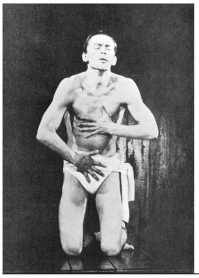
Biblioteca Universale

Franco Perrelli

I maestri della ricerca teatrale

Il Living, Grotowski, Barba e Brook



Editori Laterza

Biblioteca Universale Laterza
600

ISTITUZIONI DELLO SPETTACOLO
serie diretta da Luigi Allegri e Roberto Alonge

VOLUMI PUBBLICATI

La danza.
Storia, teoria, estetica nel Novecento
di Alessandro Pontremoli

Teatro e avanguardie storiche.
Traiettorie dell'eresia
di Roberto Tessari

Il cinema americano classico
di Giaime Alonge e Giulia Carluccio

Il cinema europeo
di Mariapia Comand e Roy Menarini

Metodologie di analisi del film
a cura di Paolo Bertetto

Il teatro dei registi.
Scopritori di enigmi e poeti della scena
di Roberto Alonge

Luce e ombra.
Storia, teorie e pratiche
dell'illuminazione teatrale
di Cristina Grazioli

L'artificio e l'emozione.
L'attore nel teatro del Novecento
di Luigi Allegri

Il cinema asiatico.
L'Estremo Oriente
di Dario Tomasi

Franco Perrelli

I maestri della ricerca teatrale

Il Living, Grotowski, Barba e Brook

Editori Laterza

© 2007, Gius. Laterza & Figli

www.laterza.it

Prima edizione maggio 2007

Edizione
4 5 6 7 8 9

Anno
2013 2014 2015 2016 2017 2018

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Questo libro è stampato
su carta amica delle foreste

Stampato da
Martano editrice srl - Lecce (Italy)
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa
ISBN 978-88-420-7479-3

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche
ad uso interno o didattico.
Per la legge italiana la fotocopia è lecita
solo per uso personale *purché
non danneggi l'autore*. Quindi ogni
fotocopia che eviti l'acquisto
di un libro è illecita e minaccia
la sopravvivenza di un modo
di trasmettere la conoscenza.
Chi fotocopia un libro, chi mette
a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi
comunque favorisce questa pratica
commette un furto e opera
ai danni della cultura.

I maestri della ricerca teatrale

I
La fucina americana

1. *«Prolog im Himmel»: Prima e Seconda Riforma del teatro*

In un'intervista del 1994, Jerzy Grotowski guardava al teatro del Novecento, ritenendo che avesse conosciuto almeno due grandi Riforme: la prima legata ai nomi di Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov (ma anche di Craig, Piscator, Copeau e Artaud); la seconda, che si evidenzia dopo la depressione economica e la seconda guerra mondiale, negli anni Sessanta, influenzata tra l'altro da Brecht, «troppo giovane per la prima riforma e già scomparso prima della seconda»[1]. I promotori di questa Seconda Riforma sarebbero senz'altro Julian Beck e Judith Malina, fondatori nel 1947 del Living Theatre, che esplode a New York con *The Connection* di Jack Gelber nel 1959, lo stesso anno in cui Grotowski va a dirigere, con Ludwik Flaszen, il minuscolo Teatro delle Tredici File, l'embrione dei suoi futuri laboratori, nella remota cittadina polacca di Opole.

In questo libro, così, parleremo degli spettacoli, della pratica scenica e parateatrale, delle idee del Living Theatre e di Jerzy Grotowski, nonché di Eugenio Barba e di Peter Brook, anch'essi (per limitarci alle figure di prima grandezza) protagonisti del profondo cambiamento del teatro dagli anni Sessanta fin verso il 1985, quando – anche in coincidenza con la chiusura del laboratorio grotowskiano

[1] J. Grotowski, *Uno sguardo dal Work Center*, in *Il Patalogo 17. Annuario 1994 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1994, pp. 109-110.

di Wroclaw e la scomparsa di Julian Beck – si manifestò una significativa cesura nel panorama teatrale.

La Seconda Riforma, insomma, si focalizza nell'arco di un quarto di secolo e fra due poli assai distanti, geograficamente e politicamente – gli Stati Uniti di John Cage, dell'astrattismo pittorico, della performance, e la Polonia comunista –, ma trova la sua comune ragion d'essere in una radicale inquietudine sul senso del teatro di rappresentazione, inoltrandosi così nella direzione del superamento di elementi che si ritengono diffusamente connaturati all'attività teatrale (la recitazione come imitazione o finzione e l'illusione scenica) e spostando di contro l'obiettivo su una diversa qualità della presenza dell'attore e della sua relazione con lo spettatore. Al centro della Seconda Riforma ci sono quindi la ricerca di un'azione credibile dell'attore sulla linea di Stanislavskij (come di Vachtangov), ma anche la necessità di esprimere sentite esigenze personali che potevano risolversi nell'utopia di un recupero della vita, nella sua ampia autenticità esistenziale, sociale e politica, alla dimensione del teatro che, in questa acquisizione, sarebbe andata sempre più dilatandosi. Molto presto, parole d'ordine del Living Theatre diventeranno: «Non recitare. Agisci. / Non ricreare. Crea. / Non imitare la vita. Vivi. / Non scolpire immagini. Sii. / [...] Se non ti piace, *cambialo*»[2].

La vicenda teatrale che stiamo per delineare – per citare un titolo del *Faust* – ha bisogno di un *Prologo in cielo*, perché comincia, sì, negli anni Cinquanta, avendo però antecedenti storici più lontani, cui si riconnette molto strettamente. Senz'altro quelli che Eugenio Barba – con un effetto quasi di rispecchiamento fra seconda e prima metà del Novecento teatrale – indica come «i nostri antenati», ovvero «coloro che hanno fondato la tradizione del XX secolo», quegli artisti attanagliati dall'insoddisfazione per il mestiere, che «si sono opposti al loro tempo e hanno forgiato l'idea di un teatro che non si limita allo spettacolo, non si rivolge semplicemente ad un pubblico, non si preoccupa solamente di riempire le sale». Si tratta dei grandi registi russi, in primo luogo Stanislavskij e Mejerchol'd; degli esponenti del filone politico del teatro tedesco e, solitario e monumentale, di Antonin Artaud, che certo ha prodotto poco, ma ha lasciato per iscritto visioni di assoluta suggestione. Secondo Barba, costoro

[2] J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano 1982, p. 360.

si sono confrontati con «i quattro problemi basilari per l'attore, non solo *come* essere un attore efficace; ma anche *perché* esserlo, *dove* esserlo e *per chi*», rimettendo in gioco «l'urgenza di lottare contro una sensazione di perdita di esistenza» diffusa sulle scene e rilanciando «una capacità d'*essere*, di sentirsi in vita e di trasmettere questa qualità *essenziale* agli spettatori. [...] 'Bisogna ridare vita al teatro', esclama Artaud [...]. Parla di 'vita' *tout court*. Stanislavskij, prima di lui, aveva parlato di organicità, Mejerchol'd di biomeccanica»[3].

Dopo la seconda guerra mondiale, la questione di un efficace *bios* scenico, i problemi e gli interrogativi posti da questi «antenati» sembrano tutt'altro che risolti o conchiusi nell'orizzonte storico nel quale si erano manifestati. È anzi significativo che già la prima aggregazione di Grotowski e Flaszen a Opole si rifacesse programmaticamente alle «ricerche degli esponenti della Grande Riforma [...] (prima metà del Novecento)», le quali – con la forte asserzione che «l'unica arma del teatro è la teatralità» – restavano alternative al teatro «considerato 'normale'»: tali ricerche «richied[evano] di essere continuate» e, in tal senso, «c'[era] ancora parecchio da fare»[4]. Altrove Grotowski riconoscerà: «Quando considero la tradizione globale della Grande Riforma del teatro da Stanislavskij a Dullin e da Mejerchol'd ad Artaud mi rendo conto di non aver iniziato dal nulla ma di operare in una definita e particolare atmosfera»[5].

I maestri della Seconda Riforma si considereranno in tale continuità con quelli dei primi decenni del secolo da interiorizzare la legittima coscienza di essere a loro modo dei *classici* più che degli *enfants terribles* dell'avanguardia e da riproporsi il compimento di un ciclo. Tutti del resto, a diversi livelli, si confrontano con Konstantin Stanislavskij, che dal 1905 in poi – insieme a Vsevolod E. Mejerchol'd e Leopold Sulerzickij – aveva fondato la nozione stessa e, diremmo, pure l'*inquietudine* del «teatro laboratorio» – un luogo di aperta ricerca –, di uno «studio» cioè nel quale fosse possibile sperimentare sull'arte di un attore riscattato dalla passività e dalla rou-

[3] E. Barba, *L'essenza del teatro*, in «Teatro e Storia», XVI, 2001, 23, pp. 7, 12, 17-18.

[4] J. Grotowski, *La possibilità del teatro*, in J. Grotowski, L. Flaszen, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 50-51.

[5] J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 31.

tine della professione, addirittura dall'obbligo stesso della rappresentazione. Ha osservato ancora Barba che da Stanislavskij in poi gli esercizi praticati negli Studi cominciarono ad assumere la funzione di «formare il corpo-mente scenico», divenendo, «dal punto di vista dell'attore, il cuore stesso del teatro, una sintesi dei suoi valori»[6].

Peraltro, la lezione di Stanislavskij si pone a capostipite di una linea di ricerca sulla verità e la naturalezza espressive che metterà capo nello sconfinamento dell'asserzione grotowskiana: «Per me, moralità significa [...] esprimere, nel nostro lavoro, la verità tutta intera. È difficile ma è possibile. Ed è questo che crea tutto quanto vi è di grande in arte»[7]. La stessa tensione pragmatica e pur antinaturalistica verso un teatro della «verità tutta intera» (in una chiave di forte connotazione esistenziale) – insieme «naturale e strutturato, spontaneo e disciplinato»[8] – avrà determinanti riverberi personali anche nel lavoro di Eugenio Barba e di Peter Brook. In un'intervista del 1968, Barba ha affermato che Stanislavskij «è l'uomo che è riuscito ad abolire giustamente la frontiera artificiale fra il teatro e la vita; per lui, il teatro diventa un modo di vivere. Una forma morale»[9].

Da qui la ricerca nei protagonisti della Seconda Riforma di un «teatro come il contraccolpo che annienta la falsità anche quando la 'mette in scena'», per citare l'antropologo Victor Turner, il quale ha riconosciuto di conseguenza, oggi, alla parola *acting* una doppiezza di significato: la condizione comune e quotidiana del «massimo della finzione, quando si 'recita una parte' per nascondere qualcosa o dissimulare» e quella, essenzialmente grotowskiana, della realizzazione del «massimo di sincerità (l'affidarsi dell'io a una linea d'azione per motivazioni etiche, magari per raggiungere la propria 'verità personale')»[10]. Questo sdoppiamento del fare teatro in rappresentazione e ricerca di una presenza espressiva ed esistenziale (in un senso ampio dell'aggettivo) è l'esito più evidente e incisivo della Seconda Riforma.

[6] E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 165.

[7] Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 273.

[8] M. Croyden, *I Said Yes to the Past. Interview with Grotowski*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook*, a cura di R. Schechner e L. Wolford, Routledge, London-New York 2001², p. 86.

[9] M. Fumaroli, *Eugenio Barba, disciple de Grotowski*, in «Théâtre des Nations», saison 1968, p. 136.

[10] V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 205-206, 183.

Per l'intero arco della sua attività e in maniera pressoché assoluta, è stato Jerzy Grotowski a sentire di dover «formulare delle risposte» agli interrogativi sollecitati da Stanislavskij, da lui elevato a «ideale personale»[11]. Ludwik Flaszen – per anni stretto collaboratore di Grotowski – ha definito il suo «santo Graal», ovvero il fine più alto della sua ricerca, qualcosa che affondava principalmente in ciò che Stanislavskij aveva individuato come la partitura dell'attore che, nel maestro polacco, con un percorso esemplare, «all'inizio era una partitura di segni corporali e vocali, composta artificialmente. Poi la partitura delle 'reazioni' fissate, dei 'punti di contatto', infine la riproducibile 'corrente degli impulsi visibili'. L'organicità allo stato puro che è la zona intermedia tra ciò che è corporale e ciò che è spirituale»[12].

Franco Ruffini ha ben evidenziato che quello che si spaccia come il *metodo* stanislavskiano non è un'entità omogenea, bensì sia «lavoro sull'attore» sia «lavoro su di sé» e che tale dualismo, la divaricazione tra «la via che punta al teatro attraverso la vita – natura creatrice, la chiamava Stanislavskij – e la via che punta alla vita attraverso il teatro», fissa davvero la fecondità e problematicità del *metodo* come il destino della Seconda Riforma[13]. Insomma, il cosiddetto *metodo* fu solo l'avventura personale e il chimerico traguardo di una ricerca aperta e drammatica, orientata alla restaurazione nell'attore di un «corpo-mente organico» e volta alla sincronizzazione del corpo con la mente nella recitazione, ma anche oltre, verso l'attivazione di una «condizione creativa», al fine di avvertire la realtà scenica come *se* fosse quella effettiva. In una prima fase, Stanislavskij si concentrò su quanto poteva spingere l'anima a «credere»; in un momento successivo, comprese che «se il corpo non comincia a vivere, l'anima non crede». L'azione esterna doveva sempre essere associata a una corrispondente azione interna. Dal 1916, Stanislavskij ritenne che non fosse neppure sufficiente che «l'anima credesse» sulla base della reviviscenza (*perezivanje*), ma che fosse il «corpo in vita» a spingere l'anima a credere, donde un lavoro sulle «circostanze date»[14].

[11] Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 21.

[12] L. Flaszen, *Da mistero a mistero: alcune osservazioni in apertura*, in Grotowski, Flaszen, *Il Teatr Laboratorium* cit., p. 27.

[13] F. Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2005[5], pp. 58-59.

[14] F. Ruffini, *Konstantin Sergeyevich Stanislavski*, in «Peripeti», *Why a Theatre Laboratory?*, 2004, 2, pp. 23 sgg.; Id., *Il «sistema» di Stanislavskij*, in E. Barba, N.

Nell'ultimo decennio della sua vita, Stanislavskij operò, infine, sulle «azioni fisiche», consapevole che «nulla comunica la condizione spirituale di una persona più nettamente e convincentemente del suo comportamento fisico». L'attore Vasilij O. Toporkov – in un libro che Grotowski aveva in grande considerazione – ha riferito da testimone questa estrema rivoluzione di Stanislavskij: «Non mi parlate di sentimenti, non possiamo fissare i sentimenti. Possiamo fissare e ricordare solo le azioni fisiche». Gli attori non avevano preliminarmente bisogno di imparare la parte a memoria, ma ricorrevano al testo «solo per definire la linea delle azioni fisiche». «Non appena comincerete a agire», diceva Stanislavskij, «sentirete immediatamente l'esigenza di giustificare le azioni». Attraverso questo percorso, l'attore può avvicinarsi più correttamente all'«'arte della reviviscenza' [...] in contrasto con l''arte della rappresentazione'», perché, con il metodo delle azioni fisiche, l'attore «raggiunge la convinzione, penetra nella sfera dei sentimenti autentici, delle reviviscenze profonde e perviene alla creazione del personaggio per la strada più breve», salvaguardando insieme la sopravvivenza e lo sviluppo del personaggio creato: «Quando la linea delle azioni fisiche è ben ancorata alle circostanze date della vostra vita, allora non è poi così grave se i sentimenti vengono meno; tornate alle azioni fisiche e proprio loro vi restituiranno i sentimenti perduti»[15].

Qui si evidenzia la più cospicua eredità che Stanislavskij trasmette al teatro moderno, ovvero il dissidio fra mera rappresentazione e vita dell'azione e della materia scenica. Per Grotowski è evidente che Stanislavskij restava ancora legato alle «circostanze date» e arrivava a una transizione «dalla sincerità simulata alla sincerità vera a metà» – molto «dal punto di vista della concezione dello spettacolo», poco nella prospettiva di un ulteriore «atto che coinvolge l'interesse dell'uomo»[16] –, ma faceva intravedere una nuova rotta che andava seguita sino in fondo. Come puntualizza Thomas Richards – l'ultimo assistente di Grotowski (riferendosi soprattutto alla posizione del suo maestro negli anni Ottanta) – «in Stanislavskij,

Savarese *et al.*, *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005², pp. 238 sgg.

[15] V.O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Ubulibri, Milano 1991, pp. 111-112.

[16] J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, La Casa Usher, Firenze 1980, pp. 195-196.

il 'metodo delle azioni fisiche' era un mezzo perché gli attori creassero 'una vita reale', una vita 'realistica' nello spettacolo. Per Grotowski, invece, il lavoro sulle azioni fisiche [diventava] uno strumento per trovare 'Qualcosa' in cui ci fosse, per chi agiva, la potenzialità d'una scoperta. Per Stanislavskij e Grotowski le azioni fisiche erano un mezzo, ma i loro fini erano differenti»[17].

Nonostante o in grazia di tali diversità, nel 1997-98, stilando il programma dei suoi corsi al Collège de France, Grotowski sosteneva che, nell'ultimo Stanislavskij, si dischiudeva per l'attore (che non doveva più domandarsi «quel che aveva sentito in questa o quella situazione della sua vita personale, bensì quel che aveva fatto in questa o quella situazione») soprattutto l'analisi della «logica del comportamento colta al livello delle piccole azioni, che sono come i morfemi del comportamento umano». Stanislavskij – aggiungeva Grotowski – «era convinto, e io sono d'accordo con lui, che se – nel processo del fare *acting* [*jeu*][18] – si ritrova ciò che si è fatto nella vita o ciò che si potrebbe fare in queste precise circostanze, la vita emotiva conseguirà di per sé, giustamente perché non si cerca di manipolarla». Proseguendo il percorso di Stanislavskij e orientandolo dal realismo soprattutto verso «condizioni metaquotidiane (come nel caso delle pratiche rituali)», Grotowski si è soffermato sulla circostanza che «le piccole azioni sono sempre precedute dagli impulsi che procedono da dentro il corpo [*du dedans du corps*][19] verso l'esterno»; si tratta di impulsi che non appartengono «al campo fisico» e, «se il flusso degli impulsi che precedono le piccole azioni si libera, il corpo dell'attore diviene – nel suo comportamento – 'organico', per utilizzare lo stesso termine di Stanislavskij»[20].

[17] T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993, p. 88.

[18] È questa la traduzione che esigeva Grotowski nelle sue conferenze, per evitare ogni possibile equivoco sul recitare come mero «pronunciare un testo illustrandolo con i gesti» (cfr. G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Rizzoli, Milano 2002, p. 64).

[19] Anche in questo caso usiamo l'espressione preferita da Grotowski, che precisava: «per far uscire da dentro il corpo un impulso vivente bisogna avere un'associazione. Un'associazione è il rimando a un ricordo preciso. [...] È il flusso delle associazioni che libera l'impulso al movimento. Quindi è necessario imparare a liberare l'accesso ai ricordi, in modo che questi possano affluire in sequenza rapida» (ivi, pp. 70-71).

[20] J. Grotowski, *Programmi dei corsi al Collège de France di Parigi (1997-1998)*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, 20-21, pp. 437-438. Altrove Grotowski

Nella sua ricerca sulle azioni fisiche, Stanislavskij aveva aperto una piccola breccia teorica che Grotowski ha dilatato al massimo, proiettando il suo lavoro proprio su quella «zona in cui 'dentro il corpo', l'azione fisica è preceduta dall''impulso' [...] nell'interfaccia fra il cosiddetto 'fisico' ed il cosiddetto 'spirituale'»[21], dove cioè, nel tentativo di bruciare ogni residuo interstizio o intervallo fra l'impulso e l'azione, si percepisce una corrente segreta, che percorre tutta la Seconda Riforma (ma in fondo ben presente anche nella Prima)[22]: una tendenza alla gnosi o una sensibile attenzione a forme di pensiero e di pratiche tradizionali, *terze* rispetto alle manifestazioni di religiosità istituzionale come alla ragione illuministica e tese all'evidenziazione di un'euritmia dell'esistenza, di un abbracciarsi in essa del corpo e dello spirito in una sentita armonia e sintesi delle funzioni umane.

È qualcosa che si rinviene dichiaratamente in Grotowski e in Peter Brook, ma persino nei gruppi più vincolati all'impegno politico o a un certo retaggio brechtiano, come il Living (si pensi solo alle strutture simboliche di *Paradise Now*) e l'Odin Teatret di Eugenio Barba (almeno per *Il Vangelo di Oxyrhincus*). Vorremmo così sottolineare che, fra gli elementi ispiratori che non emergono propriamente dalla dimensione del teatro, ma estremamente importanti, della Seconda Riforma andrebbero messe in conto figure come Carl Gustav Jung, o «il maestro di danze» Georges Gurdjieff, o ancora certe manifestazioni della tradizione indiana che vengono piegate all'ipotesi di uno yoga per l'attore. Sempre su questa linea, la ricerca

dettaglierà puntualmente: «L'unica regola è che quando si scava nella memoria bisogna stare sempre dentro il corpo, è il corpo-memoria che interessa, ha bisogno di esplorare, di conoscere le azioni, le sensazioni ma mai le emozioni. Non bisogna farsi la domanda: 'Che cosa ho *sentito* in quel momento?' Bisogna farsi la domanda: 'Che cosa ho *fatto* in quel momento?' E quindi scendere verso i dettagli più piccoli. [...] Si afferra un frammento e si parte da lì, aspettando che appaiano le piccole azioni, e poi gli impulsi che le hanno precedute, come qualcosa che comincia dentro il corpo. Se si ha la pazienza di fare tutto questo, allora emerge anche il campo emotivo, ma se ci si fissa sulle emozioni tutto diventa falso. Bisogna lasciare che le emozioni arrivino quando vogliono» (Vacis, *Awareness* cit., p. 166).

[21] F. Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, 5-6, pp. 407-408.

[22] Per questa attenzione verso correnti mistiche e teosofiche, ovvero verso forme di «teatro *more than theatre*», peculiare, a vari livelli, anche della Prima Riforma, cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 76 sgg.

della Seconda Riforma persegue un riassetto tendenzialmente monistico dei linguaggi espressivi e della purezza della comunicazione che spinge, tra gli altri, Brook a chiarire che «nel lessico teatrale esistono degli elementi comunicabili direttamente, senza passare attraverso la fase dei riferimenti culturali o d'altro tipo, che sono stati rimossi», giacché, «esaminando le forme teatrali che parlano direttamente, noi esaminiamo in pari tempo tutto ciò che può far luce su quanto è capace di rendere più denso un atto teatrale»[23]. Soprattutto Grotowski e Barba, ma anche il Living forse meno sistematicamente, lavoreranno a fondo sulla ricerca di questa comunicazione primaria, talora translogica quanto transculturale, sempre finalizzata all'intensificazione dell'esperienza teatrale e al suo incrocio con quella esistenziale.

