in alto. Evidentemente stava arrampicandosi [...]. Poi Eligio saltò: fu un ultimo balzo formidabile [...]. Provò a fischiare [...]. Dopo un po’ il fischio si fece distintamente udibile, e divenne un’acuta melodia. Eligio mormorò le parole incomprensibili che sembravano le strofe dell’aria e le ripeté per ore: era una canzone molto semplice, ripetitiva, monotona, ma insolitamente bella [...]. [Eligio] mi disse che il suo incontro con Mescalito era riuscito in modo

³⁹ Cfr. E. Barba, *La terra di cenere e di diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 64.

⁴⁰ Castaneda scrive: “[Don Juan] Disse che imparare attraverso una conversazione non era solo una perdita di tempo, ma anche un’idiozia, dal momento che imparare è uno dei compiti più difficili che l’uomo possa intraprendere” (*A scuola dallo stregone*, cit., p. 79).

⁴¹ Cfr., *Una realtà separata*, cit., cap. 6. Di questo episodio si parlerà più diffusamente nel prossimo paragrafo.

⁴² Dice don Juan: “Non è possibile riferirsi all’ignoto. Dell’ignoto si può soltanto essere testimoni” (*L’isola del tonal*, cit., p. 367). Castaneda usa la perifrasi “essere testimone” quando si riferisce a chi è presente a una manifestazione del *nagual*; allo stesso modo Grotowski non parla di spettatori ma, appunto, di “testimoni” di Action. Tuttavia, esiste una importante diversità: Action può essere vista ma non è nata a questo scopo e in nessun modo mira a operare dei cambiamenti nel testimone, benché talvolta lo faccia. Diversamente, alcune delle manifestazioni del *nagual* – per esempio quelle di don Genaro che scala la cascata (*Una realtà separata*, cit., cap. 6) o sale sulla sommità di un dirupo (*L’isola del tonal*, cit., cap. *Tre testimoni per il nagual*) – hanno proprio la finalità di aiutare il testimone a progredire nel suo livello di conoscenza.

⁴³ Cfr. J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., pp. 72-73.

straordinario perché, pur essendo la prima volta, Mescalito gli aveva insegnato una canzone, e ciò era davvero eccezionale⁴⁴.

In questo brano emerge un altro aspetto di estremo interesse. Infatti, mentre si trova in uno stato di organicità e allerta, Eligio inizia a intonare una melodia, che ripete per ore. I canti rappresentano, in effetti, una parte molto importante della relazione col *peyote*⁴⁵. Anche la Myerhoff pone in evidenza questo aspetto nel suo libro: “Ramòn prese il violino e iniziò un canto, uno di quei canti che ‘appartengono al viaggio del peyote’”⁴⁶.

E quest’aria “molto semplice, ripetitiva, monotona, ma insolitamente bella”, cantata ininterrottamente da Eligio, non può non richiamare alla mente i canti vibratorii tradizionali di Haiti che sono da molti anni l’oggetto del lavoro di Maud Robart e – haitiani e non – del Workcenter di Grotowski e Thomas Richards. Intervistata da Nicoletta Marchiori, Maud Robart parla a proposito della ripetizione: “La ripetizione libera lo spirito. Liberando lo spirito, la ripetizione favorisce l’emergenza del vissuto interiore, dei bisogni, del progetto intimo. Ma [...]: non bisogna aspettarsene passivamente degli effetti. Solamente un comportamento adeguato può produrre un effetto preciso”⁴⁷.

La pura consapevolezza del guerriero: un equilibrio perfetto

Alcuni episodi, narrati nei libri di Castaneda, sono di particolare interesse per il fatto di avere come comune denominatore una certa, per così dire, qualità organica. Mi riferisco, per esempio, ai canti tipici delle cerimonie del *peyote*, nei quali è possibile riscontrare, così come nei canti tradizionali haitiani, un particolare stato di allerta; o anche al celebre episodio in cui don Genaro, con grande maestria e senso dell’equilibrio, scala una pericolosa cascata.

Quest’ultimo è un esempio clamoroso di uno *stato di realtà non ordinaria* non indotto da piante psicotrope, ed ha costituito per Grotowski un importante spunto di riflessione, durante il suo corso romano del 1982 presso l’Università “La Sapienza”.

⁴⁴ *Una realtà separata*, cit., pp. 97-98.

⁴⁵ I canti in onore del *peyote* cui fa riferimento Castaneda vengono intonati da individui singoli – i quali talvolta li accompagnano con un dondolio del capo –, anche durante le riunioni per il *mitote*. In questo caso, è il leader della cerimonia a dare il via, intonando per primo il suo proprio canto in onore del *peyote* che “rende tutto nitido” (*Una realtà separata*, cit., p. 86). In seguito “non sembrava che seguissero un ordine prestabilito, evidentemente cantavano quando si sentivano di farlo” (*Ivi*, p. 69).

⁴⁶ B.G. Myerhoff, *The Peyote Hunt...*, cit., pp. 137-138.

⁴⁷ N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell’attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Marie Maud Robart*, “Culture Teatrali”, n. 5, 2001, pp. 85-86.

In questo celebre episodio – datato 17 ottobre 1968 – don Genaro⁴⁸, nel vano tentativo di insegnare a Castaneda a *vedere*, sale magistralmente su per una cascata la cui sommità è larga circa sei metri. Qui egli mette in pratica tutte le sue straordinarie doti di guerriero: consapevolezza, agilità, attenzione, equilibrio – fisico e necessariamente anche mentale. Proprio perché Genaro ha la capacità di mettere in atto le sue capacità di uomo di sapere, viene definito da Castaneda “puro”, in un senso che non si esaurisce nell’aspetto morale ma che si spinge fino ad implicare l’“impeccabilità” del suo agire: “Genaro è un sapiente. Il più puro di tutti. Le sue azioni sono senza macchia. Egli è al di là degli uomini comuni, e al di là degli stregoni”⁴⁹.

Lo stato di allerta e di vigilanza di Genaro, mentre scala rocce e balza “come un felino” da un masso ad un altro, è strettamente correlato alla situazione di reale pericolo in cui egli si trova. A questo proposito, Grotowski sostiene: “la pulsazione della vita diventa più forte, più articolata nei momenti di grande intensità, di pericolo. Il pericolo e la *chance* vanno insieme. Non c’è vera classe se non in rapporto a un vero pericolo”⁵⁰. E altrove afferma: “in un momento di pericolo per la vita [...] la reazione è immediata. È come nel momento di un incidente di macchina, ci si dice dopo: ‘Ho visto tutto in maniera molto più forte, precisa’. Questa è la trance sana”⁵¹.

Nel già citato testo, in cui Barbara Myerhoff narra la sua esperienza di antropologa in Messico a fianco di un gruppo di indiani Huichol, viene descritto un episodio “straordinariamente simile”⁵² a quello di Genaro, in cui il *mara’akate* Ramón Medina Silva salta sulle rocce scivolose di una cascata alta un centinaio di piedi, che dice essere “un posto speciale per gli sciamani”. Quell’evento – che risale all’estate del 1966 – è documentato da una fotografia che ritrae Ramón, il quale, “come un uccello, immobile su un piede”, “era piegato in avanti, le braccia allargate, la testa tirata indietro”. Come Genaro, che aveva dimostrato di essere un vero e proprio “maestro di equilibrio”, anche Ramón fa sì che la Myerhoff sia “testimone di una virtuosa dimostrazione di equilibrio”.

Riporto qui la traduzione dall’inglese del brano in questione:

⁴⁸ Genaro Flores costituisce una figura importante quanto don Juan nell’educazione di Castaneda. Entrambi questi anziani stregoni posseggono una straordinaria agilità sia fisica sia mentale, e quest’ultima si traduce in sagace ironia e in uno humour spassosissimo, il quale, tuttavia, non è mai fine a se stesso, ma già di per sé rappresenta una parte integrante del sapere che l’allievo Castaneda deve apprendere, poiché insegna a prendere le distanze dalla malsana abitudine di autocommiserarsi o di autocompiacersi narcisisticamente – entrambe, benché opposte, denotano una notevole egomania.

⁴⁹ *L’isola del tonal*, cit., p.100.

⁵⁰ J. Grotowski, *Il performer*, “Teatro e Storia”, n. 4, 1988, p. 166.