Il Living Theatre fu piuttosto riservato nei confronti di Stanislavskij. Judith Malina sottolineava che nel suo gruppo non era «mai esistita una formula per la creazione dei ruoli, se non quella di cercare la verità», diversa però dalla formula risolta nella coscienza, cui, a suo avviso, aspirava Stanislavskij, qualcosa tutto compreso, anzi, «nella sfera del trascendentale»[24]. Molto più influente per il Living fu l'altro fondamentale riferimento per gli esponenti della Seconda Riforma: Vsevolod E. Mejerchol'd, il compagno di lavoro e l'apparente antitesi di Stanislavskij[25], che aveva enfatizzato il carattere non imitativo dell'azione scenica e quindi, all'opposto, una sua concreta specifica realtà. Judith Malina ha scritto su Mejerchol'd:

> Il Costruttivista esige uno scenario che *sia* l'azione. [...] Quando parlava della sua teoria biomeccanica definendola 'l'organizzazione e la geometrizzazione del movimento, basata su uno studio profondo del corpo umano', si rendeva conto che la posta era qualcosa di psicofisico; che il recupero della sensibilità dello spettatore doveva avvenire tramite il nuovo riferimento al corpo umano che se ne stava là, intrappolato davanti a

[23] A.C.H. Smith, *Teatro come invenzione*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 209.

[24] C. Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, Milano 1995, p. 62. Cfr. anche J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1975, pp. 70, 165-166.

[25] In realtà, Mejerchol'd fu un confronto dialettico per Stanislavskij, che dalla biomeccanica, per esempio, fu verosimilmente influenzato nella sua transizione verso le «azioni fisiche».

lui. L'attore non è disincarnato dalla sua anima, ma ne è colmo e la controlla per rimpolpare la costruzione drammatica e metafisica[26].

Orientato verso un teatro stilizzato e della convenzione, Mejerchol'd, con spiccata sensibilità futurista, punta a «un disegno dei movimenti scenici» coincidente con una nuova ed energica forma di *danza* dell'attore. Mejerchol'd invita così a disarticolare la corrispondenza, presente nei grandi attori dell'Ottocento, fra plastica e parola, rompendo una totalità tradizionale quanto magistrale attraverso la scissione della sincronia tra ritmo fisico e ritmo vocale. Il fine è attingere un ritmo scenico fortemente contrastato, all'insegna di uno spirito *grottesco*, di una *biomeccanica* che, nella prestazione attoriale, rimette in gioco un esasperato elemento coreutico, fisico e antipsicologico, rimodellando in tal modo la soggettività e la verità umana al centro dell'azione teatrale. Questi i tratti essenziali dell'eredità di Mejerchol'd, recepiti dalla Seconda Riforma, che Eugenio Barba sottolinea in un articolo a commento e sostegno delle proprie teorie sull'antropologia teatrale[27].

Dalla lettura, nel 1958, del *Teatro e il suo doppio* – manifesto del Teatro della Crudeltà scritto vent'anni prima da Antonin Artaud – Julian Beck e Judith Malina riscontrano invece l'idea che la vita è il «doppio» del teatro, e la *presentazione* della vita (differente dalla *rappresentazione*) può svelare lo spettacolo vero. Il rapporto con la vita è proprio ciò che il teatro occidentale ha perso e dovrebbe recuperare, mostrandosi come «peste» che liberi latenti rigorose espressioni di *crudeltà*. I fondatori del Living Theatre ebbero la «folgorazione» di qualcosa che avevano fino a quel momento solo intuito, che il teatro, cioè, potesse essere «un'esperienza tremenda, in grado di cambiare l'attore e lo spettatore in modo pressoché completo»[28].

[26] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., pp. 78-79. Altrove Judith Malina rimarcherà anche la differenza fra Mejerchol'd, che, sulla base della velocizzazione tayloriana dei ritmi del lavoro operaio, vedeva non negativamente l'espressione da parte dell'attore di una «meccanizzazione» del corpo, e il Living, che per contro si servirà della tecnica con una decisiva riserva sui margini di «disumanizzazione del lavoro» e di alienazione che essa presuppone: «Nel Living Theatre utilizziamo la biomeccanica per mostrare l'oppressione esercitata dalla meccanica sul corpo» (Valenti, *Conversazioni* cit., pp. 211-212).

[27] E. Barba, *Mejerchol'd: il grottesco, cioè la biomeccanica*, in Barba, Savarese *et al.*, *L'arte segreta* cit., pp. 242 sgg.

[28] Valenti, *Conversazioni* cit., p. 133.

Era stato Artaud – dirà ancora Judith Malina – «a esigere dall'attore le grandi gesta atletiche, i gesti senza senso spezzati in danze di dolore d'insania; [...] lui a invocare a gran voce nella cella del suo manicomio un teatro così violento che nessun uomo che l'avesse provato potesse mai più sopportarne la violenza. [...] Artaud auspica un teatro nel quale gli attori siano vittime bruciate sul rogo 'che fanno segnali attraverso le fiamme'»[29].

Gallimard aveva intrapreso la monumentale edizione artaudiana nel 1956, ma si può dire che, negli anni Sessanta, fosse il Living Theatre il più penetrante profeta di Antonin Artaud, visto che gli spettacoli del gruppo americano avrebbero spinto sempre di più gli uomini di teatro, la critica e il pubblico a confrontarsi con le sue teorie. Nel 1964, anche Peter Brook e Charles Marowitz, consapevoli dei limiti della drammaturgia dell'Assurdo in voga all'epoca[30] e ispirandosi ad Artaud, «con molta semplicità, dai margini» delle sue idee, al fine di «tentare di capire in che cosa consistesse [...] un teatro sacro», presentavano a Londra un progetto di *Theatre of Cruelty*, con una compagnia che gemmava dal Royal Shakespeare Theatre. Artaud diventerà in parte anche un (fantasioso) mediatore del teatro orientale, che avrà una notevole importanza per quasi tutti i maestri del teatro del secondo Novecento, ma, per quanto contraddittorio possa sembrare, verrà pure a integrare o a temperare il parallelo influsso del teatro politico tedesco della prima metà del secolo, che, negli anni Cinquanta, era sempre in grado di rappresentare un'alternativa nei confronti sia dei residui naturalistici sia della drammaturgia dell'Assurdo.

In un seminario italiano dei primi anni Ottanta, Judith Malina si spingerà addirittura a indicare nell'incontro fra Antonin Artaud e Bertolt Brecht la possibilità utopica del Living di creare la propria «persona totale – non una persona parziale, in cui la ragione è in guerra contro la sensibilità»[31]. Il Berliner Ensemble di Brecht era

[29] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., p. 79.

[30] La composita schiera di drammaturghi raccolti sotto la fin troppo accogliente etichetta del Teatro dell'Assurdo (Ionesco e Beckett, in particolare) si erano affermati a Parigi nei primi anni Cinquanta, e la loro drammaturgia aveva sprigionato suggestioni e immagini liberanti e antipsicologiche, incidendo diffusamente sulla concezione della regia, della scenografia e dell'arte dell'attore d'avanguardia in Europa e in America.

[31] Parole riprese da un filmato anonimo di questo seminario, peraltro dedicato all'eredità di Mejerchol'd.

stato fondato nel 1949 e godeva di grande prestigio internazionale, ma anche Erwin Piscator, esule negli Stati Uniti fra il 1939 e il 1951, esercitava una vasta influenza: «Mentre Artaud invoca a gran voce la Follia, Piscator patrocina la Ragione, la Chiarezza e la Comunicazione», testimonia sempre Judith Malina, che fu sua allieva, dal 1945 al 1947, al Dramatic Workshop di New York, «culla di tutto il teatro sperimentale americano»[32]. Da Piscator ella recepì, infatti, l'idea di *Total Theater*, che, da essere una prassi di palcoscenico che esaltava «l'uso di macchine» di ogni genere, con un mutamento della «relazione fra pubblico e attori», il Living avrebbe in seguito trasformato in una forma d'intervento globale «nelle strade, nelle fabbriche, negli ospedali», creando una «breccia per rompere la distinzione fra ciò che è teatro e ciò che non lo è». Sempre da Piscator Judith Malina assimilò la necessità dell'«impegno» da parte dell'attore: «se un attore non ha qualcosa da dire, non deve salire sul palcoscenico e pretendere che la gente stia a guardarlo. [...] Per Piscator un attore non impegnato era un controsenso rispetto alla pienezza di verità del teatro»[33].

Anche Peter Brook ed Eugenio Barba subirono un'iniziale fascinazione brechtiana. Il regista inglese incontrò personalmente Brecht e Helene Weigel a Berlino nel 1951 e, soprattutto di fronte all'allestimento del *Precettore* di Lenz da parte del Berliner Ensemble, si trovò di fronte a «una forma di recitazione stilizzata» mai vista prima e a «una tessitura sonora» in sintonia con «movimenti a scatti di marionetta» dell'attore, che rendevano «una potente visione caricaturale [...] impressa su una forma umana: ogni muscolo era assoggettato ad assecondare la visione grottesca eseguita in modo brillante e squisitamente teatrale». Peculiare soprattutto che Brecht, costruendo «uno schema esteriore di comportamento [...], non discute[sse] mai la vita interiore o la psicologia dei personaggi: quei termini erano tabù. Gli attori stessi avevano la preparazione e l'intuizione per riempire segretamente questi piani schematici con il loro materiale creativo interiore, umanizzandoli con il calore della loro cucina privata»[34].

[32] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., pp. 317, 80.

[33] Valenti, *Conversazioni* cit., pp. 71 sgg.

[34] P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 77 sgg.

Questo approccio antipsicologico e concentrato su un'incisiva precisione esteriore dell'azione (mai scevro da contatti con le forme del teatro orientale), che lasciava però all'attore il suo intimo margine di creatività, passerà in quasi tutti gli esperimenti dei maestri della scena della Seconda Riforma. In primo luogo, nella strutturazione del processo d'improvvisazione di Eugenio Barba, che del resto era maturato nel determinante scambio intellettuale con il drammaturgo norvegese Jens Bjørneboe, il quale, dal 1959, aveva avuto diretti contatti con il Berliner Ensemble. Proprio in questo teatro, nel 1961, Barba avrebbe assistito a *La madre* e al *Cerchio di gesso del Caucaso* con la regia dello stesso Brecht, restando profondamente colpito dallo *straniamento* praticato da attori allenati a tenersi giusto «un centimetro dal 'comportamento quotidiano'», pur in allestimenti sostanzialmente tradizionali, sebbene privi di elementi superflui[35].

Questi i principali antecedenti della storia che ci accingiamo a scrivere, ma – sarà perché, a loro volta, strettamente intrecciati con la globalità dei movimenti artistici del primo Novecento e con l'aspirazione di questi a un'arte di *produzione* (*poiesis* e quindi di *performance*) più che d'*imitazione* (*mimesis*)[36] – va infine segnalata anche l'attenzione che i maestri della Seconda Riforma hanno dimostrato proprio per le avanguardie storiche. Julian Beck, che dopo tutto nacque come pittore nel giro di Peggy Guggenheim, riportava la genesi stessa dell'improvvisazione teatrale praticata dal Living, con l'implicita possibile spettacolarizzazione di ogni atto, a Duchamp, Arp, Breton e, in linea ascendente, all'*action painting*, agli *happenings* di Allan Kaprow, oltre che a John Cage e al jazz[37]. Anche Barba, nel 1965, vorrà esemplificare, con le parole di Cézanne («Non si deve riprodurre la natura, ma rappresentarla. Come? Con equivalenti coloristici figurativi») ed enfatizzando la disgregazione cubista dell'immagine fenomenologica riproposta in pittura come totalità dei suoi aspetti, il processo di recitazione dell'attore grotowskiano, che rappresenta la «forma» del personaggio in chiave di una

[35] F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2005, pp. 12 sgg.

[36] Per questi concetti, applicati all'esperienza teatrale d'avanguardia, cfr. Turner, *Dal rito* cit., pp. 166, 169.

[37] Beck, *La vita* cit., pp. 89-90. Cfr. anche Id., *Addosso alle barricate*, in K.H. Brown, *La prigione*, Einaudi, Torino 1967, p. 28 (in una differente traduzione questo testo, *Assalto alle barricate*, è anche in Beck, Malina, *Il lavoro* cit., pp. 51 sgg.).

«complessa pluralità» che può essere ricomposta solo dallo spettatore creativo[38].

La rivoluzione estetica che i maestri della seconda metà del Novecento accendono o, a questo punto, riaccendono non si limita comunque a perfezionare un'avanguardia o a sovrapporre un'avanguardia a un'altra avanguardia, ma ad attuare un originale doppio e divaricato movimento: da un lato, riportarsi verso le ragioni prime e specifiche del teatro come performance dal vivo e quindi lato fenomeno di *presenza* intensa e autentica dell'attore e, in parallelo, riconnettersi alle istanze antinaturalistiche o di radicale liberante dilatazione della realtà delle avanguardie primonovecentesche.

Tuttavia, se una differenza dev'essere, infine, rilevata fra Prima e Seconda Riforma, essa sta nella tensione degli «antenati» verso un nuovo teatro, tramite il cambiamento del vecchio, mentre, per il Living, Grotowski, Brook e Barba, più della *novità* affascina la *diversità* del teatro, tanto che esso diventa essenziale soprattutto per chi lo fa, procurando in autonomia la propria giustificazione. Questa fondamentale diversità andrebbe forse connessa alla circostanza che la storia della Seconda Riforma è storia di *esuli*: Julian Beck, Judith Malina, Peter Brook erano ebrei, figli di emigranti; Barba, a sua volta, emigrante fin dagli anni giovanili; Grotowski in esilio nella Polonia comunista e tanto più quando l'abbandonò. Il loro comune e qualificante interrogarsi sulla fondamentale *necessità personale* e sul *valore* stesso del teatro sorge, con ogni probabilità, da questo sradicamento, da questa esistenziale precarietà di punti fermi, che si proietta su uno sfondo storico che, senza essere dominato da un unico colossale evento (quale potrebbe essere una guerra mondiale), è tuttavia agitato da uno stillicidio di conflitti e sconvolgimenti sociali e generazionali, oggi inimmaginabili nel più uniforme tracciato imposto dalla globalizzazione.

2. *Non imitare la vita: la provocazione del Living*

Al principio degli anni Ottanta, Richard Schechner, valutandone ormai il tramonto, paragonava la stagione teatrale americana che andava dalla rappresentazione di *mixed means* (antecedente degli *hap-*

[38] E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965, p. 69.

penings), realizzata da John Cage e Merce Cunningham al Black Mountain College (1952), fino alla chiusura del teatro di Richard Foreman a Broadway (1979)[39], a certe brevi quanto mitiche fasi del teatro occidentale (la Grecia classica, il periodo elisabettiano), caratterizzate da un'«esplosione» straordinaria «di energia sperimentale» e da una vera e propria «lista di Omero» di artisti e soprattutto di «gruppi, comuni e collettività»: in questo caso, il Teatro Campesino, il Bread and Puppet, l'Open Theatre, i Mabou Mines, l'Ontological-Hysteric Theatre ecc. ecc., con in testa la compagnia più famosa e capostipite, il Living Theatre, antitesi delle scene commerciali di Broadway[40].

La New York nella quale il Living fu fondato, alla fine degli anni Quaranta, è quella dell'astrattista Jackson Pollock, della cruciale attività del musicista John Cage, dell'intellettuale Paul Goodman e dello scenografo di O'Neill, Robert Edmond Jones. Alla coppia di giovani artisti ebrei, Julian Beck (New York, 1925) e Judith Malina (Kiel, 1926), Goodman rivela l'idea anarchica, e Jones suggerisce: «Restate poveri. L'unico modo per fare grande il teatro è non avere mezzi»[41].

Judith Malina era figlia di un rabbino e di un'attrice, e la sua famiglia, emigrata dalla Germania, era di modeste condizioni; Julian Beck, invece, proveniva da un solido ambiente borghese e si stava affermando come pittore sull'onda del primo espressionismo astratto. Andavano continuamente a teatro, ricorda Julian Beck:

nel 1946, Judith già sapeva di non voler lavorare in *quel* teatro. Io continuavo a dipingere in quel periodo, mi occorsero sei mesi per arrivarci; decidemmo di costruire un teatro che avrebbe fatto cose diverse. [...] Cre-

[39] R. Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, in *Il Patalogo 3. Annuario 1981 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1981, pp. 177-178.

[40] Nello specifico, per la storia del Living Theatre fino al 1968, cfr. P. Biner, *Il Living Theatre*, De Donato, Bari 1968. Con The Circle in the Square, la Negro Ensemble Company, il New York Shakespeare Festival e soprattutto il Living Theatre si può dire che, negli anni Cinquanta, si concreti il movimento sperimentale e alternativo al teatro commerciale dell'Off-Broadway, che, al principio del decennio successivo, cederà il passo al più esteso e frammentato Off-Off Broadway, cui apparterranno, tra gli altri, l'Open Theatre, il Bread and Puppet, i Mabou Mines, il Performance Group e il Café La Mama di Ellen Stewart.

[41] S. Ottieri, *Colazione con Judith Malina*, in «Sipario», XVI, luglio 1961, 183, p. 21. Cfr. anche Beck, *La vita* cit., p. 18.

devamo anche che ci fosse una specie di ritardo sociologico nello sviluppo del teatro. [...] 1944: la pittura di Pollock e De Kooning implicava una vitalità sconosciuta al teatro, un livello di consapevolezza e inconsapevolezza raro a trovarsi sulla scena. Judith studiava con Piscator, lui sapeva che politica radicale e azione sociale erano la Strada[42].

Dal 1948 e per un decennio, prima in uno scantinato di Wooster Street (con un vario repertorio dai Nô giapponesi a Strindberg e Ibsen) poi, dal 1951, nell'appartamento di 789 West End Avenue e al Cherry Lane Theatre (con Paul Goodman, Gertrude Stein, Brecht, Lorca, Kenneth Rexroth, Picasso, Eliot, Jarry, John Ashbery)[43]; in seguito ancora in un granaio (The Studio) (con Auden, Strindberg, Claude Fredericks, Cocteau, Racine, Goodman), il Living tentò la strada di un teatro alternativo di poesia, vagamente simbolista e aleatorio (*Theatre of Chance*)[44], attento alla dimensione rituale della scena orientale come della tragedia greca, ma sempre più venato di utopia anarchica. In un modo o nell'altro, tutte le sale del Living chiusero per qualche provvedimento di pubblica sicurezza; quella di Wooster Street addirittura con la scusa che copriva un bordello, tanto che Ezra Pound avrebbe avuto modo di commentare sardonico: «Come potrebbe reggersi altrimenti un teatro serio a New York?»[45].

Piena, ovviamente, la sintonia del primo Living con le inquietudini dell'arte e della musica moderne, da Breton a Duchamp e Pollock fino a John Cage, sostenitore della stretta *rassomiglianza* del teatro con la vita, in vista di «una linea di raccordo fra l'Arte e la Vita, diminuendone le differenze, ed altresì attenuando le distinzioni tra spazio e tempo»[46]. Nel 1961, il Living esprimerà così la propria estetica vitalistica e antimimetica: «Crediamo in un teatro come luogo di un'esperienza intensa fra sogno e rituale, nel corso della quale lo spettatore arriva a una comprensione intima di se stesso, che vada al

[42] Ivi, p. 17.

[43] Qui, tra l'altro, fu presentata l'aleatoria *Music of the Changes* di John Cage.

[44] Sempre direttamente ispirato da Cage, il Living avrebbe radicalizzato la linea di teatro improvvisato e basato su «sistemi operativi fortuiti», in particolare con la presentazione di *The Marrying Maiden* di Jackson MacLow (1960), dove ogni replica era diversa dalla precedente (Beck, *Addosso alle barricate* cit., p. 30).

[45] Ivi, p. 21.

[46] J. Cage, *Tra arte e vita*, in «La Scrittura Scenica», 1971, 1, pp. 13-14.

di là del conscio e dell'inconscio fino alla comprensione della natura delle cose»[47].

Nel 1955 e, ancora, nel novembre del 1959 il Living mise in scena *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, uno dei suoi primi successi. In questo spettacolo, il gruppo recitava se stesso, con realismo e ironia, mescolando gli attori al pubblico, al quale si ricordava continuamente che quanto avveniva in scena non era che l'effettiva realtà di quella serata teatrale. «Nel lavoro» – ricorda Julian Beck – «c'era ben poco di realmente improvvisato; Pirandello aveva scritto tutte le 'improvvisazioni'; ma fu eseguito e diretto in maniera tale che gli spettatori pensassero spesso che fosse realmente improvvisato»[48].

La ripresa di *Questa sera si recita a soggetto* era avvenuta nel magazzino all'angolo di Fourteenth Street e 530 Sixth Avenue, adattato dal Living, a partire dal 1957, a teatro senza netta divisione fra scena e area per gli spettatori. Qui, il 15 luglio 1959, era avvenuta anche la svolta del gruppo, allorché – sempre ispirato dalla lezione pirandelliana e consapevole della relativa penetrazione di un repertorio puramente lirico –, con la regia di Judith Malina e le scene di Julian Beck, il Living aveva allestito *The Connection* del giovane autore Jack Gelber, un copione che si presentava come «una specie di poesia jazz [...] in rapporto con quanto [stavano] dicendo Kerouac, Rexroth e Ginsberg»[49]. Cominciava davvero una nuova stagione, e lo spettacolo ap-

[47] Cit. in Biner, *Il Living Theatre* cit., p. 11.

[48] Beck, *La vita* cit., p. 90. Pirandello resta, in questa pur limitata accezione, molto importante per gli sviluppi del Living. In un'intervista del 1974, Judith Malina affermerà: «Dall'influenza di Piscator abbiamo preso un desiderio costante di avere un dialogo vero con il pubblico su cose che sono molto importanti per noi [...] e per lo spettatore. Dall'influenza di Pirandello abbiamo preso una tecnica proprio per fare ciò, per arrivare a questo dialogo attraverso il momento pirandelliano di trance in cui la realtà è intensificata e poi si spezza, in cui entriamo in zone del nostro mistero – il momento in cui spettatore e attore si guardano l'un l'altro in una nuova luce e dicono: 'Chi siamo?'. In quel momento preciso poniamo una domanda politica, perché la consapevolezza politica porta l'evento teatrale sempre più vicino alla realtà. È l'esclusione del momento politico che ha creato il teatro reale e illusionistico» (R. Sogliuzzo, *Julian Beck, il Living Theatre, Pirandello*, in «Teatro Festival», dicembre 1985, 1, p. 8). Sul rapporto Living-Pirandello, cfr. anche J. Malina, *Il Pirandello del Living*, in «Teatro e Storia», VII, ottobre 1992, 13, pp. 341 sgg., che accenna inoltre a una messinscena dei *Giganti della montagna* del 1955.

[49] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., p. 16.

parve immediatamente all'inquieto Peter Brook «affascinante perché rappresenta[va] uno dei pochi varchi apertisi per il nostro teatro»[50].

The Connection è un dramma di netta impronta pirandelliana, ma di povero intreccio, nel quale il dialogo si sforza di apparire il più possibile casuale. È, del resto, tutto incentrato sull'attesa ansiosa della droga da parte di un gruppetto di tossicodipendenti. Con una contaminazione di vita e finzione, i drogati sono immaginati come persone reali, riunite su una scena per girare un film d'avanguardia sulla loro condizione. Così, sono presenti anche un produttore, l'autore del copione e alcuni operatori, che mediano un fluido rapporto con il pubblico. Dei musicisti jazz improvvisano la loro musica e, con un certo ritardo, giunge infine Cowboy, il *contatto* o l'*intermediario* (*the connection*), un negro (ma potrebbe anche essere un bianco), che si accompagna a una bizzarra sorella dell'Esercito della Salvezza. L'uomo divide le dosi, che vengono iniettate; qualcuno si sente male, poi si riprende, ma l'autore, che ha assunto anche lui la droga tanto per provare, arriva alla conclusione che tutto, nel teatro come nella vita, «finisce per saldarsi insieme e per andar bene insieme», forse perché «non ci sono dottori, non ci sono eroi, non ci sono martiri, non ci sono Cristi», tanto che il cinico stralunato girotondo di *The Connection* può solo sfumare, inconcluso, con un disco di Charlie Parker[51].

Non c'era sipario, ma una ricercata promiscuità con il pubblico (per esempio, un attore che, nell'intervallo, aveva chiesto l'elemosina agli spettatori, poi andava a contare il denaro sul palcoscenico); una lampadina elettrica costituiva il principale elemento scenografico e quasi polarizzava l'azione di tutti gli attori. Peter Brook rilevò una «particolare connotazione brechtiana» dello spettacolo («Siamo di fronte all'estrema espansione del teatro naturalistico; eppure durante la serata siamo del tutto 'distanziati'»), ma ancor più colse una tendenza che – nel Living e oltre il Living – avrebbe avuto notevoli sviluppi nel teatro della Seconda Riforma: «Credo che questo spettacolo dimostri che nel nostro futuro vi sarà un teatro ipernaturalistico dove il puro comportamento potrà accampare il diritto di avere un valore di per sé, come lo ha il puro movimento nel balletto, il puro linguaggio nella declamazione, e così via»[52].

[50] P. Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, Ubulibri, Milano 1988, p. 27.
[51] J. Gelber, *Il contatto. La mela*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 87-88.
[52] Brook, *Il punto* cit., pp. 30-31.

Il jazz (trenta minuti liberi per ogni atto, prevedeva Gelber)[53] contribuiva non poco a questi esiti di purezza comportamentale e in fondo di astrazione. Il jazz era – come puntualizza Julian Beck – un po' «l'eroe» dello spettacolo, che faceva intravedere la grande possibilità dell'improvvisazione teatrale, ben oltre quella artificiale di Pirandello[54]. *The Connection* svelava così un nuovo realismo, differente da quello generalmente smerciato sulle scene: «Ci voleva sporcizia autentica, non simulazioni. Ci voleva linguaggio scurrile. Se ci voleva del jazz, doveva essere jazz vero e non jazz commerciale. Se ci voleva del discorso vero, allora occorreva vera volgarità»[55].

Sulla linea che andava da *Questa sera si recita a soggetto* a *The Connection*, il Living tentava insomma di concretare l'idea che «non c'è differenza tra attore e spettatore», cercando di «aiutare il pubblico a diventare una volta ancora quel che era destinato a essere quando i primi drammi nacquero nell'aia: una congregazione guidata da sacerdoti, un'estasi corale di lettura e responso, danza, ricerca di trascendenza, mezzo d'uscita e d'ascesa, la spinta verticale, in cerca di una condizione di consapevolezza che supera la pura coscienza e avvicina di più a Dio. Portando il dramma in teatro e mescolando tra loro spettatori e interpreti, si mirava a eguagliare, unificare, avvicinare maggiormente tutti alla vita. Unione contro separazione»[56].

Presto, persino *The Connection* sembrerà al Living una «frode» teatrale («Non era con l'inganno che volevamo coinvolgere il pubblico»)[57], ma lo spettacolo quantomeno era del tutto privo di moralismo. Il testo, infatti, non denunciava il vizio, se mai rendeva l'inquietante visione – che resterà cara al Living – di un mondo in cui l'accumulo del denaro e l'assunzione di stupefacenti potevano equivalersi perfettamente, in una medesima orgia consumistica. In *The Connection*, osserverà ancora Julian Beck, occorreva «onestà», tutta l'onestà di cui si era capaci, per avere il coraggio di dimostrare che «ciò cui erano giunti i tossicomani non era frutto di un'innata personalità malvagia, ma sintomatico degli errori del mondo intero»[58].

[53] Gelber, *Il contatto* cit., p. 16.
[54] Beck, *La vita* cit., p. 90.
[55] Beck, *Addosso alle barricate* cit., p. 27.
[56] Ivi, p. 23.
[57] Ivi, p. 24.
[58] Ivi, pp. 27-28.

In America, non sfuggì la novità dell'evento: la felice congiunzione di una differente drammaturgia (cui all'epoca erano assimilabili a vario titolo anche Lionel Abel, Edward Albee, Kenneth Brown, Arthur Kopit ecc.), irriducibile al repertorio di Broadway o in controtendenza rispetto a Thornton Wilder, Arthur Miller e Tennessee Williams, con un'inedita idea di messinscena: «Così spoglio, Così poco teatrale. [...] Non ho nemmeno permesso agli attori di truccarsi», annota Judith Malina nel suo diario. «Allestito quasi crudamente. Però misurato, implacabilmente misurato, fiacco, tetro, come il cuore umano»[59].

3. *L'Europa contagiata*

Dal 1959 sorgono a New York vari locali d'avanguardia, come il Café Cino, e, nel 1962, il Café La Mama di Ellen Stewart; nello stesso periodo, avevano debuttato nuove formazioni, come il San Francisco Mime Troupe e il Bread and Puppet. In questo effervescente periodo – nel quale, tra l'altro, si consumava un «'disgelo' culturale» successivo alle fasi più intense della guerra fredda e al maccartismo – con «Time» anche il cauto «Fortune» indicava ormai il Living tra le più significative esperienze dell'avanguardia artistica newyorkese[60]. Intanto, su invito francese, si realizzò la possibilità di una prima tournée europea del gruppo, che fu sovvenzionata da un'asta di quadri di amici artisti e che cominciò, nel giugno del 1961, dall'Italia, che, da questo momento in poi, non avendo (come altre nazioni) una sola capitale dello spettacolo, sarà particolarmente aperta a metabolizzare su un ampio e vario territorio – dalle metropoli ai vivaci centri provinciali, dai grandi festival internazionali (primo fra tutti, la Biennale di Venezia) ai più sperduti paesini del Sud e delle Isole – il lavoro degli esponenti della Seconda Riforma.

The Connection fu visto così a Roma, Torino e Milano[61]. Da noi era nato da poco – ancora una volta nell'«anno chiave» 1959 – un

[59] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., p. 36.

[60] Cfr. la Prefazione di F. Colombo a Gelber, *Il contatto* cit., pp. 11, 14.

[61] Insieme a *Many Loves* di William Carlos Williams, di cui Vito Pandolfi evidenzierà il pirandellismo un po' attardato, ma loderà, nell'insieme dell'interpretazione e della regia, «una maturità e un'efficienza espressive nuove, singolari, e al tempo stesso compiute» (V. Pandolfi, *Off-Broadway in Italia*, in «Il Dramma»,

movimento d'avanguardia, che può farsi datare dalla partecipazione di Carmelo Bene al *Caligola* di Camus, con la contestazione e la rottura di quello che è stato definito «il teatro della regia e del linguaggio 'da stabile', tutto lindore estetizzante», caratteristico di Strehler e Visconti, ma anche, aggiungeremmo, guardando all'estero, di Jean Vilar o di Roger Planchon. In questa temperie, in cui Carmelo Bene in primo luogo – attivissimo e stimolante per quasi tutti gli anni Sessanta – stabilisce «l'*autoralità* dell'attore», articolando «un linguaggio recitativo che serve a mettere in risalto la lacerata coscienza della contemporaneità»[62], si apre un varco anche per la ricezione del Living.

Alcuni critici – per esempio Vito Pandolfi, che pure sapeva apprezzare «la verità e sincerità degli interpreti» finalizzata alla resa di «una realtà bruciante» – tenderanno ancora a sovrapporre a quella del Living l'America melodica di *West Side Story* (presentato nello stesso lasso di tempo a Firenze)[63], ma Giuseppe Bartolucci, alfiere di una critica nuova, dichiarò subito lo *choc* profondo che suscitava *The Connection*, e l'assoluta novità del lavoro del gruppo di Beck e Malina rispetto agli standard italiani ed europei, rilevando un'«impeccabile lezione di movimento e disponibilità da parte del Living Theatre: movimento come ritmo, disponibilità come apertura». Il «tracciato di violenza» che sostanziava il testo – aggiungeva il critico – «era il ritmo a regolarlo, ma era anche l'apertura a renderlo vivo». Lo spettacolo tendeva non solo a dilagare in platea, ma pure «a fare di questa invasione un circuito per così dire elettrico di scambi fisici e di rapporti di comportamento». C'era infine, in *The Connection*, una peculiare «brutalità come indice di vita», che sarebbe diventata la cifra del Living, conferendo «all'interprete e allo spettacolo in genere un riflesso crudele ma sincero, rude ma schietto di quel che la vita dovrebbe far irrompere sulla

XXXVII, luglio 1961, 298, pp. 58-59). La censura italiana proibì al Living la rappresentazione di *Nella giungla delle città* di Bertolt Brecht, che pure era nel repertorio della tournée. Cogliamo l'occasione per ricordare che diverse notizie di cronaca e recensioni che arricchiscono questo libro derivano largamente dal materiale di emeroteca degli archivi del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino e dell'Odin Teatret di Holstebro, che ringraziamo per la disponibilità.

[62] G. Livio, *Ce n'est qu'une fin. Il '68 a teatro*, in AA.VV., *Il sogno di cambiare la vita*, a cura di R. Alonge, Carocci, Roma 2004, pp. 183 sgg.

[63] Pandolfi, *Off-Broadway* cit., p. 57.

scena continuamente per impedire che quest'ultima si cristallizzi e si renda inerte»[64].

La scossa che veniva dall'Off-Broadway era insomma molto forte, e i tentativi di riferirsi, direttamente, a Pirandello o, indirettamente, per il comune tema dell'attesa, a quell'*Aspettando Godot* di Samuel Beckett, che restava un'icona della recente drammaturgia d'avanguardia, non parevano del tutto sufficienti agli stessi critici che li evocavano. Ruggero Jacobbi riconobbe l'autentica rivelazione di un nuovo modo di concepire il teatro: «il tempo dell'attore è venuto [...]. La scena era il rovescio d'una scena, appena incatramato da un nero sparso, casuale; come i personaggi erano il rovescio d'un mondo. [...] C'è un punto dove il naturalismo diventa realismo, e il realismo si fa trascendentale. [...] La fine di *The Connection* trovò gli spettatori tutti soggiogati. Un'attrice italiana mi disse: 'Questi sono gli attori; poi vengono gli altri, noialtri'»[65].

Il 2 luglio, Roberto De Monticelli, sul «Giorno» (all'epoca il quotidiano più innovativo e attento alla vita teatrale), rilevava che il Living riusciva ad attingere «l'astratta purezza della vita contemplata» con «un'intelligenza poetica notevolissima», offrendo la visione di «quello che sarà il teatro di domani; per tutti, non soltanto 'Off-Broadway'. Basterebbe pensare alla funzione che ha quella lampadina azzurra, che pende immobile da un filo al centro della scena e che trasforma volta a volta gli interpreti in falene e in pipistrelli impazziti. Basterebbe ricordare certe violenze, certi grovigli di voci e di corpi, il calcolato oscillare delle distanze fra un personaggio e l'altro»[66]. Qualche giornale italiano sottolineava la larga presenza di artisti negri «intellettuali» in compagnia, qualcosa che faceva notizia, essendo infatti l'epoca dell'esplosione delle tensioni razziali negli Stati Uniti e delle lotte di Martin Luther King.

Fu tuttavia a Parigi che la tournée del 1961 ebbe il suo punto culminante: il Living vinse tutti i premi del Théâtre des Nations, conquistando così fama mondiale.

[64] G. Bartolucci, *The Living Theatre*, Samonà e Savelli, Roma 1970, pp. 29 sgg.; di Bartolucci cfr. anche in generale il preliminare bilancio sul Living nel cap. XI della raccolta di saggi *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, pp. 100 sgg.

[65] R. Jacobbi, *L'altra faccia della luna*, in «Sipario», XVI, luglio 1961, 183, pp. 18 sgg.

[66] R. De Monticelli, *Le Mille e una Notte del critico (1953-1987)*, vol. I, Bulzoni, Roma 1996-1998, pp. 382-383.

Il 15 maggio 1963 – dopo la messinscena di *The Apple* di Gelber («un dramma da incubo, saturo di simboli, quel tipo di simboli che si fa gioco di voi nei sogni»)[67] e di alcuni esperimenti brechtiani – il Living allestì nel teatro tra Fourteenth Street e 530 Sixth Avenue *The Brig* di Kenneth H. Brown, spettacolo che sollevò clamore e che, dopo il sequestro della sala nel mese di ottobre, dovette essere trasferito al Midway Theatre. Julian Beck e Judith Malina erano già finiti in prigione per le loro idee pacifiste e i poliziotti – proprio come aveva detto Georg Büchner – sarebbero stati in seguito, sempre, le loro muse. Questa onestà nell'impegno anarchico e di strada, questo sereno pagare di persona sono stati probabilmente per Julian Beck e Judith Malina l'esperienza che davvero ha abbattuto le barriere fra realtà e finzione, creando un rimescolamento di vita e teatro nella dimensione dell'evento e un ribaltamento etico del recitare.

Questa volta, sfrattati per morosità, incapparono in un'inchiesta per evasione fiscale. Con una replica di *The Brig*, tentarono un'azione di «disobbedienza civile» nel *foyer* del loro teatro ormai quasi tutto sigillato, ma la protesta culminò in una clamorosa serie di arresti. Il pretestuoso aggravarsi delle accuse nei confronti di Beck e della Malina, la successiva condanna a pene detentive e a un'ammenda, spinsero il Living all'esilio in Europa, dove a Parigi, il 26 ottobre 1964, venne presentata una primissima versione di *Mysteries and Smaller Pieces*, una nuova e più radicale svolta del gruppo, che avrà fondamentali e lunghe risonanze *esistenziali* per tutto il quadro storico e artistico che stiamo per delineare, in quanto autentica «creazione collettiva», nella quale gli attori non recitano più «ruoli», ma scoprono anzi «il coraggio di non essere incastrati dal ruolo», fino alla «paura di essere se stessi»[68].

È a questo punto che anche in Italia si verifica una penetrazione profonda del Living, che si presenta, nel 1965, con una formidabile trilogia: *Mysteries and Smaller Pieces* e *The Brig*, a Roma, e, in settembre, *Frankenstein* al Festival Internazionale del Teatro di Venezia. Il Living toccherà molte altre città, finendo per essere, negli anni Sessanta, una presenza costante nel nostro panorama teatrale, che il gruppo americano contribuì a svecchiare, suscitando però solo marginali fenomeni di emulazione e restando sostanzialmente parallelo alla vivace avan-

[67] Beck, *Addosso alle barricate* cit., p. 31.
[68] Beck, *La vita* cit., pp. 95, 73-74.

guardia italiana del periodo (oltre a Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Leo De Berardinis, Rino Sudano, Mario Ricci, ma anche nuove attrici come Perla Peragallo e Manuela Kustermann), che, per parte sua, avrebbe sempre tenuto a rivendicare un'effettiva autonomia e originalità di fondo[69].

The Brig – altro testo senza intreccio e dialogo costruito, che si limita a fissare una giornata di spersonalizzazione e vessazioni di un gruppo di *marines* finiti in punizione, agli arresti[70] – assurge, per il Living, a metafora della più dilatata repressione e alienazione nella grande prigione sociale. Judith Malina aveva premeditatamente introdotto un rigidissimo regime di prove, che emulava in qualche modo lo stesso rigore e la stessa violenza della situazione scenica. Lo scopo era – rifacendosi a un'intuizione di Antonin Artaud, che, assieme a certe geometrie mejercholdiane[71], ispirava ormai in maniera

[69] «Sì [...] dicono sempre Living [...] Grotowski [...]. Noi abbiamo iniziato molto prima a studiare [...] sul piano vocale, sul piano timbrico, sul corpo, sulla voce dell'attore», protestava Leo De Berardinis (che pure, con Carlo Cecchi, fu il meno insensibile alle suggestioni del Living); cfr. P. Di Marca, *Tra memoria e presente*, Artemide Edizioni, Roma 1998, p. 21. Importante, in generale, su tutto il periodo il saggio introduttivo al vol. I di F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977[2] (con l'allargamento: F. Quadri, *Avanguardia? Nuovo teatro*, in AA.VV., *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del Convegno, Modena, 24-25 maggio 1986, Mucchi, Modena 1987, pp. 7 sgg.), e – per la ricezione del Living e del teatro sperimentale americano in Italia – R. Bianchi, *L'invenzione dimenticata*, in «Quaderni di Teatro», VII, novembre 1984, 26, pp. 78 sgg. Secondo Bianchi, la resistenza della nostra avanguardia al Living è spiegabile con la circostanza che, all'arrivo del gruppo americano, in Italia, c'era già un nuovo teatro «con orientamenti *camp*, grotteschi o pop (da Trionfo a Poli, passando per Bene), interessi analitico-concettuali (Ricci, Quartucci) e tendenze satirico-politiche (Fo, Parenti, Poli). Non esiste[va] invece un teatro gestuale con il suo armamentario del workshop, del training, del warm up ecc. Cage [era] noto soprattutto come compositore, mentre lo happening interessa[va] quasi esclusivamente gli artisti visuali (*Collage* di Achille Perilli è del 1961)». L'influsso del Living sarebbe stato più sentito nell'ambito dell'animazione e del teatro di gruppo negli anni Settanta (ivi, pp. 81-82).

[70] L'autore, Kenneth H. Brown (classe 1932), era un ex *marine*, diventato anarchico, e scriveva sulla base di esperienze personali. Su questo spettacolo, cfr. anche C. Valenti, *The Brig (1963): la rivoluzione teatrale del Living Theatre*, in AA.VV., *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta e L. Peja, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 35 sgg. L'edizione italiana di *The Brig* è citata alla nota 37.

[71] In virtù della sua rigida astrazione carceraria, elettivamente, osserva Judith Malina, «*The Brig* è un dramma costruttivista» (Beck, Malina, *Il lavoro* cit., p. 79).

determinante il Living – marchiare gli attori con una dolorosa e sentita esperienza affinché contagiassero il pubblico. *The Brig* «è visuale, non si propone soltanto di commuovere la mente ma di toccare le viscere. È il tormento di Artaud; è il Teatro della Crudeltà, questa *Prigione*; è insopportabile più che compatibile; è orrore più che bellezza; è isterismo più che ragione. Mira a distruggervi più che a formarvi». *The Brig*, insomma, vuole aggredire, essere «un assalto totale alla cultura»[72].

Lo spettacolo presupponeva, in prova e nel corso delle repliche, margini d'improvvisazione e quindi di sorpresa all'interno dell'incalzante azione scenica, fino a prevedere, da una replica all'altra, uno scambio spiazzante fra il ruolo della vittima e quello del carnefice. Nelle sue note di regia, Judith Malina precisa: «Gli uomini situati all'interno della struttura devono diventare parte della struttura stessa» della prigione; in questo consiste soprattutto «la bellezza e il terrore di *The Brig*»[73]. Come commenterà Julian Beck, «*The Brig* ha veramente aperto un sacco di porte», preludendo a *Mysteries*, alla messinscena collettiva che sarà tipica di *Frankenstein* e a un impegno più organicamente anarchico del gruppo, indicando la nuova direzione del Living: «accentuare il carattere sacrale della vita, allargare il campo della coscienza», ma per «distruggere i muri e le barriere»[74]. *The Brig* incarna, infatti, un nuovo Teatro della Crudeltà: «Qui sta l'essenza della storia del Living Theatre. È impossibile tagliarsene fuori, come da un sogno. È laggiù, reale, nella cavità dello stomaco. Sfidare il pubblico. Dir loro che non si vuole coinvolgerlo. Non correre nella platea ad abbracciarlo. Erigere una barriera di filo spinato. Separare finché non si avverte il dolore della separazione, finché non vogliono abbatterla, essere uniti. Addosso alle barricate»[75].

Alberto Arbasino vede *The Brig* a New York e ne dà un resoconto nel suo stile, che tradisce una certa noia e tuttavia non riesce a nascondere l'effetto «piuttosto impressionante» dello spettacolo:

L'azione è ridotta a questo: che per terra sono tracciate in tutti i sensi delle linee bianche ad angolo retto. Ogni due metri ce n'è una. I pri-

[72] Beck, *Addosso alle barricate* cit., p. 12.
[73] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., p. 77.
[74] Cfr. Biner, *Il Living Theatre* cit., p. 62.
[75] Beck, *Addosso alle barricate* cit., pp. 34-35.

gionieri non possono attraversarle se non dopo avere urlato a un carceriere: 'Signore, il prigioniero numero... chiede il permesso di passare la linea bianca, signore!'. L'altro finge di non sentire, lo prende a pugni e a calci; lo fa urlare più forte. Poi urla a sua volta: 'Passa!'. [...] sono quindici, urlano tutti insieme per tre ore, chiamandosi per numero, fra rumori realistici assordanti, che sostituiscono praticamente le battute.

[...] Lo spettacolo è sì un'esplosione mostruosa di attività fisica, d'una brutalità indescrivibile. Le percosse sono autentiche, il dispendio muscolare enorme[76].

Giuseppe Bartolucci assiste a *The Brig* a Torino, il 16 marzo del 1965, e rileva che l'improvvisazione che anima lo spettacolo, non legandosi più al jazz come in *The Connection*, «è sostenuta dal corpo degli attori assai più a fondo: sono infatti questi ultimi a inventare i dati della realtà, costituendo una specie di travaso fisico della forma drammaturgica, e sono i loro fonemi, sono i loro gesti, abbinati ai rumori, a comprimere lo spazio geometrizzante e ad assoggettarlo all'accelerazione dell'insieme»[77].

4. *La scoperta di «Mysteries»*

Ha dichiarato Julian Beck che, dopo *The Brig*, non sarebbe più stato possibile per il Living «non improvvisare»: «Avremmo dovuto costruire *pièces* dalle forme sufficientemente flessibili da permetterci di continuare a scoprire come creare la vita, piuttosto che ripeterla semplicemente» e, «centimetro per centimetro, passo a passo, attraverso il labirinto verso la realtà»[78]. *Mysteries and Smaller Pieces*, che derivava dagli esercizi del Living e dalla sua progressiva conquista dello spazio creativo dell'improvvisazione, con la relativa abolizione del costume, della scenografia e del testo drammatico, rispondeva esattamente a questa esigenza. Judith Malina ha osservato che *Mysteries* «è stato una scoperta più che una creazione: qualcosa che abbiamo scoperto all'improvviso. Non ci siamo messi a lavorare a una creazione collettiva: l'abbiamo fatta. [...] la cosa più importante per

[76] A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 257-258.

[77] Bartolucci, *The Living* cit., p. 42.

[78] Beck, *La vita* cit., p. 91.

noi non fu più la finzione o la storia da rappresentare, ma la nostra presenza, il fatto che eravamo là e quello che stavamo facendo e comunicando»[79]. Lo spettacolo indicava così la strada maestra di un teatro di *presenza* oltre la *rappresentazione* e già una possibile laterale giunzione fra il pre-espressivo e l'espressivo, che avrà risonanze notevoli nei successivi sviluppi della Seconda Riforma.