⁵¹ J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 72.

⁵² Dopo aver raccontato l’episodio di Ramón Medina Silva sulla cascata, Barbara Myerhoff scrive in nota: “Nel suo lavoro con gli sciamani indiani del Messico, anche Carlos Castaneda si imbatté in manifestazioni virtuosistiche di equilibrio. Un episodio straordinariamente simile a quello descritto qui è raccontato nel suo libro *Una realtà separata*.” (B.G. Myerhoff, *The Peyote Hunt...*, cit., p. 46, nota 4).

Un pomeriggio Ramòn ci ha portato a una *barranca* scoscesa, tagliata da una rapida cascata che precipitava per un centinaio di piedi sopra rocce frastagliate e scivolose. Sul bordo del precipizio, Ramòn si tolse i sandali e ci disse che quello era un posto speciale per gli sciamani. Noi lo stavamo a guardare attoniti mentre cominciava a saltare attraverso la cascata, da una roccia all'altra, facendo pause frequenti. Il suo corpo era piegato in avanti, le braccia allargate, la testa tirata indietro, esattamente come un uccello, immobile su un piede. Scompareva, riemergeva, saltellava qua e là, e alla fine raggiunse l'altra sponda. Noi che guardavamo eravamo terrorizzati e perplessi, ma nessuno degli Huichol sembrava essere affatto preoccupato [...]. Sapevo di essere stata testimone di una virtuosistica dimostrazione di equilibrio, ma è stato solo il giorno dopo, discutendo dell'evento con Ramòn, che ho iniziato a rendermi conto più chiaramente di ciò che era accaduto veramente. "Il mara'akame deve avere un equilibrio superbo" disse [Ramòn] [...]. "Altrimenti non raggiungerà la sua destinazione, e cadrà da una parte o dall'altra [...]. Si attraversa; è molto stretto, e senza equilibrio si è divorati da quegli animali che aspettano sotto"⁵³.

Grotowski, nel corso del 1982 alla "Sapienza", cita questo episodio di Ramòn quando parla del "problema della coscienza vigilante", osservando che "in certe discipline classiche [lo] si analizza [...] secondo categorie quasi corporee, riferendosi alla nozione di equilibrio del corpo"⁵⁴. A questo proposito, Ramòn stesso, dimostrando un alto grado di consapevolezza, fornisce alla Myerhoff una spiegazione molto importante, quando dice che il *mara'akame* necessita di un "equilibrio superbo" per essere in grado di non cadere giù dalle strettoie attraverso cui passa: "senza equilibrio si è divorati da quegli animali che aspettano sotto".

Grotowski, riflettendo su questo punto, afferma: "saper far questo [...] è la condizione di avere un equilibrio propizio quando siamo attaccati dalle forze demoniache dai due lati, ciò che nel linguaggio europeo diremmo: dal contenuto dell'inconscio, quando siamo attaccati dallo 'psicoide', come ha detto Jung"⁵⁵.

Diversamente da Ramòn, don Juan non fornisce un chiarimento dell'accaduto altrettanto comprensibile per la *mind structure* di un occidentale, poiché spiega la *performance* di Genaro in termini di *fibre luminose*. Afferma, infatti, che egli si è servito delle sue fibre, le quali, trattandosi di un uomo di sapere, sono lunghe, luminose e forti, quasi dense: Genaro le ha sciolte come tentacoli, avvolgendole intorno alle rocce e lasciando che fossero loro a tirarlo.

Al pari dello Hatha yoga, le "tecniche personali tradizionali altamente sofisticate" di Genaro e Ramòn comportano un uso magistrale dell'equilibrio, il cui manifestarsi a livello fisico implica necessariamente che lo si sia prima raggiunto interiormente.

⁵³ B.G. Myerhoff, *The Peyote Hunt...*, cit., pp. 45-46.

⁵⁴ J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 291.

⁵⁵ *Ivi*, p. 292.

Grotowski – la cui ricerca è stata definita da Brook “pura”, così come i suoi intenti⁵⁶ – nella lezione del 27 aprile 1982 alla Sapienza, dice:

Nelle tecniche personali, talmente sofisticate come lo Hatha yoga, il fenomeno di *stillness* è legato al fenomeno dell’equilibrio [...]. Non è immobilizzazione forzata, è una immobilizzazione resa possibile dall’equilibrio. E allora se voi prendete un esempio del secondo libro di Castaneda, in cui c’è una descrizione di Don Genaro che si muove sulla cascata, abbiamo tutto l’approccio al problema dell’equilibrio. C’è una foto di Ramon Medina Silva, un grande *maracame*, [...], nel momento di compiere questa azione che è descritta nel libro di Castaneda [...]. Ramon Medina Silva ha formulato che durante queste azioni tradizionali si è minacciati dalla perdita dell’equilibrio e di cadere nell’abisso popolato da demoni. Ha detto che è come un ponte estremamente stretto, al di sopra dell’abisso demoniaco, e ha detto che la persona che non vuol perdere l’equilibrio durante questo tipo di esperienza deve essere capace di trovare l’equilibrio corporeo, per esempio, nell’azione di saltare in una cascata. Allora ha fatto una spiegazione estremamente cosciente che la maniera di cercare l’equilibrio corporeo, come ciò che è descritto a proposito di Don Genaro, è necessaria diciamo per l’equilibrio mentale, se ci si inoltra in un’avventura su questo terreno [...]. E questo equilibrio è soltanto corporeo? È sicuro che è corporeo, ma è sicuro anche che per poter esistere in quanto corporeo deve avere una dimensione più larga⁵⁷.

La solitudine necessaria

Se per “conoscenza” intendiamo un processo legato non ad un accumularsi di nozioni ma piuttosto – secondo una visione lontana da quella occidentale – all’eliminazione del superfluo, verso l’essenza, allora *fino a che punto* ci si può spingere in questo processo? Qual è il limite, se ne esiste uno? E quale il prezzo che bisogna pagare?

La scelta di dedicare la propria vita a pratiche extra-quotidiane ai confini della ricerca interiore conduce inevitabilmente ad un *modus vivendi* fuori dal consueto. Si pensi, per esempio, a don Juan e a don Genaro, così come a Grotowski e ai suoi *performer*.

In *Fearless* [Senza paura]⁵⁸, il regista cinematografico Peter Weir narra magistralmente la storia di un architetto, Max Klein – interpretato da Jeff Bridges – che, trovatosi all’interno di un aereo che sta precipitando, riesce a vincere completamente la paura, tanto da avere un comportamento da eroe nei confronti degli altri sventurati. Tuttavia, egli non può evitare il peggio

⁵⁶ Peter Brook ha parlato in diverse circostanze della purezza di Grotowski: “Grotowski [...] è un uomo profondamente semplice che conduce una ricerca profondamente pura” (P. Brook, *Grotowski, L’arte come veicolo*, “Teatro e Storia”, n. 5, 1988, p. 255). E altrove: “è qualcuno in cui l’amore è combinato con l’intelligenza e la cui purezza d’intenti è più importante delle teorie ad essi riferite” (*Nienadòwka*, di Jill Godmilow. Trascrizione del testo in “Colpo di scena”, 2001, p. 21).

⁵⁷ J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., pp. 225-227.

⁵⁸ *Fearless*, regia di Peter Weir (1994).

per il suo migliore amico, che nel disastro aereo perde la vita. Dopo essersi trovato faccia a faccia con la morte, il protagonista diventa come un essere purificato, etereo, senza più paure, quasi in perenne *trance*. Si distacca dalla moglie – Isabella Rossellini –, dal figlio e dalle sue passate consuetudini, che ora non gli sembrano più fonte di certezze ma solo di ipocrisie. Le sue attenzioni si riversano su Carla, un'altra sopravvissuta, che nella tragedia ha visto morire suo figlio, e con lei prova invano a ricostruire un senso del vivere in cui i due credono di poter viaggiare come fantasmi attraverso gli eventi, liberi finalmente di apprezzare solipsisticamente la bellezza della vita, invulnerabili al pericolo ed alle preoccupazioni, poiché superare la paura dà euforia, diventa una droga.

Anche Juan e Genaro, essendo *uomini di conoscenza e guerrieri*, si distinguono dagli altri esseri umani per la straordinaria facoltà di essere liberi da ogni paura e dalla contingenza di un'unica esistenza. Nella loro vita, al pari di Max Klein dopo la tragedia aerea, hanno acquisito il distacco dato dal non temere più la morte⁵⁹.

Tuttavia, questa libertà dalla coercizione alle regole della normale esistenza, nel renderli imperturbabili e distaccati, slega tanto Juan e Genaro quanto Max e Carla anche dagli affetti delle persone e dei luoghi amati.

Infatti la passione è inconciliabile col distacco, ed ecco quindi l'effetto collaterale delle loro vite extra-quotidiane: la solitudine.

Una solitudine che Max Klein cerca di allontanare imbastendo un improbabile rapporto con Carla, con la quale non ha in comune altro se non l'esperienza vissuta su quell'aereo. Una solitudine che traspare, devastante e commovente, in Juan e Genaro, e che essi, come dei monaci, cercano di eludere con il loro grande amore per il mondo: "Solo se si ama questa terra con inflessibile passione ci si può liberare della tristezza"⁶⁰, dice don Juan.

Alla fine di *Viaggio a Ixtlan*, Castaneda crede finalmente di essere riuscito a *vedere* ma, lungi dal voler alludere a fibre o a uova luminose, si riferisce invece all'isolamento affettivo e alla malinconia, pur serenamente rassegnata, di Juan e Genaro:

"[Genaro] ha lasciato la sua passione a Ixtlan: la sua casa, la sua gente, tutte le cose che gli erano care, e ora sta vagabondando fra i suoi sentimenti; e a volte, come ha detto, è sul punto di raggiungere Ixtlan. Tutti noi abbiamo questo in comune: per Genaro è Ixtlan, per te è Los Angeles, per me..." [...]. Per un momento avvertii un'ondata di agonia e un'indescrivibile solitudine che ci sopraffaceva. Guardai don Genaro e seppi che, essendo un uomo appassionato, aveva certamente avuto tanti legami del cuore, tante cose che aveva amato e si era lasciato alle spalle. Ebbi la netta sensazione che in quel momento il potere del suo ricordo stesse quasi per rompere gli argini e don Genaro fosse sul punto di scoppiare in lacrime.

⁵⁹ Per spiegare ciò, Castaneda ricorre alla metafora della "ruota del tempo", cfr. *La ruota del tempo*, cit., pp. 12-13.

⁶⁰ *L'isola del tonal*, cit., p. 392.

“Solo con lo stato d’animo del guerriero si può sopravvivere lungo il cammino della conoscenza” disse. “Perché l’arte del guerriero consiste nel mantenere in equilibrio il terrore di essere un uomo con il miracolo di essere un uomo.” Li fissai uno alla volta: i loro occhi erano limpidi e sereni. Avevano evocato un’ondata di struggente nostalgia, e quando sembrarono sul punto di scoppiare in lacrime appassionate, respinsero l’onda di marea. Per un istante penso di aver *visto*. Ho *visto* la solitudine dell’uomo come un’onda gigantesca pietrificata davanti a me, trattenuta dal muro invisibile di una metafora. La mia tristezza era così schiacciante che mi sentivo euforico. Li abbracciai⁶¹.

Tuttavia, da un certo punto di vista, il comportamento “impeccabile” e “senza macchia” di Juan e Genaro sembra diventare una sorta di schiavitù, poiché, per loro, scegliere un’altra alternativa ormai significherebbe morire⁶². Parimenti, il nuovo modo di agire di Max Klein si rivela talmente inconciliabile con una normale quotidianità da fargli preferire – mediocrementemente ma comprensibilmente – di fare un passo indietro finché è in tempo per tornare nel mondo degli uomini, riacquisendo sì la paura di morire e la mortalità di un tempo, ma anche l’affetto della sua famiglia.

Riferendosi ai *performer* di Grotowski, cioè a coloro che usano l’individualità “come un alambicco all’interno del quale distillare un’esperienza che non mira però a nulla di individuale”, Taviani si sofferma sulle difficoltà in cui essi possono incorrere – parla di “disadattamento all’ambiente” –, poiché un lavoro di questo tipo porta inevitabilmente – come nel caso di Juan, di Genaro e di Max – all’allontanamento da ciò che viene considerato come “quotidiano”, fosse anche in un ambito teatrale⁶³.

Ruffini, facendo riferimento a Cieslak, sostiene di essersi spesso domandato se il ruolo del *Principe Costante* “lo imprigionasse o, al contrario, se gli avesse fatto scoprire la sua identità intima”⁶⁴. La questione potrebbe anche essere posta in termini più generali: il fatto di raggiungere, o quanto meno avvicinarsi alla propria “identità intima”, come Cieslak ha fatto attraverso il suo lavoro sul *Principe Costante*, imprigiona? E in che modo? Con quali conseguenze? Eccoci tornati, quindi, al punto dal quale eravamo partiti.

Nel suo articolo, Ruffini conclude – in modo analogo a quanto affermato da don Juan – dicendo che, se si decide di uscire “dalla stanza vuota” – la “via del guerriero” per Juan e Genaro –, allora la conseguenza inevitabile è “in certa misura perdersi”:

Liberare il proprio “processo” è restarne imprigionati. Uscire dalla stanza vuota non significa allontanarsi da un “ruolo” per accostarsi a un altro ruolo.

⁶¹ *Viaggio a Ixtlan*, cit., pp. 349-350.

⁶² Cfr. *L’isola del tonal*, cit., p. 272.

⁶³ Cfr. F. Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, “Teatro e Storia”, n. 20/21, 1998-99, p. 410.

⁶⁴ F. Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, “Teatro e Storia”, n. 20/21, 1998-99, p. 481. Cfr. anche M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, “Culture Teatrali”, n. 5, 2001, p. 10.

Sia pure per aderire all'identità di un personaggio che abita nell'edificio dello spettacolo, uscire dalla stanza vuota significa però staccarsi dalla propria "identità intima", in certa misura perdersi⁶⁵.

Intervistato da Sam Keen, Castaneda ritorna con la memoria all'episodio sopra citato di *Viaggio a Ixtlan*, afferma che la costruzione da parte di don Juan del suo "mondo metaforico" e del carattere teatrale del suo modo di insegnare, in fondo non è altro che la sua maniera di trasformare in arte proprio la solitudine che lo attanaglia:

SK: Chiunque viaggi lontano dai sentieri battuti dal consenso sociale deve essere molto solo.

CC: Penso di sì. Don Juan vive in un mondo meraviglioso, lontano dal mondo degli uomini comuni. Una volta, mentre ero con lui e con il suo amico don Genaro, vidi la solitudine e la malinconia di due uomini che si erano lasciati alle spalle i punti di riferimento della realtà ordinaria. Penso che don Juan trasformi la sua solitudine in arte. Egli riunisce e controlla il suo potere, la meraviglia e la solitudine e li trasforma in arte. La sua arte è il modo metaforico in cui vive. Ecco perché i suoi insegnamenti hanno un carattere e un'unità così teatrali. Egli deliberatamente costruisce la sua vita e il suo modo di insegnare⁶⁶.

Tre guerrieri, maestri del *nagual*: "una gabbia che si apre per un momento"

Don Juan non è solo un "supervisore", una guida, un mentore. È qualcosa di più: è un guerriero che ha deciso di trasmettere il sapere ancestrale che appartiene al suo lignaggio⁶⁷. Egli infatti, ne *L'isola del tonal*, afferma perentoriamente: "Io non sono un maestro, sono solo un guerriero"⁶⁸. Quindi Castaneda, a sua volta, è più che un discepolo: è un erede.

Don Juan dice: "Noi [il *nagual* Julian e se stesso, don Juan] non siamo né maestri né guru. Non ci importa un bel niente di insegnare il nostro sapere. Vogliamo degli eredi per questo sapere, non persone che provano per esso un vago interesse, spinte da motivazioni razionali"⁶⁹.

Si tratta quindi di un rapporto viscerale – e ugualmente fondamentale per entrambi – e non può che nascere da motivazioni profondamente radicate nel discepolo, sviluppandosi quindi all'interno di una cornice di estrema disciplina e dedizione attraverso un lavoro personale.

⁶⁵ *Ibidem*. La stanza vuota – all'interno del libro di Grotowski – cui fa riferimento qui Ruffini sta ad indicare il "processo", la corrente vivente di impulsi" mentre "l'edificio intorno è lo spettacolo con il suo artigianato" (*ivi*, p. 480).