La versione più matura in nove quadri, largamente improvvisati e sintetici (da 5 minuti a un quarto d'ora), iniziava con una radicale fluidificazione del teatro nella vita: «Entra il pubblico. Spazio del pubblico. Spazio scenico. Niente sipario. Gli interpreti circolano fra il pubblico. Abiti di tutti i giorni. Gli interpreti diventano parte del pubblico. Contatti. Buio»[80]. Si avviava quindi una lunga veglia attorno a un attore irrigidito sull'attenti, che creava una situazione di pregnante attesa. Da ogni punto della sala si avvicinavano quindi in marcia gli attori usciti da *The Brig*, che salivano sulla scena, continuando freneticamente a «pulire la prigione», rigovernare, compiere esercizi. Gli altri attori in platea scandivano, «a voce alta, chiara, annoiata», un montaggio di tutto ciò che si può leggere su una banconota di dollaro: militarismo e denaro venivano denunciati come i pilastri dell'opprimente assetto sociale. Poi, nel buio, si levava per una decina di minuti l'affascinante canto di una *raga* indù, accompagnato alla chitarra, a esprimere un sogno di evasione verso mondi liberi e remoti, mentre l'oscurità era punteggiata dal lucore di bastoncini d'incenso che si muovevano in processione, con solenne lentezza.

Si accendevano gradualmente le luci e gli attori marciavano verso il pubblico avvolto nell'incenso; Julian Beck declamava un poema anarchico e pacifista, *Street Songs* di Jackson MacLow, che si svolgeva come una litania, cercando di animare gli spettatori nel corso della recitazione: «Basta con la guerra. / Libertà subito. / Abolite le bombe. / Aprite le porte. / Di tutte le prigioni». Seguiva un'improvvisazione mimico-vocale, nella quale il Living dava prova di una forte coesione e armonia corale, ma soprattutto *sociale*: inneggiando all'anarchia, attori e spettatori si serravano così in un «circolo di per-

[79] Valenti, *Conversazioni* cit., pp. 142 sgg.

[80] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., p. 101. Nelle pagine seguenti, c'è l'analitica trascrizione dello spettacolo, alla quale ci rifacciamo, integrandola con il film girato da Georges Barrier per la televisione francese nel 1964.

sone immobili» calato «in una pozza di luce», creando un coro di straordinaria purezza fonica e d'intensità quasi liturgica. Seguivano delle improvvisazioni – singole e di gruppo, da parte degli attori – su maschere quasi espressioniste, vagamente animali, che preludevano a un esercizio yoga di respirazione. La respirazione veniva purificata con sonori soffi di naso nella carta igienica, con un procedimento di straniante ironia, quell'ironia che a tratti guizzava genialmente nello spettacolo.

La seconda parte iniziava con una nuova serie d'improvvisazioni multiple o di *tableaux vivants*: gli attori erano inquadrati nei quattro scomparti di una grezza struttura lignea poco profonda, che mirava a esaltare la bellezza e l'espressività del corpo umano. Quindi, allineati in due file, riprendevano creativamente i gesti e i suoni dei compagni che avevano vicini, cercando di parteciparli collettivamente («È un pezzo sulla comunicazione. Unisce la comunità») e con una gioia che si ribaltava, però, nel protratto finale della peste (ispirato da Artaud) o della morte atomica, in cui «i morti seppelliscono i morti».

In un articolo retrospettivo sul «Corriere della Sera» del 17 settembre 1985, Roberto De Monticelli rievocherà, a distanza di un ventennio, l'impressionante atmosfera che il Living sapeva evocare in questa sequenza, esprimendo una crudeltà metafisica, ma estremamente concreta e storica, che aveva il cupo colore del Novecento:

> Ricordo: alla fine di *Mysteries and Smaller Pieces*, [...] gli attori dalla ribalta, prorompevano in platea, come presi da un terrore folle, magico, incomprensibile, e si accasciavano palpitanti in vari punti della sala, nel corridoio centrale fra le poltrone, in quelli laterali, sul fondo, quasi tra i piedi degli spettatori, che non erano abituati – principio degli anni Sessanta – a simili 'performances' e un po' si raggricciavano e si ritraevano stupiti. Quegli ossessi per terra si divincolavano ansimando e quasi rantolando per qualche secondo, poi si bloccavano in un'immobilità assoluta, di pietra.
>
> Allora alcuni degli attori che erano rimasti sul palcoscenico – sei – scendevano a loro volta in platea, lenti, calmi, implacabili, con un passo rituale. In un silenzio che si era fatto così teso da sentirlo quasi crepitare, essi raccoglievano i corpi dei loro compagni, afferrandoli dai piedi e dalle spalle, i caduti stavano rigidi come mummie, quegli impassibili monatti li portavano sulla ribalta e li allineavano uno accanto all'altro, ne facevano due, tre strati sovrapposti; a ogni caduto o vittima toglievano le scar-

pe, che allineavano pure alla ribalta, in una fila impressionante per tragicità, miseria, perdita di contatto con l'umano, riduzione a macabro residuato, a catalogo di magazzino mortuario[81].

L'orizzontalità cadaverica che dominava questa scena di *Mysteries* rovesciava di segno la rigida verticalità figurale da cui si era avviata la performance, ma lo spettacolo, anche tramite la disperata conclusione – come ha dichiarato Judith Malina –, voleva soprattutto rappresentare un «tentativo, attraverso il rituale drammatico, di trovare una qualità redentrice della nostra vita»[82].

Con *Mysteries* il Living girò l'Italia, suscitando sorpresa e scandalo (si registrarono risse fra il pubblico; a Trieste, la rappresentazione fu bloccata dalle autorità; si arrivò a discuterne in Parlamento)[83], ma rivelando clamorosamente un teatro nuovo e sconvolgente. Trattandosi di un montaggio di esercizi di lavoro, *Mysteries* passava piuttosto genericamente per una forma di *happening*, il nuovo genere di espressività artistica che si diffondeva da New York, sul presupposto che «la linea tra arte e vita [dovesse] rimanere fluida, e la più indistinta possibile»[84]. Il 21 marzo 1965, Sandro De Feo, sull'«Espresso», riteneva però che si trattasse di ben altro: «componimenti chiusissimi, rigorosi, esercizi di ricerca espressiva dietro il cui gioco, all'apparenza così libero ed estemporaneo da 'commedia improvvisa', era facile scorgere una pazienza e una disciplina quasi ascetica di lavoro»[85]. Nella recensione, si riscontrava anche un cen-

[81] R. De Monticelli, *L'attore*, Garzanti, Milano 1988, p. 364.

[82] Valenti, *Conversazioni* cit., p. 145.

[83] Cfr. anche Beck, *La vita* cit., p. 41.

[84] A. Kaprow, *Di alcuni principi dell'happening*, in «La Scrittura Scenica», 1971, 1, p. 15. Nell'autunno del fatidico 1959, alla Galleria Reuben di New York, l'artista Allan Kaprow (allievo di John Cage) aveva lanciato lo *happening*, ovvero *qualcosa che accade*, con *18 Happenings in 6 Parts*, che sarà seguito da altri artisti (Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg, Robert Whitman, che si rifacevano sempre al lavoro di Cage) (cfr. M. Kirby, *Happening*, De Donato, Bari 1968, il quale, alle pp. 12, 21, 28, sottolinea che, nonostante vi siano sostenitori del contrario, lo *happening* costituisce a tutti gli effetti «una nuova forma di teatro», che «non utilizza il tempo, il luogo e il 'carattere' né l'intervento dell'attore sul personaggio». Kirby propone pertanto la seguente definizione del fenomeno: «Lo happening è *una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti*»).

[85] La contiguità e la sintonia culturale del Living con la dimensione dello *happening* sono comunque storicamente indubitabili: nel 1964, il secondo numero del

no alla peculiare afasia di queste nuove creazioni sceniche, che cominciava a impensierire non poco la critica[86], ma si suggeriva pure che il teatro attraversava una fase in cui si stava intuitivamente ricongiungendo alla danza, prefigurando così forme inedite di teatro-danza: «Né si tratta di esercizi espressivi puri e semplici, ma di vere e proprie rappresentazioni di ansie, risentimenti, paure dominanti in un tempo che sembra aver dimenticato le parole per esprimerli e li affida ai gesti e ai suoni vocali più elementari», attingendo un esito «quasi aristotelico che Artaud [...] richiedeva al fisico, al corpo e ai gesti dei suoi attori, tesi a un limite di energia che rasentasse la crudeltà»[87].

La critica più avanzata ha piena coscienza di una svolta epocale, della costituzione di un inedito modello della «scrittura scenica» moderna. Giuseppe Bartolucci vede *Mysteries* a Milano, nel febbraio del 1966, e vi riconosce infatti «una 'grammatica' del nuovo teatro», che si esprime essenzialmente in una *corporeità* «che viene fuori per la prima volta, come possibilità di dare agli attori nel loro insieme e nella loro individualità tutto lo spazio scenico, e quindi di renderlo anche scenografia e ambientazione al tempo stesso». Innovativo s'impone pure l'esercizio della «tecnica d'improvvisazione come strumento del passaggio dal quotidiano al rituale sulla linea del 'gioco'»[88]. Sarà ancora Bartolucci a sottolineare che *Mysteries*, proponendo «il concetto di spettacolo come prova», dava il colpo di grazia all'asettico teatro di regia di moda all'epoca, in fuga «dalla realtà e dalla responsabilità collettiva, sotto un manto di cultura e di prestigio indifferentemente intellettualistico-scenografico, psicolo-

«City Lights Journal» di Lawrence Ferlinghetti pubblicava degli *happenings* di Allan Kaprow e degli scritti di Julian Beck e Kenneth H. Brown.

[86] De Monticelli concludeva il suo pezzo su *Mysteries*, sul «Giorno» del 4 novembre 1966: «Da una serata così si esce, certo, turbati. Ma con una tal sete della parola, della parola che, insostituibile, completa e risolve; una sete come d'una goccia nel deserto» (De Monticelli, *Le Mille e una Notte* cit., vol. I, p. 751). Anche Pasolini, nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), non mancherà di apprezzare «lo stupendo Living Theatre» (e persino Grotowski), ma assimilando polemicamente il nuovo «teatro del Gesto o dell'Urlo» a quello «della Chiacchiera», accomunati in fondo dall'«odio per la Parola» (P.P. Pasolini, *Teatro*, Garzanti, Milano 2003[4], pp. 716 sgg.).

[87] S. De Feo, *In cerca di teatro*, a cura di L. Lucignani, vol. II, Longanesi, Milano 1972, p. 821.

[88] Bartolucci, *The Living* cit., p. 54.

gico-ideologizzante», aprendo di contro la strada alla centralità della «natura dell'azione scenica» emancipata dal suo «destino di consumo»[89]. Insomma, un'autentica rivoluzione teatrale.

Nel 1965, mentre il Berliner Ensemble resta ancora escluso, per motivi politici, dalla Biennale di Venezia[90], vi approda (sostenuta assai problematicamente dal Teatro Stabile di Genova e fra tempestose polemiche) l'avanguardia italiana, con *Zip* di Giuliano Scabia e la regia di Carlo Quartucci. Al festival ci sarà anche il Living, con *Frankenstein*, che Julian Beck illustrava a Vladimiro Dorigo, presidente della manifestazione, in questi termini: «So che sarà inusuale che un teatro proponga di fare a Venezia un lavoro senza testo stabilito, ma è mia speranza che sarete entusiasti alla prospettiva di un lavoro nella tradizione dell'idea di Artaud, di un teatro non-letterario, che attraverso rituale, orrore e spettacolo, possa diventare un evento teatrale addirittura più valido di molto del verboso teatro di idee che ha dominato la scena per così tanto tempo»[91].

Era proprio inusuale e non tutti furono entusiasti. «Il Dramma», storico periodico del nostro teatro, trovò «vergognosa» l'apertura della prestigiosa manifestazione sia agli «ingenui» avanguardisti italiani («cose vecchie di trent'anni...») sia a «quei furbacchioni del Living Theatre di New York»[92], con la loro «moltitudine di disperate azioni ritmiche atte a determinare con la loro insistenza spietata una situazione costante di incubo», che si esaltava nel «clima manicomiale di un reparto agitati». La stroncatura è il segnale di una rea-

[89] Ivi, pp. 161-162.

[90] Il Berliner Ensemble arriverà a Venezia, dopo quindici anni di polemiche, solo nel 1966, con *L'opera da tre soldi*, *Coriolano* e *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (cfr. L. Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro. 1934-1995*, Bulzoni, Roma 2004², pp. 71 sgg., 79 sgg.).

[91] Cit. in A.M. Monteverdi, *Frankenstein del Living Theatre*, BFS, Pisa 2002, p. 25. Noteremo per inciso che la rivoluzione del Living, anche a livello di categorie estetiche, è così destabilizzante che, per *Frankenstein*, il pur meritorio Festival di Venezia, occupandosi istituzionalmente di prosa, si sente in dovere di chiedere al gruppo americano di indicare qualche riferimento ai testi letterari (Biner, *Il Living Theatre* cit., p. 107).

[92] Di New York «per modo di dire» – aggrava una parentesi – «perché al loro Paese non ci possono andare ed hanno trovato in Italia gli sciocchi che fanno per loro, provinciali come siamo» (cfr. la cronaca di G. Damerini, *Continuazione e fine del XXIV Festival internazionale di prosa alla Biennale*, in «Il Dramma», XLI, ottobre 1965, 349, pp. 69 sgg.).

zione: a metà degli anni Sessanta, il nuovo teatro entra infatti nella sua fase di maggiore influenza, comincia a infiltrarsi nelle istituzioni e a destabilizzare le concezioni tradizionali della scena. Si crea un certo allarme.

Lo spettacolo del Living era, del resto, un denso affascinante affresco espressionistico sul corso e le crudeltà della storia umana, che derivava, in prima battuta, da suggestioni di film famosi come *Frankenstein* di James Whale, *Metropolis* di Fritz Lang e *Tempi moderni* di Charlie Chaplin, e solo secondariamente dal romanzo di Mary Shelley. Non è semplice dare un'idea di questo spettacolo, che – forse più di tutte le più importanti produzioni del Living – è stato una sorta di dilatato *work in progress* collettivo, che ha conosciuto quattro versioni e poteva avere una durata oscillante fra le due e le cinque ore. Non a caso, è stato definito un «gigantesco calderone [...] irrazionale come pochi» e percepibile dal pubblico solo in un senso globale[93], sicché, a questo punto, cederemo la parola ad Arturo Lazzari (critico dell'«Unità», molto vicino alla poetica strehleriana), che scrive di *Frankenstein* dopo il debutto veneziano, il 27 settembre 1965, ammettendo di aver assistito «nel bene e nel male» a «uno spettacolo-choc»:

> Quando il pubblico ha cominciato a entrare in sala ha visto quindici persone sedute a gambe incrociate quasi al proscenio, in posizione di esercizio yoga. Di queste quindici, una, al centro. Una donna, secondo quanto veniva ripetendo in più lingue un nastro magnetico, avrebbe dovuto, di lì a poco, 'alzarsi da terra' [...].
>
> Iniziato, sempre col nastro magnetico, un 'conto alla rovescia', ecco che, allo zero, l'attesa levitazione non è avvenuta; allora la donna che doveva esserne protagonista è stata immessa in una bara, portata poi a spalle dagli altri in giro per la sala, in una atmosfera di funebre celebrazione.
>
> [...] cominciava una specie di martirio. Si scatenava la violenza; [...] una spietata 'caccia all'uomo', poi una serie di esecuzioni capitali e di tor-

[93] Biner, *Il Living Theatre* cit., p. 113; da questa pagina fino a p. 143, Biner offre una lunga e dettagliata analisi evolutiva di *Frankenstein*, che, nelle differenti versioni del 1965 e del 1966, è studiato in Monteverdi, *Frankenstein* cit. Lo spettacolo è pure descritto, attraverso vari materiali, in Beck, Malina, *Il lavoro* cit., pp. 127 sgg. Noi abbiamo visionato inoltre il film della televisione tedesca NDR del 1966, relativo a una prova generale berlinese.

ture efferate, nei tre piani in cui si eleva, sul palcoscenico, la struttura unica dello spettacolo: di tubi metallici con tre passerelle orizzontali, dove poi si svolgerà in gran parte l'azione.

[...] Terminato il massacro, ecco la comparsa di un personaggio, cui il copione dà il nome di Frankenstein, al quale (ricordando alla lontana l'ottocentesca storia 'nera') lo spettacolo affida il compito di ricomporre, con le varie parti dei corpi dei torturati, un uomo nuovo. Nel buio della scena, rotto da macabre luci, via via gli assistenti di Frankenstein gli recano al tavolo operatorio gli organi da ricomporre; e alla fine il cuore si mette a battere, la creatura vive.

Dopo questa sequenza di «tono alchimistico-magico-scientifico», nella quale, con capricciosa fantasia, vengono introdotti personaggi come Paracelso, Freud e il cibernetico Robert Wiener, comincia la seconda parte, che «si svolge 'dentro' la testa della 'creatura', il cui profilo è disegnato con un tubo di plastica fissato alla struttura metallica». Questa testa appare suddivisa in diverse sezioni (dall'*ego* alle varie funzioni pulsionali e intellettuali) e in esse, con «una pantomima multipla, che dura oltre quarantacinque minuti», gli attori mimano le relative emozioni nel passaggio della creatura dall'incoscienza all'ingresso nel sociale.

Si apre quindi la terza parte che, nei tre piani della struttura, ambienta suggestivamente e con accorta simultaneità varie scene di drammi di Ibsen, in chiave di denuncia dell'intellettualismo, ovvero dell'essere ogni uomo mostruosamente «testa»: «Gente che si lacera, che si fa male, che soffre, perché è tutta immersa in rapporti sbagliati, 'costruiti' da una società irta di sovrastrutture intellettualistiche, che si allontana sempre più da quella che per il Living sarebbe la piattaforma da cui ripartire per rinnovarsi, la piattaforma della fisicità, dell'esistenza fisica che sarebbe inizialmente felice. E con un inno all'amore lo spettacolo finisce»[94].

Infatti, il Costruttore Solness ibseniano veniva riconosciuto dalla Creatura come il proprio creatore, e Frankenstein lo affrontava in una lotta feroce. A questo punto, gli altri personaggi di Ibsen imbrigliavano in due reti differenti gli antagonisti, e fra la Creatura e Frankenstein avveniva una specie di resa dei conti e poi di assunzione di consapevolezza della violenza umana, che sfociava, forse trop-

[94] A. Lazzari, *L'età di Brecht*, Rizzoli, Milano 1977, pp. 71 sgg.

po repentinamente, in un abbraccio. Gli attori, liberati, lasciavano la struttura e veniva intonato il coro delle *Eumenidi* di Eschilo: «Non più premature morti violente / che riducano il numero degli uomini! [...] Non più lugubri scene di violenza / e guerra e morti anzitempo! [...] finché la gioia diventi il nostro destino / e la felicità succeda / all'antico bisogno di odio dell'uomo». Tutti gli attori allora si disponevano, in combinazioni mutevoli, per fare l'amore, ma un altoparlante qui interrompeva l'azione, annunciando che le leggi ne impedivano il proseguimento[95].

Giuseppe Bartolucci vide in *Frankenstein* «un grandioso tentativo di teatro-immagine dove la prevalenza visiva è indubbia, e dove il movimento è dettato dalle immagini, in un contrappunto fantastico-intellettuale dall'amplissimo valore significante, con accompagnamento o 'avvolgimento' che si voglia di rumore-suono»[96]. Il peculiare sanguigno carattere notturno di *Frankenstein* – con l'incalzante violenza delle azioni, la loro energia biomeccanica esaltata dal nudo funzionalismo dell'apparato scenico, la sinistra grandezza di certe sequenze, come la costruzione e l'apparizione del mostro – divise però la critica, che non sempre riuscì a cogliere anche le sfumature ironiche e stranianti dello spettacolo.

Quasi in contemporanea alla seconda versione di *Frankenstein*, nell'ottobre del 1966, il Living presenterà a Venezia, poi a Trento, Torino e in altre città italiane, *Les Bonnes* di Jean Genet, che aveva debuttato a Berlino nel febbraio dell'anno precedente. Judith Malina aveva chiesto ai protagonisti di *Les Bonnes* – Julian Beck e William Shari, in ruoli femminili – «la cosa più importante»: «recitare onestamente e con verità»[97]. Questa *recitazione – vera*, ma inevitabilmente non *naturalistica* – non poteva ridursi all'*assunzione di una parte*, ma essere qualcosa in continuità organica con i precedenti esperimenti del Living:

[95] Biner, *Il Living Theatre* cit., pp. 139-140; Monteverdi, *Frankenstein* cit., pp. 113-114. Nella successiva versione di Cassis (luglio 1966) le scene ibseniane, ambientate nelle celle-salotti della prigione sociale borghese, furono cambiate con un'altra sequenza di evasione da un carcere in fiamme, che sfociava nella celebrazione del simbolo dei pacifisti (ivi, pp. 138 sgg.).

[96] Bartolucci, *The Living* cit., p. 65.

[97] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., p. 126.

ognuno di noi ha capito che non si trattava di interpretare il ruolo di una padrona o di una serva, ma quello di un attore, e che, anzi, sarebbe stato meglio abbandonare anche quello per essere semplicemente lì e rendere reale e vulnerabile la nostra presenza. Ed è stato partendo da questo paradigma delle serve e della padrona che non possono abbandonare i rispettivi ruoli che abbiamo creato uno spettacolo come i *Mysteries*, in cui abbandonavamo i nostri ruoli e dicevamo: 'Io sono io e tu sei tu, e in questo momento ci guardiamo reciprocamente negli occhi'[98].

Les Bonnes poteva comunque sembrare un esperimento da camera un po' divergente dall'aperta coralità di *Mysteries* e di *Frankenstein* come dalla quasi contemporanea e, a suo modo, monumentale creazione di *Antigone*. Giuseppe Bartolucci non lo considerava però una deviazione dalla linea del Living, e spiegava quella che a lui – e tanto più oggi a noi – appariva, a questo punto, la globale, irreversibile e copernicana rivoluzione del gruppo americano: il superamento della «scrittura scenica dell'anticonformismo drammaturgico» (la pur gloriosa linea Pirandello, Beckett, Genet) in favore della «nozione di corporeità come rottura sostanziale dell'interpretazione nei confronti della scenografia e della regia stessa», con uno slittamento verso l'inglobamento del testo all'interno del corpo dell'attore «per fisicizzarsi anch'esso e rendersi 'materiale' di fronte al pubblico e agli interpreti parallelamente»[99].

[98] Valenti, *Conversazioni* cit., pp. 163-164.
[99] Bartolucci, *The Living* cit., p. 58.

II
Come Van Gogh dipingeva

1. *Il laboratorio polacco di Grotowski*

Jerzy Grotowski nasce a Rzeszow nel 1933[1]. L'ambiente familiare è segnato da un padre assente, nel suo perpetuo esilio di antinazista e antisovietico, oltre che d'inquieto artista irrisolto, e da una madre assai ecumenicamente cattolica, che orienta l'attenzione del figlio verso il buddismo, e in particolare verso l'India, la sua filosofia, le sue forme di spiritualità e lo yoga. Queste suggestioni porteranno Grotowski in vari periodi a viaggi in Oriente che influenzeranno in maniera determinante la sua pratica teatrale, in fondo incomprensibile senza tale retroterra. Dalla lettura infantile di *India segreta* di Paul Brunton (1934), infatti, deriva in Grotowski il fascino per Ramana Maharshi e quindi per la figura dell'eremita, del «santo folle» (o dostoevskiano «idiota»), che trascende i limiti religiosi e cerca, risalendo alla sorgente dell'effimero, limitato Ego dell'individualità, «qualcos'altro, *reale*», «il vero Sé» o la «cosa reale», che si trova a grande profondità nella natura umana[2].