⁶⁶ S. Keen, *Incontro con...*, cit., p. 67.

⁶⁷ Maria Capaldi nota come don Juan usi impropriamente il termine "lignaggio" al posto di "clan" per indicare un insieme di persone che discende da uno stesso antenato (M. Capaldi, *Oltre i limiti del corpo*, Vicenza, Il Punto d'Incontro, 2001, p. 11).

⁶⁸ *L'isola del tonal*, cit., p. 34.

⁶⁹ *La ruota del tempo*, cit., p. 27.

Riferendosi all'ambito teatrale – e in particolare a Grotowski –, Peter Brook sottolinea come l'attore che sente di avere un compito differente rispetto all'andare in scena, e cioè di avere “un dono” ossia “un'apertura verso un'altra comprensione”, “non la può trovare che attraverso un lavoro personale con un maestro, come in tutte le tradizioni intime ed esoteriche che sono sempre esistite”⁷⁰.

Seppur in una sfera non teatrale, la stessa cosa vale per Castaneda il quale, nonostante l'apparente absurdità dell'alternativa alla consuetudine quotidiana proposta da don Juan, per un qualche motivo del tutto irrazionale è portato a seguirne gli insegnamenti, probabilmente proprio perché *percepisce* che l'obiettivo ultimo della sua vita non è quello di vivere secondo le modalità consuete.

Attratto dall'indecifrabilità di don Juan, dal “modo misterioso e inaspettato” con cui lo aveva guardato durante il loro primo incontro, sedotto dal suo “humour irritante e il suo essere sempre all'erta”, colto all'improvviso dalla “forza insospettata delle frasi”⁷¹ con le quali lo spiazza, Castaneda, seppur con alcune interruzioni, trascorrerà tredici anni con lui, cioè fino alla morte del suo maestro.

Egli descrive così le sue singolari sensazioni di richiamo, alla presenza di don Juan:

ci stringemmo la mano e rimanemmo in silenzio per un po': non era un silenzio forzato, ma piuttosto uno stato di quiete, naturale e rilassato per entrambi. [...] avevo l'impressione che gli incredibili occhi di quell'uomo mi avessero guardato dentro⁷².

Il modo in cui mi aveva guardato era un evento senza precedenti nella mia vita e volevo sapere cosa significasse quello sguardo; era diventata quasi un'ossessione per me. Lo ponderavo, e più ci pensavo, più mi sembrava strano [...]. Trovavo il suo modo di fare molto rassicurante e il suo senso dell'umorismo superbo, ma soprattutto sentivo nelle sue azioni una risolutezza silenziosa, che per me era del tutto sconcertante. In sua presenza provavo un piacere insolito e, allo stesso tempo, sperimentavo un disagio strano⁷³.

Paul Brunton descrive sensazioni molto simili, riferendosi al suo incontro con uno dei più grandi maestri spirituali dell'India moderna, Sri Ramana Maharshi⁷⁴:

⁷⁰ P. Brook, *Grotowski, L'arte come veicolo*, cit., p. 258.

⁷¹ *Viaggio a Ixtlan*, cit., p. 32.

⁷² *A scuola dallo stregone*, cit., p. 30.

⁷³ *Una realtà separata*, cit., p. 10.

⁷⁴ Paul Brunton, giornalista inglese, pubblica nel 1934 questo libro (P. Brunton, *India segreta*, Vicenza, Il Punto d'Incontro, 1997) che è un resoconto di un suo viaggio in India, intrapreso allo scopo non di incontrare i finti santoni e i fachiri ciarlatani normalmente conosciuti dagli occidentali, ma di riscoprire un aspetto segreto dell'India, cioè la ricerca spirituale compiuta in disparte dai veri *yogin* e dagli *rshi* (significa “saggio”, “veggente”, “poeta ispirato”). In questa occasione, quindi, egli incontra, fra gli altri, Ramana Maharshi (1879-1950). Cfr., in pro-

C'è qualcosa in quest'uomo che attira la mia attenzione allo stesso modo in cui una calamita attira il ferro. Non posso distogliere il mio sguardo da lui. La mia confusione iniziale, la mia perplessità nell'essere totalmente ignorato lentamente svaniscono man mano che il suo strano fascino comincia a impossessarsi di me più fermamente⁷⁵.

E Thomas Richards, che aveva partecipato nel 1984 a una conferenza di Grotowski a Yale, negli Stati Uniti, parla poi di lui in questi termini:

Mi colpì il modo in cui Grotowski rispondeva alle nostre domande: prima di ogni sua risposta c'era una qualità specifica di silenzio che non era affatto artificiale; era come se pensasse realmente, prendendosi il tempo che gli serviva; il ritmo abituale, quotidiano, delle domande e delle immediate risposte della vita normale si era rotto, e in quel silenzio dinamico passava qualcosa. Dopo la conferenza sono corso al lavoro (lavoravo in un ristorante giapponese) pieno di una specie di eccitazione. E ridevo fra me e me⁷⁶.

Durante una conferenza a Firenze nel 1986, anche Mario Biagini ripercorre con la memoria il primo incontro con Grotowski:

Avevo visto nell'86 una conferenza di Grotowski non sapendo niente di Grotowski né del suo lavoro [...]. E non appena lo studioso ebbe finito di parlare e Grotowski prese la parola, ci fu come una frustata nella sala, e tutti improvvisamente si svegliarono. Senza volerlo, ero all'erta, come di fronte a un pericolo. Fu una cosa strana perché, fin dall'inizio, avevi visto in Grotowski una persona evidentemente malata, senza forze e, di botto, nel momento in cui si è mobilitato per rispondere al professore e poi per fare la sua conferenza, ti rendevi conto di una forza, di una presenza, di fronte alla quale non potevi rimanere indifferente, era qualcosa che ti faceva paura e insieme ti affascinava [...]. È stata una scossa: ero convinto che nessuno avrebbe potuto dirmi o insegnarmi qualcosa. E, evidentemente, quel signore potente e fragile assieme poteva, e forse voleva⁷⁷.

Ora, mi sembra che in un qualche modo questi brani siano percorsi da un medesimo filo rosso: Castaneda, Brunton, Richards e Biagini, durante gli incontri descritti, avvertono tangibilmente un *quid*, una forza ignota, extra-quotidiana, che li attrae "allo stesso modo in cui una calamita attira il ferro", provocando in loro "fascino", "una specie di eccitazione", uno stato di

posito, la tesi di laurea di Adele Corrado, *Grotowski e l'India: Ramana Maharshi "maestro interiore"*, relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna, Corso DAMS, a.a. 2002-03.

⁷⁵ P. Brunton, *India segreta*, cit., pp. 154-155.

⁷⁶ T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000, p. 8.

⁷⁷ M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, "I giganti della montagna", n. 0, 2001, pp. 21-23.

“all’erta”⁷⁸: sensazioni non motivabili razionalmente e così insolite e “sconcertanti” da far convivere allo stesso tempo “un piacere insolito” e “un disagio strano” o addirittura “paura”.

Parlando nei termini di Castaneda, si potrebbe dire che, attraverso il tramite di don Juan, di Maharshi e di Grotowski, siano entrati in contatto col *nagual*, che è intuizione e consapevolezza allo stato puro; e in effetti, per estensione del termine, gli stessi don Juan, Maharshi e Grotowski potrebbero essere definiti *nagual*: “Il *nagual* è una non entità, non una persona. Al posto dell’ego c’è qualcos’altro, qualcosa di antico. [...] Un uomo con un ego è guidato da desideri psicologici. Il *nagual* non ne ha”⁷⁹.

Infatti, mentre il *tonal*, che inizia con la nascita e finisce con la morte, “è tutto ciò di cui pensiamo sia costituito il mondo, compreso Dio”, il *nagual*, che inizia con la nascita e non finisce mai, “è la parte di noi con cui non abbiamo assolutamente a che fare”⁸⁰ nella quotidianità, poiché riguarda la sfera dell’ignoto – sia al di fuori di noi, quindi nel mondo, sia al nostro interno, quindi nel Sé. E, comunque, nei rari casi in cui ci troviamo in sua presenza, di solito interpretiamo le sue manifestazioni secondo categorie conosciute, riducendolo così a qualcosa che ci è noto.

Nel suo libro *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* del 1993, Thomas Richards, pur non citando direttamente Castaneda e usando termini differenti da *tonal* e *nagual*, parla esattamente di come l’ignoto rischi di venire ridotto a noto tramite il filtro della “mente discorsiva”, la quale nella nostra epoca ha il predominio sulla “vita interiore”:

Ristretto e pietrificato, l’“ignoto” diventa “noto”. Tra l’individuo e la vita si erge un filtro. Così com’è, il nostro mondo trova difficile tollerare un processo vivente di sviluppo. Come un cane che prova a tener fermo un fiume stringendolo fra i denti, la mente discorsiva etichetta le cose intorno a noi, e dichiara: “capisco”. Attraverso questo “capire” creiamo dei malintesi e riduciamo ciò che viene percepito ai limiti e ai modi della mente discorsiva⁸¹.

Richards si riferisce poi in modo specifico alla pratica del lavoro con Grotowski e sottolinea come il suo maestro fosse attento a non interrompere i “momenti di *grazia*”, quelli, cioè, in cui emerge l’organicità – o forse, in altri termini, il *nagual* – dell’attuante, proprio perché, se li si vuole fissare in azioni fisiche troppo presto, si rischia ancora una volta di “trasformare l’ignoto che sta emergendo in qualcosa di noto”:

[Grotowski] parlava sempre di questi momenti del lavoro come di momenti di “grazia”, in cui cominciano a attivarsi le sorgenti, le risorse profonde di

⁷⁸ Richards dice di essere stato “affascinato e terrificato” nel vedere Grotowski che lavorava direttamente con un attore in California nel 1985 (T. Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., p. 12).

⁷⁹ B. Wagner, *Si vive solo due volte*, in *Interviste a Carlos Castaneda*, Roma, Eretica, 1997, p. 47.

⁸⁰ *Ivi*, p. 185.

⁸¹ T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 17-18.

una persona, in cui ognuno dei suoi movimenti diventa come circondato di leggerezza. Quando la “grazia” appare, allora non interrompere, dice Grotowski. Questo [...] non è ancora il momento di fissare le azioni, perché se lo fai, potresti trasformare l’ignoto che sta emergendo in qualcosa di noto. Potresti semplicemente uccidere questo qualcosa che sta apparendo⁸².

E d’altronde, da quanto affermato da Biagini in un ciclo di conferenze a Roma nel novembre 2000, appare chiaro come questi “momenti di grazia” fossero percepibili in prima persona in Grotowski stesso, nonostante la sua salute malferma: una sorta di “ascendere, come una trasparenza”, una “qualità” che appariva “nel momento in cui doveva lavorare e impegnarsi a un compito importante”⁸³.

Nelle dispense che raccolgono la trascrizione parziale delle sue lezioni del 1982 presso l’Università di Roma “La Sapienza”, Grotowski, esperto conoscitore dei testi di Castaneda, traccia un parallelismo fra il *nagual* e l’intelletto, specificando però di prendere in considerazione questo secondo termine in un significato più arcaico di quello che gli è stato attribuito negli ultimi secoli dagli scienziati e dai filosofi europei. Anticamente infatti, nei testi dei mistici così come in quelli sanscriti, l’intelletto – νοῦς in greco – non era ancora inteso come “coscienza pensante e registrante”⁸⁴, ma piuttosto come “la facoltà più alta dell’uomo, con la quale l’uomo ha la conoscenza di Dio o delle essenze interiori delle cose create, attraverso l’apprendimento diretto”⁸⁵: esso “è l’organo di contemplazione”⁸⁶ e “comprende attraverso la strada della esperienza immediata per intuizione o semplice cognizione”⁸⁷. Diversamente, la ragione – διάνοια in greco – viene qui comparata al *tonal*, poiché “ha la funzione di formulare le concezioni astratte o di arrivare a delle conclusioni attraverso ragionamenti deduttivi”⁸⁸.

Castaneda definisce “guerriero” colui che possiede la prerogativa del *nagual*. Costui ha acquisito sia l’arte di ridare armonia al rapporto, solitamente squilibrato, fra *tonal* e *nagual*, sia la capacità di spostare il *punto d’unione* dalla posizione in cui pigramente gli esseri umani lo lasciano. Per questi motivi, egli è in grado di percepire qualcosa di estremamente diverso dal consueto e dal quotidiano, cioè il *corpo energetico*, dal quale dipende il vero benessere fisico e mentale. La via dei guerrieri, dice don Juan, “è tutto. È l’epitome della salute fisica e mentale [...]”. Che gli sciamani dell’antico Messico abbiano creato una struttura simile, per me significa che erano al culmine del potere, al vertice della felicità, all’apice della gioia”⁸⁹.

⁸² *Ivi*, p. 79.

⁸³ M. Biagini, *Incontro all’Università ‘La Sapienza’*, cit., p. 23.

⁸⁴ J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 201.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi*, p. 202.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *La ruota del tempo*, cit., p. 105.

Castaneda poi mette in guardia affinché il *nagual* e il *tonal* non vengano ridotti ai soliti dualismi quali anima/corpo, bene/male, pensiero/materia, e così via. Infatti, queste opposizioni risiedono tutte all'interno del *tonal* e, a suo avviso, vengono create dagli esseri umani nel tentativo di colmare il loro senso di incompletezza che, in realtà, dipende dall'eccessiva preponderanza che si attribuisce al *tonal*. L'unica polarità possibile è quella fra *corpo fisico* e *corpo energetico*, ma è auspicabile portare anche questa a un bilanciamento, "poiché solo avendo la consapevolezza dell'interrelazione delle due parti si può sperare di giungere a un equilibrio funzionale e alla fluidità necessaria per usufruire di entrambe"⁹⁰.

In questo modo, Castaneda arriva a riflettere su un argomento chiave: il forte senso di malessere esistenziale di cui sembra essere intrisa la natura umana. Egli ne attribuisce la causa all'eccessiva importanza che gli esseri umani sono soliti attribuire al *tonal*:

Dal momento in cui siamo nati, intuiamo che per noi ci sono due parti. All'istante della nascita, e ancora per un po' di tempo dopo, siamo soltanto *nagual*. Poi intuiamo che, per funzionare, abbiamo bisogno di una controparte a ciò che abbiamo. Il *tonal* ci manca, e questo ci imprime, fin dall'inizio della vita, un senso di incompletezza. Poi il *tonal* comincia a svilupparsi e diviene enormemente importante per il nostro funzionamento, tanto importante che offusca la lucentezza del *nagual*, la sopraffà. Dal momento in cui diventiamo soltanto *tonal*, non facciamo altro che accrescere il nostro iniziale senso di incompletezza che ci accompagna dalla nascita e che continuamente ci dice: ci vuole un'altra parte per essere completi⁹¹.

Ed è proprio questa misteriosa "altra parte" quella con cui – al di là di ogni sua riduzione attraverso categorie conosciute – Castaneda, Brunton, Richards e Biagini vengono in contatto in modo tangibile, attraverso un "fenomeno di induzione", nell'incontro con don Juan, Maharshi e Grotowski⁹².

Sogyal Rinpoche definisce il maestro come "il volto umano dell'assoluto o, se preferite, il telefono attraverso il quale tutti i buddha e gli esseri illuminati si mettono in comunicazione con voi"⁹³. D'altronde, il "senso di incompletezza che ci accompagna dalla nascita" e l'oscura spinta verso una possibile totalità del nostro io, verso il *nagual*, sono proprio il punto di partenza delle

⁹⁰ M. Capaldi, *Oltre i limiti del corpo*, cit., p. 97.

⁹¹ *L'isola del tonal*, cit., p. 187.

⁹² Grotowski ha usato l'espressione "fenomeno di induzione", prendendola in prestito dall'elettrostatica, per indicare ciò che può accadere fra i testimoni e i *Performer* oppure fra il leader e gli altri attuanti del gruppo. "Se si ha un filo elettrico in cui scorre corrente, e si prende un altro filo elettrico in cui non c'è corrente e li si accosta, poiché c'è corrente nel primo filo, anche nel secondo filo possono apparire tracce di corrente elettrica. Si tratta di un fenomeno di induzione" (T. Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., p. 33). Paul Brunton descrive, con altri termini, questo stesso fenomeno, spiegando come ha avuto luogo fra lui e Sri Ramana Maharshi: "[Maharshi] sta definitivamente collegando la mia mente alla sua, che sta provocando nel mio cuore quello stato di calma splendente di cui egli sembra godere permanentemente" (P. Brunton, *India segreta*, cit., p. 180).