[1] Sulla vicenda artistica di Jerzy Grotowski in generale (fino al 1968) cfr. R. Temkine, *Il Teatro-laboratorio di Grotowski*, De Donato, Bari 1969 e (fino al 1984) J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989. Non ancora tradotti in italiano (ma di prossima pubblicazione, a cura di M. Fabbri e F. Ruffini, presso Bulzoni) i fondamentali volumi di Zbigniew Osinski, dei quali si può comunque leggere in inglese la cronologia critica: *Grotowski and His Laboratory*, PAJ Publications, New York 1986.

[2] Cfr. J. Grotowski, *Theatre of Sources*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook*,

Qui incrociamo uno dei principi fondamentali della ricerca del teatro e del *post-teatro* di Grotowski: «Il senso dell''io' appartiene alla persona, al corpo e al cervello», ma «quando un uomo conosce il suo vero Sé per la prima volta, qualcosa sorge dal profondo del suo essere e se ne impossessa» – insegna Ramana Maharshi –, e «quel qualcosa va oltre la mente: è infinito, divino, eterno. [...] Quando ciò accade non è che un uomo perda se stesso, anzi trova veramente se stesso»[3]. Senza smarrire la forte dimensione artigianale dell'impegno teatrale che fu del regista polacco, c'è del vero in quel che ha scritto Richard Schechner: «la tradizione da cui proviene Grotowski è quella dello sciamano veggente», e «il suo lavoro fu 'tecnico' nel senso in cui Mircea Eliade concepiva gli sciamani come 'tecnici del sacro'»[4].

Artisticamente, Grotowski si forma come attore, e quindi come regista, alla Scuola Superiore d'Arte Teatrale di Cracovia, perfezionandosi a Mosca, dove ha modo di approfondire la lezione di Stanislavskij, Mejerchol'd e Vachtangov[5]. Tuttavia, lo stesso Grotowski, nel 1992, in un'intervista a Marianne Ahrne ha puntualizzato di es-

a cura di R. Schechner e L. Wolford, Routledge, London-New York 2001², pp. 254-255. Questo scritto (1979-82) contiene alcuni particolari sull'infanzia e l'ambiente familiare di Grotowski.

[3] P. Brunton, *India segreta*, Il Punto d'Incontro, Vicenza 1997⁴, pp. 176, 319. Il libro di Brunton tratta del viaggio in India di un inquieto razionalista occidentale alla ricerca dei veri *yogin* e degli ispirati *rishi* e, nel IX capitolo, ha il suo culmine nell'incontro, presso la «rossa montagna sacra» di Arunachala, con Ramana Maharshi, presso il quale si dischiude la rivelazione che la «vera essenza dell'uomo è divina» (p. 349).

[4] R. Schechner, *Preface*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., p. XXVII. Fra gli autori più rilevanti per comprendere le concezioni di Grotowski andrebbe ancora annoverato Carl Gustav Jung, non tanto per il riferimento del regista polacco a un teatro che operi sugli archetipi dell'umanità, quanto per la sostanziale suddivisione dell'interiorità umana in Ego, «il centro della coscienza, ma [...] estremamente condizionato dall'educazione e dalle condizioni sociali», e Sé, vero «centro della totalità umana», attorno al quale ruota sia l'atto totale dell'attore sia tutto il successivo scavo grotowskiano sulle «sorgenti» transculturali (cfr. J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, dispensa di testi non riveduti dall'autore curati da L. Tinti, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Roma [1982], p. 95).

[5] A Mosca, Grotowski era stato allievo di Jurij Zavadskij, attore di Stanislavskij e Kalaf nella famosa *Turandot* di Vachtangov del 1922. Grotowski studiò inoltre la regia del *Revisore* di Mejerchol'd, che gli fece comprendere che «uno spettacolo non è una rappresentazione della *pièce*, non una accettazione passiva ma una reazione: e che ciò voleva dire creare» (Temkine, *Il Teatro-laboratorio* cit., p. 56).

sere stato certo «formato dal teatro», senza però averlo in fondo mai cercato, bensì essendo attirato, fin dagli anni giovanili, dall'individuazione esistenziale di «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». Grotowski aveva così pensato a lungo di studiare o l'induismo, per lavorare sulle diverse tecniche dello yoga, o psichiatria, o regia teatrale. Era il periodo stalinista e si censuravano gli spettacoli, ma non le prove che, per Grotowski, sono sempre state la cosa più importante: «Là accadeva qualcosa tra un essere umano e un altro essere umano, cioè tra l'attore e me, che toccava questo asse, questa assialità, al di fuori da ogni controllo dall'esterno». Ciò non esimeva lo spettacolo dall'essere «impeccabile», ma la vera «avventura» restavano le prove, «anche dopo la prima»: «In fondo, è stato questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso, che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga»[6].

Intorno al 1955, il giovane Grotowski avvia una vivace attività pubblicistica con articoli per molti versi profetici: «Una rappresentazione può essere ben recitata e diretta, eppure il pubblico sente che manca qualcosa. [...] Per noi la forza del teatro sta nell'azione, nell'espressione della vita di fronte a noi [...]. Per questo abbiamo bisogno di mezzi particolarmente adatti a produrre un effetto emotivo [...]. Il teatro delle grandi emozioni [...] ha bisogno del grande repertorio romantico». Ancora nel 1959: «La transizione dall'anacronistico teatro del presente, teatro come 'arte della scena', al teatro del futuro è [...] una graduale metamorfosi della rappresentazione, la cui funzione come 'spettacolo' (attori che mostrano un'azione agli spettatori) deve diminuire, mentre la sua funzione come 'dialogo' tra scena e pubblico aumentare»[7].

A Cracovia, Grotowski lavorò presso lo Stary Teatr, dove nel 1957 debuttò come regista (insieme ad Aleksandra Mianowska) con *Le sedie* di Ionesco. Anche in Polonia, che nel 1956, con Gomulka, stava conoscendo un cauto disgelo democratico e culturale, il Teatro dell'Assurdo era sinonimo d'avanguardia e svecchiamento. All'epo-

[6] *Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992)*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, 20-21, pp. 429-430.

[7] Osinski, *Grotowski and His Laboratory* cit., pp. 15-16, 30.

ca, Grotowski dichiarava una concezione di «teatro creativo» – come scrive sul programma di un suo allestimento di *Zio Vanja* di Cechov (1958-59) – che non si riprometteva «di illustrare semplicemente il testo drammaturgico meccanicamente e servilmente. Il teatro intende essere un'arte creativa che usa come sua base il tema drammaturgico»[8]. La vera avventura artistica di Grotowski non fu tuttavia orientata, in seguito, né dalla drammaturgia d'avanguardia né dalla regia critica applicata a un nuovo repertorio, bensì dall'impegno per la costituzione di uno studio sperimentale di taglio stanislavskiano, con un affiatato gruppo di lavoro che operasse per una nuova arte dell'attore.

Questa avventura comincia, infatti, quando – in stretta collaborazione con il critico Ludwik Flaszen (nato a Cracovia nel 1930), fondamentale e radicale ispiratore dei suoi più audaci esperimenti – Grotowski assume, nel 1959, nella provinciale cittadina di Opole, la direzione del minuscolo Teatro delle Tredici File, del quale, con una modestissima sovvenzione, avvia lentamente la trasformazione in una specie di studio sperimentale, che si riproporrà infine di emulare il modello del laboratorio del grande fisico Niels Bohr. Attorno a Grotowski si aggregarono comunissimi attori, che cercavano spazio in provincia e che almeno inizialmente non si legarono a Opole, anche se, nel tempo, si sarebbe costituito un nucleo vicino al regista (Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Antoni Jaholkowski, cui si sarebbero uniti Zbigniew Cynkutis, Ryszard Cieslak e Stanislaw Scierski). A Opole, Grotowski cominciò a realizzare una sequenza di spettacoli insieme d'impronta vagamente gnostica e di spinta avanguardia, caratterizzati dall'utilizzo dei testi come canovacci e da una spiccata creatività del regista: una «fase di passaggio», la definirà un critico, nella quale gli attori «avevano già cessato di essere dei 'buoni' attori del teatro convenzionale e non avevano ancora cominciato ad essere attori del teatro sperimentale»[9]; una transizione che, a poco a poco, dischiuderà un nuovo orizzonte scenico.

A Opole, Grotowski debutta con un frettoloso *Orfeo* di Jean Cocteau (8 ottobre 1959), che contiene tuttavia un significativo epi-

[8] Ivi, p. 28.

[9] A. Wirth, *Polonia. Prospettiva di un esperimento*, in «Il Dramma», XLI, agosto-settembre 1965, 347-348, p. 88.

logo che esalta il mondo «danzatore infinito ed eterno»[10]. Il secondo spettacolo è *Caino* di George G. Byron (30 gennaio 1960), che dà ancora rilievo alla danza come essenza delle contraddizioni del cosmo, tentando una prima timida rottura della separazione fra attore e spettatore. Su questo esperimento di «cabaret filosofico» – romanticamente giocato sull'opposizione gnostica di Alpha-Dio-natura a Omega-Lucifero-ragione, che alla fine si congiungevano nel «cosmo dell'unità» – scriveva il critico Tadeusz Kudlinski che ci si trovava di fronte a un'autentica «Torre di Babele»: «al posto dell'attore sulla scena un altoparlante. Un attore compariva in sala, rivolgeva battute al pubblico e improvvisava durante i cambi di scena. [...] le scene [...] suggerivano un certo surrealismo simbolico e uno humour libertino»[11]. Seguì un *Mistero buffo* da Majakovskij (31 luglio 1960), che innestava largamente nel copione anche *Il bagno* dello stesso autore, trattando i due testi alla confluenza della biomeccanica mejercholdiana e dei misteri medievaleggianti gravidi di un grottesco che richiamava Bosch.

In un frammento del 1960, Grotowski esprime alcune considerazioni fondamentali per valutare molti suoi sviluppi futuri, riportandosi alle concezioni dei teatri rituali indiano, giapponese e greco antico, che realizzavano un antiillusionistico «'danzare' la realtà (una costruzione artificiale, qualcosa come una 'visione ritmica' rivolta alla realtà) [...]. L'essenza del teatro che cerchiamo è 'pulsare, movimento e ritmo'»[12]. In altri scritti dello stesso periodo, Grotowski si ripropone una «restituzione del teatro al suo principio vitale», riconducendo lo spettacolo al cerimoniale o «mistero-laico», che si congiunge alla farsa, con «l'eliminazione della divisione fra scena e platea» e l'impiego degli spettatori, o meglio dei «partecipanti», come «co-attori» ai fini di una nuova esperienza che, con strano neologismo, è denominata «partecipacolo»[13]. Per Grotowski e Flaszen, a quest'altezza, il teatro è soprattutto «lo scatenamento dei demoni, sebbene, avendo ripudiato la sua natura originaria, si sia agghindato

[10] J. Grotowski, *Invocazione per lo spettacolo «Orfeo»*, in J. Grotowski, L. Flaszen, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, p. 35.

[11] Cit. in Osinski, *Grotowski and His Laboratory* cit., pp. 39-40.

[12] J. Grotowski, *Giochiamo a Shiva*, in Grotowski, Flaszen, *Il Teatr Laboratorium* cit., pp. 38-39.

[13] Ivi, pp. 40 sgg.

con le parrucche incipriate dell'erudizione e della disciplina intellettuale». «Il teatro» – scriverà ancora Flaszen nel 1963 – «per sua natura si compenetra nella sfera, per noi civilizzati vergognosa, della magia. Oppure non è affatto. Oppure è come è: morto»[14].

Dalla seconda stagione, con l'allestimento di un antico dramma erotico indiano, *Sakuntala* da Kalidasa (13 dicembre 1960), si andava a operare – come leggiamo nel programma di sala curato da Flaszen – sulla parola intesa come «valore sonoro» e non «veicolo del significato e dei pensieri», giocando ancora una volta con una virtuale rielaborazione della formula antiillusionistica del teatro orientale e della sua dimensione cerimoniale, aggregante attori e spettatori. In parallelo, cominciava anche l'importantissima collaborazione con l'«architetto scenico» Jerzy Gurawski per la progettazione di un nuovo spazio adattabile a varie circostanze di spettacolo, che implicava la rottura dello spazio scenico convenzionale con conseguenze prossemiche e psicologiche importanti per lo spettatore e per lo stesso attore[15]. In *Sakuntala*, infatti, lo spazio per gli attori disegnava una specie di croce che spartiva agli angoli quattro gruppi di spettatori, cui venivano pure assegnati dei ruoli.

Dopo la conquista di quest'area centrale, Grotowski e Gurawski spinsero più in là la loro rivoluzione scenografica negli *Avi* (*Dziady*) (18 giugno 1961) di Adam Mickiewicz (1823-32), opera che costituiva un percorso quasi iniziatico di rivolta e dolore individuale, ma connesso alle ansie risorgimentali della Polonia. *Gli avi* – monumentale, composita e incompiuta tetralogia drammatica romantica – si collocano peraltro alla radice stessa del teatro nazionale polacco poiché, rifacendosi al rituale pagano della festa dei morti, secondo una precisa indicazione dell'autore, fissano una specie di equivalenza fra questo e le cerimonie dionisiache alla base della tragedia greca[16]. Nel rito, che matura in espressione scenica, dei «defunti che ri-

[14] Ivi, pp. 94-95.

[15] Grotowski non ha mai considerato Gurawski un semplice scenografo (cfr. G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Rizzoli, Milano 2002, p. 150). Jennifer Kumiega vede nella sperimentazione sullo spazio scenico di Grotowski un contributo precursore dell'*environmental theatre*, che si sarebbe concretizzato a New Orleans nel 1967, con una regia di *Vittime del dovere* di Ionesco, firmata dal suo più illustre teorico, Richard Schechner con il Performing Group (Kumiega, *Jerzy Grotowski* cit., p. 25).

[16] Cfr. in merito la sezione *Teatro e festa dei morti. «Gli avi» di Mickiewicz e la tradizione teatrale in Polonia*, in «Teatro e Storia», XV, 2000, 22.

tornano con preghiere e avvertimenti» (come scrive Mickiewicz)[17] va individuata l'anima di larga parte del moderno teatro polacco: non solo Grotowski, ma anche e soprattutto Tadeusz Kantor (cfr. cap. V, nota 62).

Negli *Avi* grotowskiani, il palcoscenico fu abrogato e gli spettatori (ad alcuni dei quali si assegnavano ancora dei ruoli) furono sparsi nella sala per isole di sedie collocate su diversi livelli, integrandoli in tal modo nell'azione: «Il rituale», scrive Ludwik Flaszen, «fa degli spettatori e degli attori quasi una comunità letterale» in uno spettacolo il cui stile «oscilla fra il grottesco e il tragico, fra il gioco e la magia e la serietà del cerimoniale religioso». Gli attori si muovevano nei passaggi e nelle «mansioni» dislocate in sala, accendendo o spegnendo delle lampade nere, e «alla bellezza del costume in stile fa[ceva] da contrappunto la trivialità della biancheria e la prosa di cose comuni»[18].

In questa fase, tramite l'integrazione spaziale, Grotowski si propone soprattutto, su una traccia junghiana, di colpire «l''inconscio collettivo' [...] del gruppo degli attori e di quello degli spettatori», ricreando la comunità misterica dei primordi della scena e consentendo alla «dialettica della derisione e dell'apoteosi» di rilanciare l'archetipo dal livello magico a quello della «coscienza collettiva»[19]. Così, nella scena della Grande Improvvisazione – un riconosciuto manifesto del prometeismo romantico e del nazionalismo polacco – l'eroe prigioniero Konrad (l'attore Zygmunt Molik) proclama la sua rivolta contro lo zar e contro Dio, assumendosi le pene del suo popolo, ma lo fa «piegandosi umilmente sotto la croce, che per di più non è un sublime strumento di tortura, ma una comune domestica scopa»[20].

Ha affermato Grotowski: «Fin dalla mia giovinezza io ero posseduto dalla letteratura drammatica del periodo romantico polacco e non riuscivo assolutamente a trascurarla»[21]. Con *Gli avi* il regista

[17] Ivi, p. 14.

[18] L. Flaszen, *«Gli Avi» e «Kordian» al Teatro delle 13 File*, in Grotowski, Flaszen, *Il Teatr Laboratorium* cit., pp. 82 sgg.

[19] J. Grotowski, *La possibilità del teatro*, ivi, pp. 63-64.

[20] Flaszen, *«Gli Avi» e «Kordian»* cit., p. 86.

[21] J. Grotowski, *Il teatro è una tigre che ci assale. Brani raccolti da F. Quadri*, in «Sipario», XXIV, dicembre 1969, 284, p. 16.

apre un'ampia e importantissima fase di lavoro sul repertorio dell'originale, quasi esistenzialistico, romanticismo nazionale. In Adam Mickiewicz, in particolare, Grotowski vorrà in seguito riconoscere l'origine della sua tensione a «ritrovare l''uomo intero' (l''uomo globale', l''uomo inteso come totalità'), tale cioè che sia nel contempo partecipe della storia come un guerriero e partecipe della vita della propria essenza (che sia: 'l'essere interiore')» e pertanto fornito di qualcosa che lo stesso Mickiewicz aveva definito «l'ordine del sentire»[22].

Questa relazione con il romanticismo lega intimamente il teatro grotowskiano non solo alla sua cultura nazionale[23], ma a una compagnia storica, Reduta, fondata a Varsavia dal cattolico Juliusz Osterwa, insieme a Mieczyslaw Limanowski, nel 1919, proprio attorno alle prove per una messinscena degli *Avi* di Mickiewicz, e in seguito largamente devota alla drammaturgia romantica polacca. Nel repertorio di Reduta troviamo infatti *Kordian* e *Il principe costante*, opere cioè che ispireranno Grotowski.

Osterwa, partendo da suggestioni stanislavskiane, con Reduta, aveva inteso creare una comunità d'arte quasi monacale, con un progetto di *santificazione* del lavoro dell'attore, riportato più a una forma di verità e di confessione (nell'equivalenza reviviscenza-confessione) che d'interpretazione. Reduta non era lontana da un'ipotesi di superamento del teatro come *rappresentazione*: Osterwa aveva infatti sempre concepito il teatro nei termini elevati di «Offerta» di fronte a uno spettatore-testimone, invitato alla partecipazione spirituale all'evento scenico. A Reduta così non esistevano né il trucco né i costumi, sinonimi di «travestimento, mascherata, finzione»; non c'era sofisticata attrezzeria scenica o sipario; gli attori non uscivano per ricevere l'applauso del pubblico. Osterwa riteneva il processo ta-

[22] Così al Convegno *L'avvento del Teatro Laboratorio* (Milano, gennaio 1979), nella documentazione dattiloscritta *La frontiera del teatro* del CRT di Milano, che ci ha consentito cortesemente di consultare questo materiale. Evidente la consonanza di questi concetti con quanto espresso da Grotowski in uno dei suoi più compositi e importanti scritti del 1987, *Il Performer*, in *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski/Workcenter of Jerzy Grotowski*, Centro per la Sperimentazione Teatrale, Pontedera 1988, pp. 17 sgg.

[23] Cfr. in merito anche K. Puzyna, *Grotowski e il dramma romantico*, in AA.VV., *«Dialog». Il teatro in Polonia*, a cura di C. Pollastrelli, La Casa Usher, Firenze 1981, pp. 61 sgg.

lora più importante dello spettacolo: «Non sempre l'arte ha bisogno del pubblico»[24], diceva, prefigurando per certi versi la parabola di Grotowski, che, nel 1966, ha mutuato esplicitamente il simbolo di Reduta, riconoscendolo come il «fenomeno più rilevante nel teatro fra le due guerre»[25].

Gli avi furono anche il primo spettacolo di Grotowski visto da Eugenio Barba (nato a Brindisi nel 1936, ma originario di Gallipoli), che aveva lasciato l'Italia a 17 anni, per spirito d'avventura, lavorando in Norvegia fino al 1960 come saldatore e marinaio e studiando in seguito lingue e storia delle religioni all'Università di Oslo. Al teatro Barba si era avvicinato senza una vocazione definita, trovandolo anzi immancabilmente noioso e verboso. Fu questo atteggiamento disincantato e aperto a ogni esperienza che lo portò a chiedere una borsa di studio per Varsavia e a fermarsi poi a Opole da Grotowski fra il 1962 e il 1964. Qui Barba verificò che il *teatro povero* non era un apparato con scarsa scenografia, tipo quello di Lope de Vega, ma una «profonda rivoluzione», che trasformava «il corpo materiale del teatro in quattro punti fondamentali: il rapporto tra scena e sala; quello tra il regista ed il testo da mettere in scena; la funzione dell'attore; e la possibilità trasgressiva del mestiere teatrale»[26].

Il 1° marzo 1962, il teatrino di Opole si ribattezza significativamente Teatr Laboratorium, ovvero Teatro Laboratorio delle Tredici File e, in questa fase, pur fra persistenti difficoltà economiche e politiche, nell'isolamento della provincia profonda, si delineano anche i termini di un allenamento vocale e fisico, attraverso esercizi impensabili al tempo, che Grotowski riesce a fare accettare ai suoi attori per formalizzare la recitazione. Il regista polacco ha dichiarato che all'origine del training c'era l'Hata-yoga, ma non ci si riproponeva il rallentamento del pensiero secondo questa tecnica bensì l'opposto, ovvero qualcosa che si avvicinava allo Zen applicato alle arti marziali e che sollecitava reazioni più dinamiche e una maggio-

[24] Z. Osinski, *Grotowski e Reduta. La vocazione del teatro*, in «Culture Teatrali», autunno 2003, 9, p. 113.

[25] Z. Osinski, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio*, in «Teatro e Storia», V, ottobre 1990, 9, p. 266.

[26] E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 42. Sul primo periodo di apprendistato di Barba, cfr. anche F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2005, pp. 3 sgg.

re rapidità dei riflessi[27]. Nel 1965, Barba documentava: «[L'attore] si esercita [...] per ottenere tutta una gradazione di ritmi crescenti e decrescenti, di sfumature e timbri di voce, di raucità, di tremolii, di intonazioni artificiali, di modulazioni ispirandosi specialmente alla tradizione sonora liturgica, fino ad essere capace di comporre esattamente ed in piena coscienza ogni gesto, ogni movimento, ogni espressione mimica, ogni parola, ogni silenzio della parte che interpreta. Poiché per lui recitare significa eseguire un'esatta partitura fisica e vocale che avrà minuziosamente messo a punto per mesi interi»[28].

Sebbene gli esercizi illustrati in *Per un teatro povero* e relativi al periodo 1959-62, con sviluppi fino al 1966[29], possano aver dato l'impressione della normalizzazione di un lavoro, e siano stati inevitabilmente assai copiati e utilizzati, non è mai esistito un *metodo* di Grotowski. Fra il 1963 e il 1966, il regista si è orientato anzi a favore di una ricerca aperta e individualizzata, caratterizzata dal principio (di ascendenza induista) della «via negativa» o processo di eliminazione delle resistenze, dei blocchi psico-fisici variabili da attore ad attore, con il fine essenziale di rendere «coesistenti» l'impulso e l'azione, «eliminando quegli elementi del comportamento 'naturale' che oscurano il puro impulso»[30]. «Qualsiasi cosa facciate», spiegava Grotowski nel corso di un seminario svedese, nel 1966, «fatela con tutto il vostro essere», eliminando «movimenti puramente ginnici. Se intendete fare un certo genere di cose – ginnastica e anche acrobazia – fatelo sempre come un'azione spontanea collegata al mondo esterno, alle persone o agli oggetti. Qualcosa agisce da stimolo su di voi e voi reagite: è lì il segreto di tutto. Stimoli, impulsi e reazioni»[31].