⁹³ S. Rinpoche, *Il libro tibetano del vivere e del morire*, Roma, Ubaldini Editore, 1994, p. 134.

ricerche, pur in campi diversi, di questi uomini. *Salvam duhkham*⁹⁴, ma perché io soffro? Come posso io debellare la sofferenza data dal *samsāra*?⁹⁵ Io chi? Queste sono le domande alla base dell'induismo di Maharshi e sono intimamente legate anche a quanto riporta Biagini: “Chiedeva [Grotowski]: ‘Questa vita vi basta? Siete felici?’, e diceva che, se uno sente una mancanza deve fare qualcosa, agire in risposta a questa mancanza. Non una mancanza nella società, ma nel mio modo di vivere”⁹⁶.

Giunti a questo punto non sarebbe errato definire “guerrieri” – secondo la connotazione del termine presente nei testi di Castaneda –, non solo don Juan, ma persino Maharshi e Grotowski, tutti uomini di grande purezza e integrità. Ma chi è allora un *guerriero*?

Innanzitutto Castaneda sottolinea il carattere pragmatico, e non concettuale, del guerriero, rimarcando che il suo “era un modo di vita, l'unico deterrente alla paura, e il solo canale che un praticante potesse usare per consentire al flusso della sua attività di scorrere liberamente”⁹⁷. E prosegue:

Don Juan disse che, con l'accettazione di tale premessa [prendere la morte come compagna e renderla testimone delle nostre azioni], viene gettato un ponte sull'abisso che divide il nostro mondo quotidiano da qualcosa che ci sta davanti ma non ha nome; qualcosa che si perde nella nebbia e sembra quasi non esistere. Qualcosa di talmente oscuro che non è possibile usarlo come punto di riferimento, e tuttavia è innegabilmente presente. Don Juan sosteneva che l'unico essere capace di attraversare quel ponte era il guerriero; silenzioso nella sua battaglia, irraggiungibile perché non ha nulla da perdere, efficiente perché ha tutto da guadagnare⁹⁸.

Anche la tradizione buddista lega la figura del guerriero a “un tipo particolare di coraggio”, che dipende proprio dall'accettazione dell'impermanenza e dall'aver sviluppato “un rapporto chiaro con la paura fondamentale”. Sogyal Rinpoche, a questo proposito, cita Gesar, “il grande re guerriero

⁹⁴ *Salvam duhkham* significa “tutto è sofferenza”. Non solo nella tradizione *hindū* ma anche in quella buddhista, il dolore è “inteso non tanto come un'esperienza occasionale di sofferenza in un mondo transeunte, bensì come una necessità cosmica alla quale è sottoposta ogni forma visibile, dal momento che il semplice fatto di esistere nel tempo implica dolore. Per gli *hindū* il dolore [...] è inteso come responsabilità di ciascuno, come retribuzione determinata da azioni precedentemente compiute, in questa o in un'altra esistenza” [S. Piano (a cura di), *Enciclopedia dello yoga*, Torino, Promolibri, 1996, voce “Duhka”, pp. 102-103].

⁹⁵ *Samsāra* è il ciclo delle rinascite (nascita-vita-morte-rinascita), che ha termine solo con la liberazione: questo ciclo, infatti, è visto come una pena. Il *samsāra* “viene contrapposto [...] al distacco (*vairāgya*): mentre chi consegue il distacco si dissolverà, al momento della morte, nella *prakṛti* (natura), colui che continua a provare un attaccamento appassionato a qualcosa, sia pure ai sacrifici e alle offerte religiose, non estingue il *samsāra* e continua a rinascere” [S. Piano (a cura di), *Enciclopedia dello yoga*, cit., voce “Samsāra”, pp. 301-302].

⁹⁶ M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, cit., p. 23.

⁹⁷ *La ruota del tempo*, cit., p. 69.

⁹⁸ *Ivi*, p. 70.

del Tibet, le cui avventure costituiscono il capolavoro della letteratura epica tibetana⁹⁹ e scrive:

Per i tibetani, Gesar non è solo un uomo di guerra, ma anche un guerriero spirituale [...]. I guerrieri spirituali possono provare paura, ma hanno il coraggio [...], di sviluppare un rapporto chiaro con la paura fondamentale [...]. [Diventare un guerriero] significa imparare a essere a casa propria nel cambiamento e a trasformare l'impermanenza nel nostro migliore amico¹⁰⁰.

Quindi, per Sogyal Rinpoche così come per Castaneda, il guerriero è innanzitutto colui il quale “ha un'intima conoscenza della propria morte”¹⁰¹, nel senso che non passa, come l'uomo comune, da una distrazione all'altra, allo scopo di dimenticarsene, ma anzi sfrutta l'idea della morte, focalizzando la sua attenzione sul fatto che, avendo a disposizione un tempo finito, ogni sua decisione deve essere presa responsabilmente e consapevolmente, in quanto è definitiva. Ciò lo rende particolarmente ponderato e “consapevole di ogni cosa in ogni momento”¹⁰².

Per questa sua alleanza con la morte, in virtù della quale trascura ogni attaccamento a ciò che è materiale, compreso il proprio ego, acquisendo così distacco e umiltà¹⁰³, il guerriero è il solo capace di attraversare il ponte fra la vita e ciò che viene dopo: l'ignoto.

Chi più di Maharshi e Grotowski aveva stretto un'alleanza con la morte? Il primo, attraverso la meditazione, che di per sé è lo stato in cui più ci si può avvicinare alla morte finché si è in vita. L'altro a partire dalla sua vicenda personale, caratterizzata da una salute talmente malferma sin dall'infanzia da fargli toccare con mano la sensazione di poter morire da un momento all'altro. Essi hanno messo in pratica il “modo di vita” del guerriero, che d'altra parte è il solo tramite – “canale”, dice Castaneda – attraverso cui sia possibile “far scorrere liberamente” il flusso vitale. In altre parole, l'atteggiamento proprio del guerriero è l'unico in grado di liberare un uomo dal blocco delle sue paure e fargli assaporare la corrente organica della sua vita; per questa precisa ragione, esso caratterizza in prima persona non solo il *teacher of Performer*, ma naturalmente anche l'attuante stesso.

Infatti, parlando del *Performer*, Grotowski – che ha vissuto attraverso i corpi dei suoi attori – dice che egli “deve sviluppare non un organismo-massa, organismo dei muscoli, ma un organismo canale attraverso cui le forze circolano”¹⁰⁴. In questo testo, in cui cita apertamente Castaneda, emergono alcune fondamentali caratteristiche del guerriero:

⁹⁹ S. Rinpoche, *Il libro tibetano...*, cit., p. 45.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 46.

¹⁰¹ *Viaggio a Ixtlan*, cit., p. 127.

¹⁰² *L'isola del tonal*, cit., p. 175.

¹⁰³ A questo proposito, Thomas Richards sottolinea come, nel caso di Grotowski e in quello di Stanislavskij, il loro mestiere fosse subordinato non alla vanità ma a “qualcosa di più alto” (T. Richards, *Al lavoro con Grotowski...*, cit., p. 20).

¹⁰⁴ J. Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 167.

Il *Performer*, con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è l'uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici [...]. Non voglio scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. [...] Il *Performer* è uno stato dell'essere [...]. Se utilizzo il termine di guerriero si pensa di nuovo a Castaneda, ma anche tutte le Scritture parlano del guerriero. Lo si trova tanto nella tradizione indù che in quella africana. È qualcuno che è cosciente della sua propria mortalità. Se occorre affrontare i cadaveri, li affronta, ma se non occorre uccidere, non uccide [...]. Per conquistare la conoscenza egli lotta, perché la pulsazione della vita diventa più forte [...] nei momenti di grande intensità, di pericolo [...]. Nel guerriero in organicità piena, il corpo e l'essenza possono entrare in osmosi e pare impossibile dissociarli. Ma questo non è uno stato permanente, dura solo un breve periodo [...]. Quando il guerriero è nel breve tempo dell'osmosi *corpo-e-essenza* deve captare il suo processo. Quando ci adattiamo al processo, il corpo diventa non-resistente, quasi trasparente. Tutto è leggero, tutto è evidente¹⁰⁵.

Questo brano è denso di molteplici aspetti che è possibile mettere in relazione con i testi di Castaneda. Per esempio la questione della parsimonia del guerriero, il quale, lungi dall'uccidere per il puro piacere di farlo, "se non occorre uccidere" lo evita. Castaneda definisce questa caratteristica "essere inaccessibile": "Essere inaccessibile significa toccare il mondo intorno a te con parsimonia. Non mangi cinque quaglie, ne mangi una [...] essere inaccessibile non significa nascondersi o essere riservato"¹⁰⁶.

Inoltre Grotowski, nel definire quello del *Performer* uno "stato dell'essere", non si discosta molto da quanto sostiene Castaneda a proposito del guerriero: "un modo di vita", uno "stato d'animo"¹⁰⁷.

Nel momento in cui, sollecitati da una situazione "di grande intensità, di pericolo"¹⁰⁸ o magari attraverso la meditazione, si riesce a entrare in tale disposizione – come per esempio il guerriero/*Performer* quando si adatta al processo o come Castaneda, quando si è trovato a fronteggiare il puma¹⁰⁹ –, il corpo, sbloccandosi e cessando di essere ostacolato dalla mente, raggiunge uno stato correlabile a quello dell'esicasta in preghiera¹¹⁰ e dello yogi: la totalità dell'io. Diventa "non-resistente", "trasparente" o, come dice Castaneda, "leggero e fluido"¹¹¹, e, afferma don Juan: "ho voluto dimostrarti [a Castaneda] che puoi oltrepassare i tuoi limiti se sei nella giusta disposizione", un guerriero, "calcola qualsiasi cosa [...]. E quando i calcoli sono finiti, agisce. Si lascia andare. Questo è l'abbandono"¹¹². E ancora: "Lo stato d'animo di un

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 165-166.

¹⁰⁶ *Viaggio a Ixtlan*, cit., pp. 105-106.

¹⁰⁷ *Ivi*, cap. 11.

¹⁰⁸ Don Juan ribadisce spesso che è fondamentale mettere alle strette il discepolo affinché egli renda al massimo delle sue possibilità. Per questo lo ha indotto a situazioni di allerta, quali fargli fronteggiare un avversario – un puma (*Viaggio a Ixtlan*, cit., cap. 11) e la terribile strega Catalina (*Una realtà separata*, cit., cap. 14), per esempio.

¹⁰⁹ *Viaggio a Ixtlan*, cit., cap. 11.

¹¹⁰ Cfr. T. Marvić, *L'esichia dell'attore*, *supra*, pp. 37-62.

¹¹¹ *Una realtà separata*, cit., p. 15.

¹¹² *Viaggio a Ixtlan*, cit., pp. 170-171.

guerriero richiede autocontrollo ma, allo stesso tempo, la capacità di lasciarsi andare¹¹³.

Per Castaneda, questa capacità di trovare il fertile incastro fra “autocontrollo” e “lasciarsi andare” rappresenta un’altra importante caratteristica del guerriero. A tale qualità, d’altronde, si riferisce anche Grotowski quando dice che Cieslak – un altro guerriero – “ha saputo trovare la connessione del dono e del rigore”¹¹⁴.

Don Juan, prototipo del guerriero, consapevole e distaccato come uno yogi, ribadisce con un ossimoro il suo atteggiamento di controllo e allo stesso tempo di abbandono, parlando di “follia controllata” e dicendo che le sue azioni, pur sincere, sono come “gli atti di un attore”: un attore, recitando, dà vita a un personaggio *come se* fosse vero, ma, sapendo che si tratta di una finzione, in fondo mantiene un certo distacco nei confronti delle emozioni del personaggio che mette in scena. Castaneda dice di aver chiesto a don Juan “se follia controllata significasse che le sue azioni non erano mai sincere, ma erano solo gli atti di un attore. ‘Le mie azioni sono sincere’, disse [don Juan] ‘ma sono solo gli atti di un attore’”¹¹⁵. Poco oltre, don Juan aggiunge:

Perciò un uomo di sapere si sforza, e si affatica, e sbuffa, e se lo si guarda è proprio come un qualunque altro uomo comune, a eccezione del fatto che la follia della sua vita è sotto controllo. Poiché nulla è più importante di tutto il resto, un uomo di sapere decide le proprie azioni, e le compie come se per lui avessero importanza. La follia controllata lo spinge a dire che ciò che fa importa, e ad agire come se così fosse, pur sapendo che così non è¹¹⁶.

Questo non-attaccamento, che don Juan manifesta con azioni sincere ma in qualche modo distaccate al pari di quelle di un attore, richiama alla mente quanto detto da Grotowski nella sua lezione del 25 marzo 1982 all’Università di Roma “La Sapienza” a proposito della differenza fra emotività e sentimentalismo. In quella occasione, egli definì “frenare un poco” l’atteggiamento di chi, non volendo indulgere nelle sue emozioni – come spesso don Juan rimprovera a Castaneda –, preferisce “mantenere una delicata distanza”, conservando così una “coscienza trasparente”¹¹⁷.

Analogamente alla “follia controllata” di Castaneda, Biagini, riferendosi a sé e al suo lavoro, sottolinea come la consapevolezza della provvisorietà della propria esistenza – data dall’accettazione della propria morte, direbbe Castaneda – faccia sì che ci si impegni in profondità nei propri compiti – comportandosi “senza macchia”¹¹⁸, nei termini di don Juan – ma, pur sempre, *come se* si stesse giocando, *come se* ognuno “fosse il padrone della casa in cui dimora”:

¹¹³ *Ivi*, p. 160.

¹¹⁴ T. Richards, *Al lavoro con Grotowski...*, cit., p. 27.

¹¹⁵ *Una realtà separata*, cit., p. 103.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 110.

¹¹⁷ Cfr. J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 97.

¹¹⁸ Don Juan definisce l’essere “senza macchia” in questi termini: “Essere senza macchia significa fare del proprio meglio in qualsiasi cosa si è impegnati” (*L’isola del tonal*, cit., p. 273).

La sensazione più forte è la gratitudine verso chi ti ha fatto vedere che la casa in cui vivi, e che pensi sia tua, che addirittura senti così vicino a te da confonderla con ciò che ti è più intimo, è solo un luogo di passaggio. Non ti appartiene, non è tua. Percepisci allora più una mancanza che un possesso. Nella vita di tutti i giorni, ogni essere umano ha difficoltà, problemi e compiti come se fosse il padrone della casa in cui dimora. Riguardo a tutti gli aspetti del nostro lavoro, c'impegniamo senza risparmio, con tutte le nostre forze. Ma, in fondo, come se stessimo giocando, oppure tentando di ricordarci che la casa in cui dimoriamo non ci appartiene¹¹⁹.

Ma *perché* allora don Juan conduce, appartato, una vita da guerriero? *Perché* Maharshi, nell'isolamento e nella rinuncia, pratica la meditazione? E *perché* Grotowski, pur avendo forze limitate a causa della salute malferma, si dedica senza risparmio all'arte performativa, trascorrendo gli ultimi undici anni della sua vita in una cittadina industriale della provincia toscana?

La risposta di Grotowski è chiarissima: un primo scopo è senz'altro il superamento dei propri limiti nel tentativo di "riempire il nostro vuoto"¹²⁰. Tuttavia, la realizzazione di se stessi non è affatto vista – come invece avviene normalmente nella cultura occidentale individualista e in quella *new age* – come il fine ultimo degli sforzi creativi dell'artista, ma solo come un "processo" attraverso il quale "quello che è tenebra in noi diventa luce"¹²¹. Grotowski cioè, oltre a fare del teatro il mestiere attraverso cui "cercare un essere umano, l'altro e me stesso", alla ricerca dell'organicità radicata in una certa "dimensione della vita", lo dilata al punto da renderlo uno strumento per "oltrepassare" tutto questo, verso "una dimensione più alta"¹²² e quindi lontanissima dal mero soddisfacimento narcisistico del proprio ego.