Insomma: «Se pensate, dovete pensare con il corpo. [...] Dovete pensare con tutto il corpo, per mezzo di azioni»[32]. Con ciò Grotowski ribadisce che il fulcro del suo lavoro è la totalità dell'essere-atto-

[27] Vacis, *Awareness* cit., pp. 187-188.

[28] E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965, pp. 3-4.

[29] J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 153 sgg., 197 sgg.

[30] J. Grotowski, *Per un teatro povero*, in Grotowski, Flaszen, *Il Teatr Laboratorium* cit., pp. 116-117.

[31] Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 257.

[32] Ivi, pp. 230-231.

re e dell'attore come essere: «*Non essere divisi*: è non soltanto il seme della creatività dell'attore, ma è anche il seme della vita, della possibile interezza»[33]. Gli esercizi sono, comunque, «solo un modo per tenere in forma il proprio corpo», ovvero per «essere in grado di superare gli ostacoli», preciserà Grotowski nel 1991, sottolineando: «La memoria dell'impulso che si trasforma in azione: questo c'entra con la creazione, non gli esercizi»[34].

Marc Fumaroli ci restituisce un'efficace testimonianza della maestria di Grotowski al lavoro sugli esercizi, a Holstebro, durante un seminario dell'Odin Teatret, nel luglio del 1968:

> I nuovi esercizi che chiedeva all'attore svedese e che costui eseguiva con una strabiliante facilità erano manifestamente intesi a sollecitare una fonte precisa di energia, localizzata alla base della colonna vertebrale. E quasi si potevano vedere le nuove forze diramarsi dai piedi alla testa del 'soggetto', in movimento. Grotowski quindi [...], senza interrompere i suoi esercizi corporei, gli mormorava nuove indicazioni che riguardavano ora la voce. Tra il 'maestro' e il 'soggetto' s'era instaurata una confidenza assoluta, quasi senza parole [...].
>
> Grotowski gli chiese di fare appello alla sua memoria infantile e di cantare delle filastrocche che sua nonna o sua madre potessero avergli insegnato. Furono richiamate l'una dopo l'altra. Grotowski gli raccomandava di portare la voce e il canto su parecchi risonatori successivi, localizzati in diversi punti del corpo, scatola cranica, addome, spalle, colonna vertebrale. L'ampiezza della sua voce, la sostanza medesima si modificavano di minuto in minuto, montando verso straordinari acuti, discendendo verso gravi da basso bulgaro, con una libertà e una liquidità giubilanti. Intanto percorreva la sala sfiorando a malapena il pavimento, trasfigurato in un Nijinskij e come ispirato dal soffio d'una strana bellezza e d'una rara potenza di cui tutto il suo corpo era l'organo.
>
> [...] Sembrava un miracolo. Con estrema delicatezza del gesto e della voce, Grotowski diresse la ridiscesa al suolo dell'attore in stato di levitazione[35].

[33] J. Grotowski, *Esercizi*, in Grotowski, Flaszen, *Il Teatr Laboratorium* cit., pp. 192 sgg.

[34] Vacis, *Awareness* cit., pp. 41-42.

[35] M. Fumaroli, *Orgies et féeries*, de Fallois, Paris 2002, pp. 186-187. Sull'allenamento dell'attore secondo Grotowski è significativo il film di T. Wethal, *Training at the «Teatr Laboratorium» in Wroclaw. Plastic and Physical Training (1972)*, realizzato dall'Odin Teatret, con due suoi attori a lezione da Ryszard Cieslak.

2. *Verso l'attore santo*

La terza stagione del teatro di Grotowski s'inaugurò con un altro dramma romantico, *Kordian* di Juliusz Slowacki (13 febbraio 1962), che avvia una sequenza di spettacoli sempre più caratterizzati dalla rimarcata «dialettica di derisione e di apoteosi», ormai consapevole cifra dello stile grotowskiano, teso ad abbinare, nella creazione scenica, «aggressione a tutto ciò che vi è di sacro (*rappresentazioni collettive*), profanazione ed adorazione», servendosi del testo drammaturgico (possibilmente «classico») come «trampolino», al fine di «aggredire i così detti complessi collettivi della società, l'essenza del subconscio collettivo o forse del superego [...], i miti che non sono una impalcatura dello spirito, ma sono, per così dire, ereditati attraverso il proprio sangue, la religione, la cultura ed il clima»[36].

Kordian – dramma di un martire polacco che attenta da solo alla vita dello zar e, recluso in manicomio e trovato sano di mente, viene mandato a morte – s'incentrava, come spiega Eugenio Barba, sull'archetipo dell'«olocausto individuale a beneficio dell'umanità». Lo spazio scenico sintetico era però una camerata d'ospedale psichiatrico, con letti a castello, nella quale Gurawski-Grotowski integravano strettamente gli attori e il pubblico (inteso come una comunità di pazienti), mentre le esperienze del protagonista venivano presentate come «fantasie di un alienato mentale»: «Le sofferenze di Kordian ([l'attore] Zbigniew Cynkutis) sono reali, anche se i motivi sono inventati; l'olocausto per i suoi compatrioti è ingenuo ed irreale, ma egli è commovente nella sua grandezza morale (dialettica di derisione e di apoteosi)»[37]. «I letti a castello di metallo erano strutture traforate» – ricorda Barba – «su cui gli attori si arrampicavano assumendo posizioni spericolate, quasi visualizzassero vaneggiamenti e deliri. Questa intensità fisica dava allo spettacolo una forza suggestiva» peculiare, bilanciata da «un'ironia beffarda»[38]. Nel testo, ancora, Kordian aveva una lunga tirata nella quale giurava con accesa retorica di dare il proprio sangue per la patria, ma, nello spettacolo, era pronunciata da un uomo fuori di senno, steso sul letto con accanto un dottore che lo salassava.

[36] Grotowski, *Per un teatro povero* cit., pp. 51-52.
[37] Barba, *Alla ricerca* cit., p. 17.
[38] Barba, *La terra di cenere* cit., pp. 28-29.

Nel dicembre del 1962, erano cominciate le prove di un altro spettacolo importante, *La tragica storia del dottor Faust* dal testo di Christopher Marlowe, che debutta il 23 aprile 1963. Il cosmo creativo grotowskiano sembra concentrarsi sempre più su sublimi e insieme degradati cerimoniali funebri, con al centro l'olocausto di eroi-sciamani in tensione verso un'esperienza e una conoscenza assolute.

Nella *Tragica storia*, Faust (Zbigniew Cynkutis) è colto nella sua ultima ora di vita, prima di precipitare all'inferno:

> Egli invita i suoi amici ad un'ultima Cena, – spiega Eugenio Barba – quasi una confessione pubblica, dove offre loro episodi della sua vita come se offrisse il suo corpo ed il suo sangue. Faust accoglie i suoi ospiti (gli spettatori) e li fa sedere a due tavole disposte lungo la sala. Lui stesso prende posto ad una terza tavola più piccola, come il Priore nel refettorio di un convento. L'atmosfera è esattamente quella di un monastero del Medio Evo. L'interesse si concentra attorno ad una tematica che, apparentemente, può interessare solamente monaci e cenobiti (strato archetipale del testo). Faust e le altre *dramatis personae* indossano abiti religiosi di ordini monastici diversi. Faust indossa un saio bianco, Mefistofele, interpretato simultaneamente da un attore e da un'attrice, veste una tonaca nera, due altri personaggi appaiono in abiti francescani. L'azione prevede anche due attori seduti alle tavole e confusi tra il pubblico [...].
>
> Questa particolare interpretazione del testo di Marlowe immerge l'immaginazione in una tematica teologico-religiosa: Dio e il Diavolo intrecciano intrighi tra i personaggi. Per questo l'azione si svolge in un convento. Ed è qui che subentra la dialettica di derisione e di apoteosi. Per il regista Faust è un Santo, essendo la Santità definita come un desiderio assoluto di pura verità. Se il Santo, spinto da una propria coerenza interiore, vuol corrispondere a questo ideale di Santità, deve ribellarsi a Dio, Creatore di un mondo dove le leggi che lo governano sono tranelli in contraddizione con la morale e la verità[39].

Questo *Faust*, trasparentemente gnostico, è uno spettacolo di svolta, che si pone al confine fra l'attenzione di Grotowski per il coinvolgimento del pubblico e una nuova centralità esistenziale dell'attore che comincia ormai a imporsi nella sua ricerca, in uno sfor-

[39] Barba, *Alla ricerca* cit., pp. 19-20.

zo di transizione dal «teatro povero» alla «'rappresentazione santa', che costituisce un passo oltre i confini del teatro»[40].

Se il *Faust* non uscirà mai dalla Polonia, uno degli spettacoli che apparterrà alle tournée internazionali del laboratorio di Grotowski, e contribuirà a fondare la sua leggenda, restando in repertorio otto anni in cinque versioni, è senz'altro il quasi coevo *Akropolis* da un testo dell'autore simbolista Stanislaw Wyspianski, rappresentato per la prima volta il 10 ottobre 1962. Si trattava di un altro classico della drammaturgia nazionale che esaltava, nella reggia di Cracovia, l'Acropoli polacca e il sacello della cultura europea con le sue radici greco-giudaiche e cristiane, ma, applicando la sua dialettica di celebrazione e derisione, Grotowski creava uno spiazzante parallelo: «Castello Reale-Acropoli come cimitero-somma di una data civiltà», quella novecentesca «dei forni crematori». Così, spiega Barba (che contribuì all'adattamento):

> Dei relitti umani, risuscitati in questa Acropoli contemporanea, recitano il testo classico di Wyspianski mentre costruiscono, tra gli spettatori, un nuovo Partenone: fissano ed inchiodano dei tubi metallici che a poco a poco invadono la sala intera. I diversi episodi rivissuti dai prigionieri rappresentano tutta una serie di situazioni archetipali (contesa per la primogenitura tra Esaù e Giacobbe, lotta di Giacobbe con l'Angelo, Elena e Paride, la Resurrezione del Salvatore). La scena finale della Resurrezione diventa un corteo isterico e grottesco: i prigionieri portano in trionfo un cadavere nel quale essi vedono il Salvatore resuscitato (la loro ultima 'menzogna vitale') e cantando un inno natalizio spariscono in un forno crematorio[41].

Sul filo del ricordo, Barba sottolineerà in seguito proprio quest'ultimo dettaglio del finale, che mette in evidenza il peculiare carattere *blasfemo* che percorre e segna le principali produzioni gro-

[40] K. Braun, *Where is Grotowski?*, in «The Drama Review», XXX, 1986, 3 T111, p. 233.

[41] Barba, *Alla ricerca* cit., p. 18. Ricorderemo per inciso che lo spettacolo fu realizzato mentre montava la campagna antisemita del Partito Comunista polacco negli anni Sessanta (cfr. A. Kuharski, *Jerzy Grotowski: Ascetic and Smuggler*, in «Theater», Summer 1999, 29, 2, p. 11). Di *Akropolis* esiste una ripresa televisiva inglese dell'ottobre-novembre 1968, per la regia di J. Mac Taggart, con una presentazione di Peter Brook.

towskiane: *Akropolis* «era musicale e bello, e quando dico bello intendo *vero*, fino al punto da straziare l'anima, far male. La scena finale era sconvolgente, l'idea di Grotowski un colpo di genio. Usò una *kolenda*, un inno natalizio che racconta del Bambinello appena nato che diventerà il Redentore del mondo. La particolare qualità emotiva della canzone mi penetrava fin nel midollo delle ossa. Nello spettacolo, i prigionieri la cantavano portando istericamente in trionfo un cadavere, un grande pupazzo. Credevano che fosse il Redentore venuto a salvarli»[42]. Grotowski non fu mai amato dalla potente Chiesa del suo paese, ma ci tenne sempre a evidenziare il tratto non volgare, di profondità metafisica, della sua programmatica *blasfemia*: «un modo per ristabilire i legami perduti, per ristabilire qualcosa che è vivo. Sì, è come una lotta contro Dio per Dio, è una relazione drammatica fra il sacro e l'essere umano che vede tutte le distorsioni e, nello stesso tempo, vuole ritrovare qualcosa che è vivo»[43].

L'impianto scenico era di Jerzy Gurawski e di Josef Szajna, che era stato prigioniero ad Auschwitz e che contribuì in maniera determinante all'atmosfera e all'elaborazione dello spettacolo, compresi i suoi costumi, che erano fatti con dei sacchi bucati che facevano intravedere le nudità e rozzi zoccoli. Peculiare dell'espressività degli attori era la creazione di maschere facciali: «Ogni attore scoprì la sua maschera facciale ripetendo dentro di sé una formula e osservando il modo in cui la sua reazione scolpiva la faccia creando le rughe»[44]. *Akropolis* esaltava il più rigoroso e autarchico principio del «teatro povero», espresso da Flaszen come dimensione scenica e umana, nella quale «è tassativamente vietato introdurre durante l'azione qualsiasi elemento che non fosse già presente all'inizio», con il corollario che «ogni oggetto assolve a molteplici funzioni». C'era così un solo strumento musicale in senso proprio, uno stridulo violino, ma gli attori ricavavano una ricca partitura di rumori dai loro umili oggetti scenici, perché «come in un gioco infantile, come nei giochi

[42] I. Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 22-23.

[43] *Intervista di Marianne Ahrne* cit., pp. 430-431.

[44] T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993, p. 36.

improvvisati, è possibile creare un intero mondo servendosi di oggetti di uso comune»[45].

Akropolis era uno spettacolo «sconvolgente» e avvolgente, sia per la scena di tubi e rottami che veniva progressivamente a serrare anche il pubblico – inteso come una comunità di vivi che, in un incubo, si trova a fronteggiare, separata, eppure in stretta prossimità, il mondo spettrale, uniforme e degradato di un'umanità resa bestiale, vittima e carnefice di se stessa, precipitata nella folle logica dell'annientamento – sia per i suoi ritmi parossistici e militareschi, stralunati per l'innesto in azioni grottesche e per una sorta di acuta partitura vocale o cupa, incalzante melopea ecclesiastica, che sosteneva ansiosamente un'azione allucinante.

All'incirca dal 1963, Grotowski rinunciava all'attivo coinvolgimento dello spettatore, che verrà considerato d'ora in poi sempre più un «testimone» e, in *Akropolis*, il pubblico – che negli *Avi* era ancora chiamato a raffigurare i defunti che ritornano – assumeva proprio la funzione solenne di *testimoniare* di fronte all'«atto totale» degli attori, che comincia a divenire la ragion d'essere del teatro, cambiando radicalmente la natura del rapporto scena-spettatore in qualcosa che non ha più granché a che fare con una *rappresentazione*, se mai con una *rivelazione*.

Eugenio Barba contribuì a spezzare in maniera determinante il cerchio d'isolamento di Grotowski, divenendo in pratica il suo san Paolo, un intelligente instancabile propagandista, che nel 1963 riuscì a trascinare i critici stranieri riuniti per un convegno da Varsavia a Lodz ad assistere a una replica del *Faust*. Questo episodio fu essenziale per allargare il credito internazionale del gruppo di Opole, facendo intendere che si aveva a che fare con «una teoria matura che si era fatta pratica [... e] non soltanto probabilmente con l'unico teatro polacco sperimentale meritevole di questo nome, ma anche con un serio lavoro di innovazione che [poteva] rivelarsi importante per il teatro contemporaneo in genere»[46]. Ancora all'iniziativa di Barba si deve la pubblicazione, nel 1968, di uno dei testi capitali della teoria teatrale del Novecento, *Towards a Poor Theatre*, preceduto nel 1965 da un altro libro di più limitata diffusione, ma dal titolo em-

[45] Grotowski, *Per un teatro povero* cit., pp. 88-89.

[46] Wirth, *Polonia* cit., p. 88. Sull'episodio di Lodz, cfr. Barba, *La terra di cenere* cit., pp. 81 sgg.

blematico, *Alla ricerca del teatro perduto* (intendendo per *ricerca* una risalita «alle origini del teatro primitivo» come «vera spedizione antropologica»)[47], che ne anticipava i contenuti, già diffondendo una prima versione del *Nuovo Testamento del teatro*[48].

In questo famoso manifesto in forma d'intervista (1964), Grotowski sostiene – con un piglio insieme vagamente moralistico e utopico, già insofferente della più normale nozione di *recitazione* –, che il teatro può esistere senza costumi e scenografie, senza musica ed effetti luminosi, senza testo, ma mai senza attore e spettatore: «Possiamo perciò definire il teatro come 'ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore'. Tutto il resto è supplementare – forse necessario, ma supplementare». S'impone pertanto «un teatro ascetico, in cui gli attori e il pubblico sono tutto ciò che è rimasto». In quest'ottica, si deve formare un nuovo tipo di attore, la cui miseria (una specie di prostituzione: «l'appalto su di un corpo che viene sfruttato dai suoi protettori – direttori e registi») va trasformata in una «santità laica», con la quale, pubblicamente, l'attore «scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni» e consentendo anche allo spettatore «di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione»[49].

Se l'attore – con una «*tecnica induttiva*» di sottrazione dei trucchi e di eliminazione di ogni tipo di blocco – «non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità», realizzando un sorprendente «atto di auto-penetrazione», qualcosa che deve appunto *fare* e non *illustrare*, e che implica l'offerta di «ciò che vi è di più intimo in lui», manifestando «anche i più impercettibili impulsi psichici»[50].

Per Grotowski, senza mai arroccarsi nella tecnica, che può anzi diventare una pericolosa linea d'autodifesa, l'attore «deve essere in grado di risolvere i problemi del suo corpo»; sfruttare per l'espressione vocale tutti i possibili risonatori, al di là di quelli craniale e pet-

[47] Barba, *Alla ricerca* cit., pp. 4-5.

[48] Sulle divergenze fra il testo presente in *Alla ricerca del teatro perduto* e quello pubblicato in *Per un teatro povero* da cui citeremo (pp. 33 sgg.), cfr. F. Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, 20-21, pp. 455 sgg.

[49] Grotowski, *Per un teatro povero* cit., pp. 41-42.

[50] Ivi, pp. 42-43.

torale d'uso comune; superare la mera respirazione addominale e controllare l'apertura della laringe. Ancora, l'attore dev'essere concentrato, sebbene senza riflessione nel flusso della recitazione, perché «il corpo deve liberarsi da ogni resistenza, deve praticamente cessare di esistere». Per lui, il personaggio sarà «uno strumento che serva per studiare ciò che è nascosto dietro la [...] maschera di ogni giorno», contagiando, soprattutto sul piano di archetipi elementari e condivisibili, il pubblico con un «darsi in modo totale» e fiducioso che richiama «l'atto d'amore» e che finisce con il porsi come una specie di «psicoterapia sociale»[51].

Infine, di fronte al cinema e alla televisione, «il teatro deve ammettere i suoi limiti. [...] Se non può costituire un'attrazione sul piano tecnico che rinunci allora a qualsiasi tecnica esterna. Non ci rimane [...] che un attore 'santo' in un teatro 'povero'» e da camera, che, infrangendo le barriere che separano attore e spettatore, valorizzi la peculiare «vicinanza dell'organismo vivo», in un rapporto spettacolare tendenzialmente orientato verso «una *sacralità* laica»[52].

3. *Il teatro dei rifiutati di Eugenio Barba*

Il 1° ottobre 1964, Eugenio Barba – allontanato nel frattempo dalla Polonia dalle autorità comuniste – fonda a Oslo l'Odin Teatret con un gruppo di allievi rifiutati dalla locale Accademia d'Arte Drammatica. Del primo nucleo, che, a differenza del laboratorio grotowskiano, non poteva avere connotati professionali e si muoveva fra difficoltà d'ogni genere, economiche e logistiche, resteranno con continuità al fianco del regista italiano Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal (in seguito, in Danimarca, si aggiungerà un'altra attrice molto importante per il gruppo, Iben Nagel Rasmussen).

Difficile definire Barba semplicemente un *allievo* di Grotowski, sebbene lo sia stato di fatto e si sia mosso all'interno della sua estetica. Per sviluppi storici (il radicamento in Scandinavia e l'inevitabile stridente confronto con la propria sensibilità meridionale); per un'evoluzione intellettuale, che l'ha indirizzato su una via che coniuga la teoria e la pratica antropologica con una creazione teatrale

[51] Ivi, pp. 44 sgg.
[52] Ivi, pp. 50-51.

convinta e assidua; per uno stile scenico acceso e aperto agli umori popolari e barocchi, Barba si è imposto sempre più come un maestro originale, che ha ben chiarito il suo rapporto con Grotowski (e con il teatro), nel 2003, ricevendo una laurea *honoris causa* a Varsavia: Grotowski «chiese semplicemente: *che cosa vogliamo farne del teatro?* [...] Le sue domande sono divenute le mie. Le mie risposte sono sempre più diverse dalle sue. [...] Cosa farne del teatro? La mia risposta, se debbo tradurla in parole, è: un'isola galleggiante, un'isola di libertà. Derisoria, perché è un granello di sabbia nel vortice della storia e non cambia il mondo. Sacra, perché cambia noi»[53]. L'isola di libertà di Barba è stata la compagine dell'Odin, e i vortici della storia – meglio: la *bestialità* della storia, per usare un'espressione cara al suo amico Jens Bjørneboe – la sua costante fonte d'ispirazione.

Dopo un anno esatto di allenamento e prove, l'Odin presentava il suo primo spettacolo, *Ornitofilene*, da un testo di Jens Bjørneboe[54], respingendo l'etichetta di teatro d'avanguardia e rivendicando una prossimità a Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Eisenstein e Grotowski, oltre che alle formule del teatro indiano[55]. L'Odin propugnava soprattutto l'instaurazione di un «rapporto primigenio, originario» di «comunione integrale» fra l'attore e lo spettatore[56].

Ornitofilene era una dura denuncia – come avrebbe detto Hannah Arendt – della *banalità del male*: alcuni ex soldati del Reich ritornano, ormai turisti sensibili e contrari alla caccia, nel paese dell'Italia del Sud dove hanno dominato e ucciso. Di fronte alla codardia dei padri che, per interesse economico, accettano ogni compromesso con gli aguzzini di un tempo, la Figlia, che incarna i giovani traditi, s'impiccherà espiando le colpe di tutti. *Ornitofilene* captava

[53] E. Barba, *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*, Cajastur, El Entrego 2004, pp. 213-214.

[54] Su questo spettacolo e la prima fase dell'Odin in generale sino a *Ferai*, cfr. *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di F. Taviani, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 21-48; E.E. Christoffersen, *The Actor's Way*, Routledge, London-New York 1993, pp. 19 sgg.; Perrelli, *Gli spettacoli di Odino* cit., pp. 18 sgg. Una rassegna della produzione spettacolare dell'Odin, fino a *Mythos* (1964-1998), è curata da Mirella Schino nella seconda parte di E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, Textus, L'Aquila 1999, pp. 115 sgg.