Nel secondo dei brani che verranno citati ora, Grotowski racconta che, prima di iniziare a occuparsi di teatro, aveva preso in considerazione altre due possibilità, poiché a suo avviso rispondevano alle caratteristiche che ricercava nel suo mestiere futuro: diventare psichiatra oppure dedicarsi allo studio dell'Induismo, "per lavorare sulle differenti tecniche dello yoga". Infatti, nonostante il suo primo viaggio in India risalga solo al 1969, egli è stato largamente influenzato dall'Induismo¹²³. Se ne interessò fin da bambino, dopo essere rimasto folgorato a soli nove anni dalla lettura di *India segreta* di

¹¹⁹ M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, cit., p. 22.

¹²⁰ J. Grotowski, "Colpo di scena", 2001, p. 1.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² J. Grotowski, *Intervista di Marianne Ahrne*, cit., pp. 429-430. Commentando questo brano, Ferdinando Taviani mette in luce come questo approccio di Grotowski – cioè il fatto di vedere "la persona come crocevia obbligato, come un alambicco che non mira però a nulla di individuale", ma a "distillare scintille d'una luce che si è persa" – sia "un'immagine che appartiene a molte delle mitologie che fanno corredo alle pratiche iniziatiche" (F. Taviani, *Grotowski posdomani...*, cit., p. 410).

¹²³ Già nel 1957 e nel 1958 Grotowski aveva tenuto a Cracovia un ciclo di conferenze dal titolo *Il pensiero filosofico orientale*, e nel 1960 si era occupato per un programma radiofonico della regia di un dramma dal titolo *Nagatjuna*, basato su una sua sceneggiatura. Quel periodo è ripercorso da Eugenio Barba in *La terra di cenere e diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Paul Brunton e in particolare dalla figura di Ramana Maharshi¹²⁴. Lo *yogi* indiano ha rappresentato per Grotowski un imprescindibile punto di riferimento e di riflessione, tanto che il regista e ricercatore polacco ha espresso come ultimo desiderio che le sue ceneri fossero disperse in India, proprio sulla sacra montagna di Arunachala, sulla quale Maharshi aveva vissuto.

Perché ci occupiamo d'arte? Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto – realizzare noi stessi. Non è questo il punto d'arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebra in noi lentamente diventa luce¹²⁵.

Richards si chiede: *per che cosa* lavora l'artista? E *al servizio* di chi? Distaccati da vanità e orgoglio, uomini di teatro come Stanislavskij e Grotowski, “con costanza e con i loro sforzi”, hanno portato avanti la propria crescita personale, ma sempre nel tentativo di “servire qualcosa al di sopra di se stessi”¹²⁶.

Anche Biagini si sofferma su questo aspetto, parlando della sua esperienza dei canti vibratorii al Workcenter. La “dimensione più alta” del mestiere – di cui parla Grotowski – è straordinariamente e semplicemente descritta qui con una metafora: “sei nessuno, e da questo essere nessuno, come una gabbia che si rompe, una gioia è percepita”¹²⁷. Ecco allora un fugace contatto col *nagual*, direbbe forse don Juan. Ed ecco in questo “io, nessuno” “io chi?” il distacco¹²⁸ e l'auto-investigazione, che sono anche il punto di partenza della ricerca di Maharshi:

¹²⁴ Questa lettura, incoraggiata da sua madre, rappresenta per Grotowski un momento fondamentale per la sua formazione e per il suo progressivo interessamento all'Induismo ed “erano soprattutto i capitoli che descrivevano la vita di Ramana Maharshi che lo avevano marcato” (E. Barba, *La terra di cenere...*, cit., p. 63). Infatti Grotowski lo considerò, fino alla fine della sua vita, un vero e proprio “maestro interiore”, e addirittura raccontò a Barba “di avere copie del libro di Brunton in inglese, in francese, in italiano ed in polacco e di far leggere la parte che riguarda Maharshi a chiunque lavori con lui.” (E. Barba, *La terra di cenere...*, cit., p. 168, nota 80). Grotowski stesso dice: “[Ramana Maharshi] Diceva che non è importante attraverso quale strada arrivi, ma la domanda prima che devi porti è: ‘Chi sono io? Cosa c'è prima del tuo io?’ Ho letto questo libro intorno agli otto, nove anni e ne rimasi scioccato. Ebbi la febbre durante la notte perché quella era la risposta a qualcosa di molto forte.” (J. Grotowski, testo del film *Nienadówka* di J. Godmilow, cit., p. 27). È altrove Grotowski dice: “Quando la gente gli [a Ramana Maharshi] faceva delle domande dava la risposta scrivendo, ma dopo ha cominciato a parlare, molto semplicemente. Che cosa è emerso quando ha cominciato a parlare e addirittura a scrivere testi? Per niente un folle. Uno dei più grandi filosofi dell'India contemporanea. Una personalità leggendaria in questo paese, un grandissimo saggio, ma anche un interprete degli antichi testi sanscriti, straordinario nella sua lucidità. La sua intelligenza è stata brillante, il suo senso dell'umorismo straordinario e il suo comportamento molto aristocratico.” (J. Grotowski, *Tecniche originarie...*, cit., p. 112). Grotowski aveva programmato di dedicare a Ramana Maharshi alcuni interventi del corso 1998-99 al Collège de France – dove teneva, dal 1996, la cattedra di Anthropologie Théâtrale –, ma le sue cattive condizioni di salute gli impedirono di concludere le lezioni.

¹²⁵ J. Grotowski, “Colpo di scena”, cit., p. 1.

¹²⁶ Cfr. T. Richards, *Al lavoro con Grotowski...*, cit., p. 20.

¹²⁷ M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, cit., p. 28.

¹²⁸ “nelle tradizioni indiane [...] ci si distacca dal mondo dopo aver preso coscienza della sua illusorietà – e quindi dopo averlo svuotato di valore sia sul piano etico sia su quello ontologico

Attraverso quel signore e questi canti, abbiamo scoperto una possibilità? Forse, piccola: qualcosa, attraverso il lavoro su questi canti, può succedere. È come se, improvvisamente, quella luce, quei colori di quella mattina, li rivedessi – io, nessuno: una gabbia che si apre per un momento. In quel momento qualcosa funziona di nuovo e di nuovo posso dire: “Ecco, è un miracolo. Questo mondo è leggero ed io sono parte di tutto questo.” E, poi, forse ancora un po’ più su: “Questo mondo è un miracolo. E io non sono più parte di tutto questo. Io chi?” E, poi, questa percezione finisce, e a volte ne rimane in te come una risonanza. E non sei migliore di prima, hai solo tentato, quasi disperatamente, di tornare a casa¹²⁹.

Don Juan fa sempre uso di un linguaggio altamente allegorico, assai diverso da quello impiegato da Grotowski, o anche da Richards e Biagini. Quando descrive la percezione della “gabbia che si apre per un momento”, lo fa sempre parlando dell’uomo di sapere o del guerriero utilizzando la terminologia specifica degli antichi sciamani. Talvolta, però, egli si esprime molto sobriamente, e per esempio, dice che, a chi riesce a *vedere*, il mondo appare come “qualcosa di sconosciuto e meraviglioso”¹³⁰ e che l’uomo di sapere, dotato della capacità di percepire in modo extra-quotidiano, è “leggero e fluido”¹³¹.

Tuttavia, solo attraverso il rigore di una disciplina altamente motivata si può creare un varco nel *quid/nagual/altra dimensione* e, in questo modo, “esserne testimoni” ed eventualmente permettere ad altri, attraverso un fenomeno di induzione, di esserne partecipi a loro volta.

Elaborato dalla tesi di laurea in Semiologia dello Spettacolo “I passi magici di Don Juan. Carlos Castaneda e la tensegrità”, relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna, Corso DAMS, a.a. 2002-2003.

– per attingere l’unica Realtà vera. Proprio per il carattere illusorio di ogni esperienza, il distacco in India è considerato, più che altrove, come una necessità imprescindibile non solo per il monaco, ma anche per chi vive nel mondo” [S. Piano (a cura di), *Enciclopedia dello yoga*, cit., voce “Distacco”, pp. 99-100].

¹²⁹ M. Biagini, *Incontro all’Università ‘La Sapienza’*, cit., p. 28.

¹³⁰ *Viaggio a Ixtlan*, cit., p. 246.

¹³¹ *Una realtà separata*, cit., p. 15.