[55] Dal suo viaggio in India, nel 1963, Barba divenne un attento studioso e cultore sul campo del teatro di quella nazione (cfr. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino* cit., pp. 10-11).

[56] Barba, *A mis espectadores* cit., pp. 19-20.

indubbiamente l'inquietudine di un imminente scontro di generazioni alle soglie del Sessantotto ed esibiva uno spigoloso tratto brechtiano di critica e di denuncia, che si confermerà in diverse future creazioni dell'Odin.

Lo spettacolo era percorso da canti religiosi, contrastanti atmosfere nordiche e meridionali, repentini scarti di ritmo e d'azione, che rimandavano a una poetica della sorpresa che sarà più volte dichiarata e sviluppata da Barba. Come nelle creazioni grotowskiane, i centoventi spettatori erano avvicinati, in qualità di testimoni, agli attori nello spazio rettangolare dell'azione, che voleva esplicitamente richiamare un'aula di tribunale[57]. In questa Corte d'Assise, *Ornitofilene* poneva il problema di «quale fosse il posto dell'individuo nella società, la sua responsabilità verso gli altri e la sua possibilità di conservare, in un'epoca di movimenti di massa, un'integrità»; temi d'ora in poi sempre presenti nelle creazioni di Barba e ai quali il ribelle Bjørneboe aveva aggiunto il dubbio su quanto di positivo si potesse trasmettere da una generazione all'altra[58].

Non si trattava però di un *teatro politico*, nel senso affermativo che all'epoca aveva questa definizione, ma al contrario dell'incertezza e dell'interrogazione civile e collettiva sulla «Storia vissuta come inesorabile momento di verità per l'individuo»[59]. Il programma di sala dichiarava: «Il nostro teatro non vuole limitarsi a intrattenere, non cerca neppure di sostenere una tesi. Vuole semplicemente porre domande, alle quali ciascuno di noi deve trovare risposte, perché l''arte impegnata' non offre le risposte giuste; pone solo le domande giuste»[60]. Il testo di Jens Bjørneboe – importante scrittore e sostenitore di Barba nei suoi difficili inizi, nonché, s'è detto, mediatore del teatro brechtiano in Norvegia – fu ridotto a «cuore, polmoni e cervello», come riconobbe l'autore stesso, eppure valorizzato come «dramma senza plot», nutrito da un «intatto conflitto fra umanità e bestialità»[61].

[57] Per le analisi sullo spazio scenico dell'Odin Teatret, ci riferiamo a R. Sibille, *Water Spaces: Relationship between Actors and Spectators from Grotowski to the Work of Odin Teatret*, in «North-West Passage», I, 2004, 1, pp. 119 sgg.

[58] C. Aubert, J.-L. Bourbonnaud, *Aperçu du travail créateur de l'Odin Teatret*, in una *brochure* dell'Odin dedicata a *Kaspariana*, 1967, p. 19.

[59] Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco* cit., p. 34.

[60] Barba, *A mis espectadores* cit., p. 15.

[61] Christoffersen, *The Actor's Way* cit., p. 19.

Dopo una tournée in Danimarca, organizzata dal critico Christian Ludvigsen, traduttore di Beckett, che diventerà presto anche consulente letterario dell'Odin, nel giugno del 1966 il gruppo di Barba si stabilì nella cittadina di Holstebro, nel nord-ovest dello Jutland. I rifiutati del teatro ufficiale diventavano ora emigranti e il loro insediamento, alla periferia commerciale di un nucleo urbano remoto, con recentissimi fermenti e ambizioni culturali, si presentava inizialmente come un modesto complesso di stalle. Il gruppo, tuttavia, troverà per gradi, in questo milieu appartato e al principio diffidente, il suo assetto professionale definitivo come Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst, ovvero come *laboratorio mirato sull'arte dell'attore* in senso sia tecnico sia etico.

A Holstebro, Barba lavorò sull'affinamento del training dell'attore, partendo dalla sua esperienza grotowskiana: «I processi mentali e psichici sono dei processi fisiologici concreti che l'attore deve manifestare con il chiaro disegno delle sue azioni fisiche e vocali strutturate in segni percettibili»[62]. Attorno ai primi anni Settanta, il training dell'Odin – che avrà uno straordinario influsso su molti gruppi teatrali di base in tutto il mondo – si farà però sempre più individuale («autodisciplina quotidiana, personalizzazione del lavoro»), modellato sui ritmi organici dell'attore e composto su azioni e reazioni (anche vocali, essendo la voce «il prolungamento del corpo»), che spingono il corpo appunto a «pensare completamente, totalmente e [ad] adattarsi in continuazione alla situazione che sorge». Il training – soprattutto come motivazione esistenziale e di autodisciplina – diventa, per Barba, il presupposto dell'acquisizione di una *presenza* assoluta, indispensabile nelle improvvisazioni dell'attore. In Barba (come in Grotowski e nel Living, sebbene in termini tecnici differenti), queste improvvisazioni hanno un'importanza fondamentale e, attraverso il montaggio registico, «dopo un lungo periodo di distillazione vengono fuse insieme a quelle dei compagni [di lavoro] e danno vita a quello che gli altri chiamano lo spettacolo»[63].

[62] *Brochure* dell'Odin dedicata a *Kaspariana* cit., p. 5.

[63] E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 2000, pp. 69 sgg. Sul montaggio registico delle improvvisazioni, largamente ispirato a Stanislavskij e Eisenstein, Grotowski si soffermerà in un seminario a Volterra del 1984: J. Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, in «Teatro Festival», aprile 1986, 3, pp. 28 sgg. Per la specifica tecnica di Barba, cfr. anche Perrelli, *Gli spettacoli di Odino* cit., pp. 98 sgg.

Nei primi anni Ottanta, il training si presenterà ulteriormente decantato in una «ricerca di libertà e fantasia, conoscenza di sé e dei meccanismi dell'azione, riconoscimento e utilizzazione della 'drammaturgia fisica'»[64], tanto che gli esercizi entreranno persino negli spettacoli dell'Odin. «Il training» – sintetizzerà ancora Barba – «insegna a *prendere posizione*, sia come comportamento extra-quotidiano sulla scena, sia nei confronti della professione, del gruppo in cui si lavora, del contesto sociale in cui si è immersi: nei confronti di ciò che si accetta e di ciò che si rifiuta. [...] uno dei modi in cui si concretizza la metafora di [Gordon] Craig: un teatro prima del dramma, un'architettura in movimento»[65].

A Holstebro, l'Odin avviò inoltre un'ampia attività di documentazione editoriale e filmica, l'organizzazione di festival e di prestigiosi scambi teatrali internazionali, nonché la creazione di nuovi spettacoli e dimostrazioni[66]. Il primo spettacolo realizzato in Danimarca fu *Kaspariana*, da uno scenario di Ole Sarvig relativo alla romanzesca vicenda di Kaspar Hauser, l'*enfant sauvage* che, nel 1828, appare dal nulla a Norimberga, dove viene misteriosamente assassinato cinque anni dopo. *Kaspariana* disponeva i suoi sessanta spettatori, «incapaci di mutare l'inesorabile destino che colpisce il protagonista»[67], sul rettangolo di una ideale piazza di città, su due file di sedie interrotte da pedane praticabili inclinate. Erano i luoghi deputati della Passione di Kaspar, giocata sull'acquisizione di un'educazione negativa all'egoismo e alla violenza sociale, e quindi sulla drammatica tensione fra innocenza ed esperienza, natura e conformismo, individuo e integrazione.

Marc Fumaroli, in un denso articolo per il «Journal de Genève» del 4 ottobre 1967, parlava con emozione della comparsa di Kaspar nell'agone della civilizzazione: «Il lento emergere del surreale Torgeir Wethal dalle profondità notturne non potrebbe essere degnamente evocato senza riferimenti alla pittura o alla scultura gotica

[64] Cfr. F. Cruciani, *A proposito della scuola degli attori*, in «Città e Regione», VII, giugno 1981, 3.

[65] E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 167.

[66] Cfr. J. Andreasen, *The Social Space of Theatre – Including Odin Teatret*, in AA.VV., *Odin Teatret 2000*, a cura di J. Andreasen e A. Kuhlmann, Aarhus University Press, Århus 2000, pp. 167-168.

[67] Aubert, Bourbonnaud, *Aperçu du travail créateur* cit., p. 19.

[...]. Solo la tecnica di formazione dell'attore messa a punto da Grotowski può condurre a una simile spiritualizzazione del corpo umano»; come nella sequenza d'iniziazioni sostanziate d'«immagini d'una violenza e d'uno splendore quasi insostenibili, alternate a tempi lenti e semisilenziosi vibranti di latenti tempestose energie», nelle quali veniva a consistere tutta «la singolare *Bildung* di Kaspar Hauser». Fumaroli trovava per lo spettacolo riferimenti nella tragedia greca, sia per la tesa contrapposizione fra l'eroe Kaspar e il coro, sia per certi echi sacri ed eschilei che – anticipando la contaminazione dell'imminente *Ferai* – richiamavano in parallelo atmosfere wagneriane.

Il critico individuava così in questo spettacolo quell'anima composita che caratterizzerà tutte le produzioni del gruppo di Barba e che è incisa nella sua stessa origine: il dionisismo mediterraneo abbinato alla *Kultur* nordica (da Fumaroli riportata, in *Kaspariana*, a cadenze da Passione bachiana), ma pure ai «virtuosismi degni del kathakali» che conferivano alla prima creazione danese dell'Odin le peculiarità della mitologia e del sogno, associandola a un «teatro della metamorfosi, nel quale l'attore può essere di volta in volta e talora nello stesso tempo un animale, un dio, un demone, la pioggia o il vento, creando con la sua ispirata prestidigitazione lo spazio cosmico e onirico nel quale possono apparire i grandi geroglifici del destino». Per Fumaroli, infine, «l'arte di Barba, come quella di Grotowski, si colloca sul crinale dell'arte occidentale: il ritorno all'India, in questi maestri del teatro come in Malraux, non è che una svolta per ricollegarsi alla pienezza spirituale della grande arte europea»[68].

Con *Kaspariana*, l'Odin varcò i confini scandinavi. Nel giugno del 1967, invitato da Franco Quadri, aveva mostrato, senza suscitare in verità particolare attenzione, qualche esercizio di training al Convegno di Ivrea, nel quale l'avanguardia teatrale italiana cercava la propria identità, proponendosi di «poter arrivare alla contestazione assoluta e totale»[69]. In ottobre, però, l'Odin avrebbe presentato il suo spettacolo alla Biennale di Venezia. Giovanni Calendoli, sul «Dramma», colse la forte connotazione antinaturalistica degli attori scandinavi: «anche per quanto riguarda la dizione: pur quando la parola

[68] M. Fumaroli, *Something is Blossoming in the State of Denmark*, nella citata *brochure* dell'Odin dedicata a *Kaspariana*, pp. 31 sgg.

[69] G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, pp. 250-251.

non si dispiega, come spesso accade, in una specie di canto rituale, prende l'intonazione della melopea. [...] L'aspetto più interessante dello spettacolo [...] è costituito dal fatto che la scenografia è via via determinata dagli attori stessi, i quali si scambiano ed impiegano in diverso modo, in funzione decorativa e spaziale, vari elementi di costume»[70]. Giuseppe Bartolucci trovava, invece, coinvolgente il «giuoco di rapporti» tra Kaspar e la comunità che lo preme nel suo repressivo esperimento sociale; rapporti che «si svolgono sempre in vesti di domesticità e di ieraticità», come nella tesa sequenza in cui a Kaspar nasce un figlio, frutto di un amore delicato, che sarà immediatamente soppresso dalla collettività. La scena si realizzava con «l'uscita del bimbo stesso da un lenzuolo bianco, e l'attraversamento di un cono di stoffa rossa da un praticabile all'altro, come momenti drammatici costituiti da materiale degradato, applicato immediatamente e superlativamente ad una azione terribilmente acre». Lo spettacolo si caratterizzava, del resto, per «una sgradevolezza acuta e tragica, di cui non si ha pari nella drammaturgia europea»[71].

4. *Cieslak: il Principe Performer*

Nel gennaio del 1965, Grotowski si era trasferito da Opole, dove non aveva quasi pubblico e si può dire fosse ormai indesiderato[72], nella più importante città di Wroclaw (Breslavia). Qui anche i suoi complicati rapporti con le autorità comuniste sembrarono accomodarsi e, nel settembre del 1966, il Teatro Laboratorio assunse la denominazione di Istituto di Ricerche sulla Recitazione. Nel maggio-giugno 1965, Grotowski si era affacciato in Italia per alcune conferenze e aveva cominciato a tenere con maggiore frequenza seminari in Francia e in Inghilterra, dove avrebbe stretto un duraturo sodalizio con Peter Brook. Seguirono delle importanti tournée internazionali e, dopo il successo al Théâtre des Nations di Parigi (giugno 1966), dal 2 al 6 luglio 1967 uno dei suoi spettacoli più famosi, *Il principe costante*, approdò al Festival di Spoleto.

[70] G. Calendoli, *Storia di Kaspar*, in «Il Dramma», XLIII, ottobre 1967, 373, pp. 53-54.

[71] Bartolucci, *La scrittura scenica* cit., pp. 124-125.

[72] Cfr. Z. Osinski, *I registri di cassa del Teatro Laboratorio delle 13 File. Opole 1964*, in «Teatro e Storia», X, 1995, 17, pp. 201 sgg.

Precedute da un quasi coevo *Studio su Amleto*[73], le prove del *Principe costante* erano cominciate nel 1963-64, e lo spettacolo aveva debuttato a Wroclaw il 20-25 aprile 1965. *Il principe costante* durava circa un'ora ed era previsto per un'ottantina di spettatori; ancora una volta si trattava di un copione piuttosto popolare almeno in Polonia, poiché derivava da Calderón, ma nella trascrizione romantica e nazionalistica di Juliusz Slowacki. Grotowski ridusse tuttavia il testo al nocciolo del martirio del principe Ferdinando, un po' come nel *Faust* si era a suo tempo concentrato sull'ultima scena del dramma di Marlowe. Con il copione – puntualizza Ludwik Flaszen – il regista aveva instaurato un rapporto analogo a quello «fra una variazione musicale ed il tema originale»:

> Nella scena d'apertura, il Primo Prigioniero collabora con i suoi persecutori. Dapprima mentre giace su di un letto rituale, egli viene simbolicamente castrato e poi, dopo avere indossato un'uniforme, entra a far parte della compagnia. [...] Alla gente che lo circonda e che lo guata come se fosse una bestia rara, il Secondo Prigioniero – il Principe – oppone solo resistenza passiva e gentilezza, tutto volto verso un più elevato ordine spirituale. Egli sembra non reagire alle azioni malvagie e brutali delle persone che lo circondano: non intavola neppure una discussione con loro; li ignora: rifiuta di diventare uno di loro. Sembra in tal modo che i suoi nemici lo tengano in pugno, in realtà non esercitano alcun potere su di lui: sebbene vittima delle loro male azioni, egli conserva intatta la sua indipendenza e purezza fino all'estasi[74].

Con plateale astuzia, Flaszen (sotto la cappa del regime comunista) esaltava nel *Principe costante* «la trasposizione delle profonde

[73] Sebbene incompiuto, Flaszen ritiene questo *Studio* molto importante per l'evoluzione di Grotowski, poiché si sarebbe trasformato in un «vero laboratorio dell'organicità», nel quale si sarebbero affacciati sia «l'atto d'attore» di Cieslak nel *Principe costante* sia elementi di *Apocalypsis cum figuris* (L. Flaszen, *Da mistero a mistero: alcune osservazioni in apertura*, in Grotowski, Flaszen, *Il Teatr Laboratorium* cit., p. 27; Id., *«Amleto» nel laboratorio teatrale*, ivi, pp. 100 sgg.). Su questo progetto, si diffonde anche Barba, *La terra di cenere* cit., pp. 92 sgg.

[74] Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 113. Una puntuale trascrizione-descrizione del *Principe costante*, a cura di S. Ouaknine, è in *Les Voies de la création théâtrale*, a cura di J. Jacquot, vol. I, CNRS, Paris 1970. Lo spettacolo è documentato nel composito quanto prezioso film (1967 e 1975) dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma, recentemente restaurato.

antinomie e dei tratti più caratteristici dell'epoca barocca»[75]; in realtà, dopo *Akropolis*, in termini più assoluti, astratti e archetipici, Grotowski sviluppava il cerimoniale funebre dell'olocausto ricondotto dalla tribù umana di Auschwitz all'individuo, suggerendo l'immagine del singolo che concentra in sé dignità e rigore, contraddicendo, con il suo atteggiamento mite e refrattario, gandhiano, il corso violento della storia:

> La gente che circonda il Principe – una società stramba ed alienata – indossa toghe, brache e stivaloni onde mostrare compiacimento nell'uso della forza, e fiducia nel proprio giudizio, soprattutto quando è applicato a gente di differente estrazione. Il Principe indossa una camicia bianca – un ingenuo simbolo di purezza – ed un mantello rosso che a tratti può essere trasformato in sudario. Alla fine della rappresentazione egli è nudo, privo di qualsiasi difesa eccetto la sua identità umana[76].

La scena di Jerzy Gurawski – scrive Roberto De Monticelli sul «Giorno» del 3 luglio 1967 – si presenta come «uno steccato di legno marrone, alto un paio di metri, che delimita uno spazio rettangolare: un'arena, una fossa, un pozzo? In questo spazio è posata una bassa tavola, che può essere insieme un'asse per la tortura e la superficie inclinata d'un catafalco. È l'unico elemento scenico. Gli spettatori, seduti su panche, si affacciano all'orlo dello steccato e guardano giù». Impressionante la prestazione di Ryszard Cieslak, il Principe protagonista[77], «l'Uno [che] resiste alla massa e vince», al di là del suo sacrificio finale: «C'è qualcosa di così misterioso in lui, di così diverso. Ecco che la vittima nutre di sé gli aguzzini. Essi la santificheranno. Forse per liberarsene».

La rivelazione dell'emozione grotowskiana è evidente nelle parole del critico, colpito dalla «suggestione fisica» dello spettacolo,

> così lancinante da suscitare quasi una nausea, nausea purificatrice, moderna versione della catarsi posta al culmine della tragedia greca. [...] Se-

[75] Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 115.

[76] Ivi, p. 114.

[77] Per uno schizzo biografico di Ryszard Cieslak, cfr. Z. Osinski, *Repères pour une biographie 1937-1990*, in AA.VV., *Ryszard Cieslak acteur-emblème des années soixante*, a cura di G. Banu, Actes Sud, Arles 1992, pp. 23 sgg. Su questo «attore miracoloso del teatro novecentesco», cfr. anche F. Taviani, *Cieslak promemoria*, in «Teatro e Storia», VI, aprile 1991, 10, pp. 179 sgg.

duto sulle nude panche, i gomiti appoggiati sull'orlo dello steccato, lo sguardo affondato nel pozzo, in cui s'agitano quei nudi maschili dilaniati fra le ombre ataviche della Prevaricazione e della Regola, lo spettatore non sa di sottoporsi ogni volta a una seduta psicanalitica che lo sconvolge e lo libera. E le urla ritmate di Ryszard Cieslak [...], che nudo lecca il pavimento dando il tempo, così, alla danza dei suoi carnefici, lo tirano giù, nel pozzo, con lui: col vincitore inerme, col trionfante San Sebastiano[78].

Nei confronti del regista polacco la critica italiana restò in genere affascinata e un po' guardinga, cercando d'inquadrare (come, del resto, aveva fatto con Barba) l'effetto conturbante dello spettacolo nella rassicurante categoria della psicanalisi, come scavo doloroso nel profondo, o interpretandolo – è il caso, all'epoca, di Alberto Arbasino – all'interno dei paradigmi della nuova nozione di «scrittura drammaturgica» con «le parole, 'funzioni' meramente orchestrali [...]: un testo letterario tradotto, sfrondato, piegato, falsato, e (soprattutto) recitato in una lingua incomprensibile, e perciò totalmente *buttato via* (come fa talvolta Carmelo Bene) in un 'sistema' di gesti che potrebbe benissimo riferirsi – tant'è – a un *Prometeo Incatenato*»[79]. Quello che era difficile vedere allora era che Grotowski si

[78] In un articolo di ripensamento del giorno successivo, De Monticelli riporta il giudizio di uno degli attori più pensosi del teatro italiano, Romolo Valli: «Qui non bisognerebbe applaudire. E quando si esce farsi il segno della croce, come sulla porta d'una chiesa», aggiungendo una interessante considerazione che marca la differenza (e la sorpresa) del lavoro di Grotowski rispetto alla sperimentazione diffusa all'epoca: «Eccoci di fronte non già all'avanguardia che conosciamo, spesso di riporto, carica di magnetofoni e di proiettori che la aiutino a evadere dalla nuda essenzialità del teatro; ma a un gruppo di persone segnate dalla vocazione come da un destino e avviate, per usare le loro parole, a una 'spedizione antropologica' alle origini più tipiche del teatro: nella foresta vergine del subcosciente» (cfr. R. De Monticelli, *Le Mille e una Notte del critico (1953-1987)*, vol. II, Bulzoni, Roma 1996-1998, pp. 827 sgg.).

[79] A. Arbasino, *Off-Off*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 277. Notevole tuttavia l'impressione registrata da Alberto Arbasino, a distanza di quasi quarant'anni, sull'«Espresso» del 12 gennaio 2006: «Grotowski [*Il principe costante*] lo scarnificava [...] con una stilizzazione spietatissima. Un poverismo paradossale: via tutti i velluti e i cristalli e gli stucchi tradizionali che addobbavano anche il Berliner Ensemble brechtiano dell'affamato Est. Ma dentro, solo una sessantina di eletti esclusivi, smorfiosi e sofistici come nelle prime cantine off-off. Sistemati però su su, in cima a un 'teatro anatomico' da antica università (tipo Padova); e guardando giù giù le torture live e i collaborazionismi tra carnefici e vittime da *Buio a mezzogiorno* di Koestler o da 'Ghepeù' staliniana. [...] Molta cristologia denutrita e macilen-

collocava ben oltre questa temperie e questi riferimenti e che il suo non era affatto un teatro di gesti, sussurri e grida o di testi-pretesti, ma qualcosa che nascondeva una dimensione esoterica.

In una lettera di Grotowski a Barba del 26 aprile 1965 leggiamo infatti che *Il principe costante* segnava «l'inizio di un periodo nuovo nell'estetica della nostra 'ditta'», poiché rappresentava «il tentativo di applicare le ricerche di frontiera tra *tantra* e teatro», su cui il maestro polacco meditava da tempo. Barba – importante tramite per Grotowski con il teatro indiano (cfr. nota 55) – conferma che ci fu in quella fase un'ulteriore svolta nel lavoro del regista polacco, il quale aveva letteralmente scoperto una nuova dimensione del teatro, con uno scatto dalla concezione della «'magia teatrale' dell'attore sciamano, capace di eseguire azioni straordinarie», alla centralità dell'«atto totale» e del processo per realizzarlo, coniugando «il momento della trascendenza individuale» con il «mestiere» attoriale, valorizzando in tal modo la «via negativa» nel lavoro scenico[80].

Ha raccontato Zbigniew Cynkutis che «la decisione di Grotowski di realizzare *Il principe costante* era stata influenzata dal lavoro sul *Dottor Faust*, dove però si operava ancora sul piano compositivo e non della memoria dell'attore. Il gradino successivo diventava trovare 'l'attore totale', che desse se stesso totalmente [...]. Grotowski voleva scoprire come un simile 'atto totale' potesse creare un'autentica sensazione *hic et nunc*. Voleva spezzare la separazione convenzionale fra i cosmi dell'invenzione e della realtà»[81].

In un'importante conferenza parigina del 1968, *Teatro e rituale*, Grotowski spiega che, nella storia del teatro, c'è sempre stato un «duello» fra la vita quotidiana e l'illusione, ma ciò che a lui decisamente premeva era una terza via: «una situazione che non presupponesse né l'imitazione della vita e neppure degli sforzi per creare una realtà della fantasia, dell'immaginazione, ma in cui fossimo in grado di ottenere la reazione umana che potesse essere, letteralmen-

ta, tipo Grünevald [...]. Così come Pasolini usava Mantegna e altri per *Accattone* e *Mamma Roma*, eccetera. Strilli e saltelli velocissimi, però. L'opposto delle flemme cerimoniali del Living Theatre o degli 'uhm uhm' indo-meditativi allora in voga tra candeline e lumini. Non si commentava certo: 'un'operazione alla Rembrandt mozzafiato'».

[80] Barba, *La terra di cenere* cit., pp. 175-176, 119.

[81] Cit. in R. Findlay, *Grotowski's Laboratory Theatre. Dissolution and Diaspora*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., p. 186.

te, contemporanea allo spettacolo ed essere, al suo interno, qualcosa di totalmente reale» o «organico», che aveva come inevitabile contrappeso «piena chiarezza», cioè precisione e struttura di esecuzione. Non si tratta più di recitare, bisogna operare «sul terreno della propria vita» e «penetrare i territori della propria esistenza», analizzandoli con il corpo e la voce. L'attore «dovrebbe ritrovare gli impulsi che fluiscono dal profondo del suo corpo e con piena chiarezza guidarli verso un certo punto, che è indispensabile nello spettacolo, compiere questa confessione nel terreno che è necessario»[82]. La partitura attoriale che si verrà a costituire fra organicità e precisione non sarà di gesti o vocalità esteriori, ma di morfemi come «gli impulsi che traboccano dall'interno del corpo per incontrare l''esterno'» e dei quali il gesto che appare è solo il terminale di una «linea che va dall'interno all'esterno». L'attore fisserà la sua «partitura degli impulsi vivi», «non con il lapis evidentemente, ma con il corpo», ripeterà e raffinerà la sua elaborazione, attingendo quel «riflesso condizionato, basato sui punti 'annotati'» su cui dovrà *rinnovare*, non ripetere, il suo «atto di confessione, qui e nel tempo presente»[83].

A questo punto, «se l'atto ha luogo, allora l'attore, cioè l'essere umano, oltrepassa lo stato di incompletezza al quale noi stessi ci condanniamo nella vita quotidiana. Svanisce allora la divisione tra pensiero e sentimento, tra corpo e anima, tra conscio e inconscio, tra vedere e istinto, tra sesso e cervello; l'attore che ha compiuto questo raggiunge l'interezza», ritrovando «la sua integrità originaria» e facendo agire in se stesso «nuove fonti di energia». Così, insomma, si oltrepassa lo stato di umana «scissione» e pertanto: «Non si tratta più di recitare, ecco perché è un atto (proprio recitare è quello che desiderate continuamente nella vostra vita di ogni giorno). Questo è il fenomeno dell'azione totale (ecco perché si vorrebbe chiamare azione totale). Egli, l'attore, non è più diviso, in quel momento non esiste più a metà. Ripete la partitura e nello stesso tempo si svela fino ai limiti dell'impossibile, fino a quel seme del suo essere, che chiamo 'arrière-être'. L'impossibile è possibile»[84].

In Italia, Jerzy Grotowski aveva concesso una lunga intervista a Gian Franco Venè sull'«Europeo» del 13 luglio 1967, nella quale

[82] J. Grotowski, *Teatro e rituale*, in Grotowski, Flaszen, *Il Teatr Laboratorium* cit., pp. 146-147.
[83] Ivi, pp. 148-149.
[84] Ivi, pp. 150-151.

aveva allontanato, come faceva di norma, il facile accostamento della «crudeltà» del suo spettacolo a quella teorizzata da Antonin Artaud, aggiungendo: «Io credo che ci sia nel teatro qualcosa di assai più crudele di una tortura: è la crudeltà della verità, la crudeltà di scrutare fino alla fine nella vita, di comprendere fino alla fine la situazione umana. Questa è la crudeltà. Realizzare la vita com'è è assai più crudele della tortura. E noi proponiamo, con la nostra arte, tutto quello che manca all'immagine convenzionale della vita quotidiana. Perché nella vita quotidiana, capisce, l'uomo si esprime sempre a metà. E noi, nel nostro teatro, andiamo in fondo. In fondo». In tali dichiarazioni, connesse all'«atto totale» di Ryszard Cieslak nel *Principe costante*, Grotowski fa intuire come, in questo spettacolo, cominciasse non solo a sfilarsi dalla *recitazione* e dalla *rappresentazione*, ma pure ad affrontare con decisione il problema che costituiva il fulcro dei suoi interessi dentro e *oltre* il teatro (quindi anche nei decenni di attività successiva), ovvero la ricomposizione dell'intima scissione dell'uomo: «Abbiamo troppe maschere», dichiara al giornalista italiano. «L'anima e il corpo sono isole remote», e il teatro ha la possibilità di «esprimere l'uomo nella sua totalità, nella sua pienezza».

Il lavoro di Ryszard Cieslak, nel *Principe costante*, era stato necessariamente di un tipo diverso da quello dei suoi compagni, legati alla cosiddetta *Tecnica I* (rivolta allo spettatore) in quanto elaborazione di uno spartito di «segni motivati e capaci di per se stessi di significare l'azione e di determinare delle situazioni in opposizione al principe»[85], che, adottando invece la *Tecnica II*, affrontava l'«atto totale», con uno spartito animato dalle «più intime associazioni personali»[86]. Lo spettacolo veniva così ad articolarsi su due marce. Per

[85] Fermo che «nessuno cercava di interpretare, per esempio, il procuratore militare; ognuno interpretava proprie faccende, questioni legate alla sua vita, strettamente strutturate e inserite nella forma di quella storia 'secondo Calderón/Slowacki'» (J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Richards, *Al lavoro con Grotowski* cit., p. 131).

[86] Temkine, *Il Teatro-laboratorio* cit., pp. 189-190. Sulla distinzione fra le due tecniche, cfr. anche Barba, *La terra di cenere* cit., p. 64, dove la *Tecnica I* è riportata all'«artigianato teatrale», mentre la *II* tendeva «a liberare l'energia 'spirituale' in ognuno di noi. Era un cammino pratico che indirizzava il sé sul sé, dove si integravano tutte le forze psichiche individuali e, superando la soggettività, permetteva di accedere alle regioni conosciute dagli sciamani, dagli yogi, dai mistici».

esempio, nella prima scena, con il gruppo che usava la *Tecnica I*, ricordava Grotowski,

> si è lavorato a lungo sull'uccello allodola che va in picchiata dall'alto in basso e che grida gettandosi su qualche pezzetto da mangiare. Sono state decine e decine le ore in cui noi abbiamo fatto soltanto questo, arrivando lentamente fino al punto in cui i pezzi del testo sono apparsi attraverso queste grida, per trasformarsi completamente, alla fine, in un testo che ha avuto soltanto la melodia dell'allodola. Al tempo stesso il corpo ha preso gli impulsi per portare il grido dell'allodola che attacca, ma abbiamo tagliato qualsiasi associazione visuale con l'uccello, ed è stata mantenuta completamente la forma umana.
>
> [...] le altre scene sono state trovate in un'altra maniera, ma sempre partendo da un tema e da una composizione molto precisa.
>
> Il lavoro con il Principe Costante è stato completamente diverso e basato unicamente sul principio dell'organicità senza alcun orientamento verso i segni o la composizione[87].

Gli attori impegnati nel *Principe costante* risultavano tutti intensi e ammirevoli, ma il risultato della prestazione di Cieslak sarebbe stato alla fine impressionante: «Mancava poco che l'attore levitasse», ha scritto Josef Kelera. «Era in uno stato di grazia. E intorno a lui tutto questo 'teatro della crudeltà', blasfemo ed esagerato, si trasformava in un teatro in stato di grazia»[88]. Eugenio Barba ricorda:

> Sin dall'inizio, sin dai primi secondi dello spettacolo, fu come se tutti i miei ricordi, le categorie sulle quali mi appoggiavo, scomparissero da sotto i miei piedi, e vidi un altro essere, l'uomo che aveva trovato la sua pienezza, il suo destino. [...] La forza di un uragano deciso. 'Adesso non ce la fa più'. Eppure era come se una nuova onda più forte, più alta, più verde, sorgesse dal suo corpo e si espandesse intorno a lui. Per tutto lo spettacolo, questo principe costante era attore, ma non mi posi mai la domanda su come fosse arrivato ad un tale punto, ad una tale vetta. Fu solo dopo, al riparo da questa furia degli elementi, che riflettei sul fatto che tutto un orizzonte, che fino ad allora aveva circondato la mia terra teatrale, era stato spostato di innumerevoli miglia per rivelare una terra difficile, ancora da scrutare, ma che esisteva, e poteva dar frutti[89].

[87] Grotowski, *Tecniche originarie* cit., pp. 153-154.
[88] Osinski, *Grotowski and His Laboratory* cit., p. 85.
[89] *Il libro dell'Odin* cit., p. 253.

Anche se una raffinata tecnica di montaggio era riuscita a integrare i processi paralleli, ma distinti, di Cieslak e dei suoi compagni in una magistrale costruzione, eminentemente ritmica, dal caratteristico serrato salmodiare ecclesiastico e con un'alternanza pressoché romantica di basso e di sublime, *Il principe costante* restava *uno spettacolo + un atto totale*, finendo per costituire il confine fra il teatro e l'*oltre-teatro* di Grotowski, cioè il momento di una transizione da una dimensione comunque ancora estetica a un'altra esistenziale e prospetticamente performativa, nella quale diventa assoluta la sfida (e l'utopia) di cercare – attraverso una via alternativa al di là della Ragione occidentale, della religione e della psicanalisi – la totalità dell'essere.

Grotowski riconoscerà che, dal *Principe costante*, il suo «interesse per lo spettacolo stava cadendo»[90] e, a questo punto, considerando i successivi sviluppi del regista polacco, verrebbe quasi da asserire che Ryszard Cieslak sia stato una specie di *Principe Performer*, cioè il soggetto di una ricerca verticale e mirata verso l'alto, differente dall'orizzontalità del teatro d'interpretazione. Nel Principe di Cieslak, insomma, si possono intravedere certi tratti düreriani del futuro *Performer* di Grotowski, che è un Cavaliere fra la Morte e il Diavolo, un «uomo d'azione», ma naturalmente «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», fino ad attingere una corporeità «non-resistente, quasi trasparente», realizzando la somma quadratura del cerchio di una passività che è ricezione e un'attività che è presenza[91], configurando quella che sarà definita «una sorta di dialettica dell'organico»[92].

Dopo la morte di Cieslak, Grotowski non esiterà, in quest'ottica, a paragonare l'attore a Van Gogh, perché, soprattutto nella elaborazione del Principe, aveva «saputo trovare la connessione del dono e del rigore», collegando appunto all'estrema attenzione per i dettagli della partitura attoriale il «dono di sé», ma non «il dono al pubblico, che entrambi consideravamo come un puttanesimo [..., solo] il dono al suo lavoro, o [...] il dono al nostro lavoro». Sebbene il testo

[90] Grotowski, *Tecniche originarie* cit., pp. 157-158.
[91] Grotowski, *Il Performer* cit., pp. 19-20.
[92] A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006, p. 63.

parlasse di un martirio, nel rapporto personale che Grotowski aveva instaurato con Cieslak, tutta la parte era stata fondata sulla costituzione di una partitura d'impulsi che si andava a innestare «su un tempo molto preciso della sua memoria personale (si può dire sulle azioni fisiche nel senso di Stanislavskij) legata al periodo in cui era un adolescente ed [aveva avuto la sua] grande esperienza amorosa. Tutto era legato a quell'esperienza» (peraltro molto limitata e individuata), attingendo così il classico stato adolescenziale della «*preghiera carnale*»[93]. Nell'insieme, si trattava di un processo che non si poteva definire di semplice «improvvisazione», ma di «ritorno agli impulsi più sottili dell'esperienza vissuta, non semplicemente per ricrearla, ma per prendere il volo verso questa impossibile preghiera».

Al centro di questo spettacolo assai apparentemente barocco c'era insomma un progetto essenziale, anche se non immediatamente evidente, che proiettava *Il principe costante* fuori dalla dimensione della rappresentazione: attuare, lavorando con l'attore (in una stretta relazione di io-te, che sarà recuperata dall'ultimo Grotowski), l'uscita «dalla paura e dal rifiuto di se stessi» per «entrare in un grande spazio libero in cui si può non avere paura alcuna e non nascondersi *in niente*». Proprio per realizzare ciò, Cieslak memorizzò in maniera assoluta la lunga parte al fine di «mettere questo flusso di parole sul fiume del ricordo, del ricordo degli impulsi del suo corpo, del ricordo delle piccole azioni», per «prendere il volo, come nella sua esperienza prima», che essendo «luminosa», attraverso il montaggio e l'inserimento di vari riferimenti cristici, ha pure restituito «la storia di un martire», senza però che si sia mai lavorato «a partire da un martire, al contrario». Il grande risultato derivò dall'indifferenza ai condizionamenti temporali, e da una simbiosi con il regista che aveva reso sicurissimo l'attore: «si è visto che tutto era possibile perché non c'era paura»[94].

Infine, per Grotowski, *Il principe costante* si concretava nella relazione fra il «*flusso interiore*, o flusso di associazioni del corpo me-

[93] «Era un momento della sua vita relativamente breve – diciamo qualche decina di minuti – [...] era come se questo adolescente rammemorato si liberasse col suo corpo dal corpo stesso [...]. Attraverso la molteplicità dei dettagli, attraverso tutti i piccoli impulsi e azioni, legati a quel momento della sua vita, l'attore ritrovò il flusso del testo dei monologhi del Principe Costante» (Grotowski, *Dalla compagnia teatrale* cit., p. 130).

[94] Cit. in Richards, *Al lavoro con Grotowski* cit., pp. 27-28.

moria» e il montaggio «esterno che si realizza nella percezione dello spettatore». In questo rapporto, il regista è giusto «una specie di levatrice» e, come spiegava il maestro polacco:

> Gli spettatori vedono un martire, uno che agonizza arrivando a una sorta di estasi. Questo è in accordo con il testo. È vero che l'attore ha fatto un'altra cosa, ma nell'arte qualche volta non ci sono perché. 'Una rosa è senza perché' diceva un grande mistico. Questa è la chiave dell'arte. [...] se il teatro è creativo, se l'attore è un creatore come il poeta, allora c'è sempre una dissociazione tra quello che è visibile, cioè creato consapevolmente come montaggio nella percezione dello spettatore, e quello che è il flusso delle associazioni del creatore[95].

[95] Vacis, *Awareness* cit., pp. 156 sgg.

III
Il cavallo di legno

1. *Il Living nel segno di «Antigone»*

Il Sessantotto comincia nel 1964. Ha ragione lo storico Giovanni De Luna: la grande fibrillazione sociale comincia nel novembre di quell'anno con la protesta studentesca a Berkeley, in California, e continua nel 1965 con la prima manifestazione a Washington contro la guerra del Vietnam. I movimenti giovanili di protesta e contestazione, in Germania e in Italia, sono evidenti dal 1967[1]. Anche il teatro dà pienamente il senso di questo «evento globale»: il suo radicalismo teorico e soprattutto la sua prassi di ricerca, ovvero la sua enfasi sull'azione fisica e concreta[2], la sua ipersensibilità al sociale, allo scontro fra generazioni e alle relazioni padrone-servo, carnefice-vittima, la sua ansia di mutamento e di utopia dall'America investono l'Europa, e il Living Theatre sembra il veicolo principale di questo sempre più esteso contagio e di una ormai conclamata rivoluzione teatrale. Nel 1967, Julian Beck è convinto che «il teatro è il cavallo di legno per prendere la città»[3].

[1] G. De Luna, *«L'eterna giovinezza»: il sortilegio del '68*, in AA.VV., *Il sogno di cambiare la vita*, a cura di R. Alonge, Carocci, Roma 2004, pp. 37 sgg.

[2] Un atteggiamento questo che appare in significativa sintonia con uno slogan che De Luna definisce «simbolicamente [il] più efficace del '68»: «'Sei quello che fai', irriducibilmente contrapposto al 'sei quello che pensi'» (ivi, p. 48).

[3] J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1975, p. 241.

Sentieri e destini cominciano a incrociarsi. Beck e Malina vedono *Il principe costante*, mentre preparano *Antigone*, e si meravigliano che «la strada parallela» che seguivano avesse così pochi punti in comune con Grotowski, pur essendo i «risultati abbastanza vicini» e ottenuti, in maniera antitetica, con quella cioè che, con qualche civetteria, al Living si definiva una «*mancanza* di metodo e di disciplina», che era poi più apparente che reale[4].

Il 18 febbraio 1967, il Living Theatre presenta allo Stadttheater di Krefeld uno degli spettacoli più emblematici dell'epoca, *Antigone*; il 13 marzo arriva a Torino e da lì, per una serrata tournée, nel resto della penisola. Il Living recita il copione di Brecht che, partendo dalla traduzione di Sofocle fatta da Hölderlin, conferisce alla tragedia un taglio insieme laico e politico[5], praticando uno straniamento e una caratteristica frantumazione epica in episodi, ma inserisce tecniche del teatro cinese e fremiti dionisiaci. Anzi, «si trattava di una produzione artaudiana di un testo brechtiano» – sottolineerà Judith Malina – «che rispettava moltissimo il testo di Brecht e tentava di esprimerlo attraverso l'azione artaudiana»[6]. Al centro del lavoro del Living ci sono le «azioni fisiche» che rendono «i contenuti e le dinamiche dei personaggi»; il gruppo funzionava «come un corpo fatto di tante persone, ma un corpo, che trema, che si muove verso ciò che ama e si allontana da ciò che teme. L'uso totale del corpo tende a colmare la distanza fra espressione fisica e significato verbale»[7].

A Giuseppe Bartolucci *Antigone* apparve subito un «'prodotto' altamente formalizzato», ma «come oltraggio al perfezionismo e all'estetismo»; qualcosa di riassuntivo e «un esempio corretto e chiuso di rottura con la tradizione, [...] un punto di arrivo di una ricerca che era già cominciata dall'uso stravolto dell'attore di *The Brig* alla demistificazione letteraria di *Les Bonnes*, dalla scomparsa premeditata della regia nel *Frankenstein* alla uccisione della scenografia nei *Mysteries*»[8]. Nel 1985, Roberto De Monticelli riconoscerà che *Anti-*

[4] P. Biner, *Il Living Theatre*, De Donato, Bari 1968, p. 168.

[5] Per le peculiarità di questo testo e le sue implicazioni sceniche, cfr. C. Molinari, *Storia di Antigone*, De Donato, Bari 1977, pp. 160 sgg.

[6] C. Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, Milano 1995, p. 173.

[7] Ivi, pp. 174-175.

[8] G. Bartolucci, *The Living Theatre*, Samonà e Savelli, Roma 1970, pp. 82, 76-77.

gone aveva rivelato, «espressa al suo più alto livello, frutto di un allenamento rigoroso, corredata da una tecnica perfetta, la coralità dei corpi, la folgorante comunicatività del gesto: l'attore [...], l'attore su quelle assi nude, senza mascheramenti di costumi, senza additivi tecnici, solo col suo fisico e la sua voce»; con *Mysteries* e *Antigone* s'individuava, con inequivocabile risonanza internazionale, «la nascita, insomma, delle avanguardie teatrali del secondo Novecento»[9].

Il palcoscenico (Tebe) appariva nudo, senza sipario, mentre il resto della sala (o anche il proscenio) rappresentava Argo; gli attori, una ventina sempre presenti, non avevano costumi e non c'erano neppure oggetti di scena. Seggi, macchine da guerra e ogni altra occorrenza rappresentativa erano composti con i corpi, che contribuivano, al di là della voce stessa, a creare pure quella che Judith Malina indica come la suggestiva continua «mise en scène sonora totale» dello spettacolo[10]. Per il resto, nella composizione figurale, il Living s'ispirò ampiamente all'iconografia greca ed egizia.

Al principio, attori e pubblico si fronteggiano: Tebe contro Argo, con ostilità che sfocia in un coro di sirene belliche, in un'atmosfera convulsa da bombardamento e nella scena in platea del crudele combattimento fra Eteocle e Polinice. Quando costui cade ucciso, viene infine mutilato da Creonte. La grande forza dello spettacolo stava proprio in questa sottile persistente tensione fra scena e platea, anzi – come subito rilevò l'attento Bartolucci – nell'innesto degli attori «negli spettatori conoscitivamente, per forza di coesione e di configurazione fisica e per penetrazione e profondità di rapporto con il loro movimento»[11].

La morte di Eteocle e Polinice viene quindi ripresa reiteratamente sul palcoscenico, mentre Antigone e Ismene restano sul fondo abbracciate. Questo prologo si apre alla scena fra Antigone e Ismene, con la prima che difende il corpo di Polinice insidiato da

[9] R. De Monticelli, *L'attore*, Garzanti, Milano 1988, pp. 365-366.

[10] L'utilizzo creativo e significativo della voce come azione del corpo è probabilmente uno dei segni più incisivi della lezione teatrale del Living. Osserva Julian Beck: «Abbiamo constatato che certi suoni non possono venire convenientemente riprodotti che quando accompagnano una ben precisa azione del corpo. È dunque la parte del corpo messa in movimento che 'detta' questo suono. Il nostro sforzo ha sempre teso verso una unificazione. E questo è un campo d'applicazione di questo principio» (Biner, *Il Living Theatre* cit., pp. 154, 169).

[11] Bartolucci, *The Living* cit., p. 77.

quattro attori che rappresentano degli avvoltoi. La purezza della linea dialettica, pur nella proliferazione dei dettagli e degli episodi, permane nella relazione dei personaggi principali: Creonte (Julian Beck) è un tiranno abile e vanaglorioso, che castra i suoi consiglieri anziani, li riduce a cani e parla a un popolo in ginocchio, interessato solo ai suoi minimi affari, e così lo domina, trasformandolo in una specie d'inumana macchina sociale e militare, nella quale si rinserra e si protegge. A questo blocco minaccioso e compatto si contrappone l'Antigone di Judith Malina, che incarna l'anarchia. Cesare Molinari ricorda la Malina con il «viso dolce e triste, e sempre meravigliato», priva di «qualsiasi connotazione di forza fisica, ma anche di durezza e rigidezza morale», e, in Beck-Creonte, un tratto peculiarmente diabolico, che non è «la sua natura, ma ciò di cui egli riveste la sua divina umanità, che invece risplende nuda nel comportamento di Antigone»[12]. Questa resa della protagonista, non priva a tratti di una specie di sonoro classicismo, coronava forse, pur nel peculiare straniamento incarnato dal Living, il sogno di far rivivere le grandi attrici tragiche, come Rachel Félix, che aveva alimentato in gioventù la vocazione teatrale di Judith Malina, orientandola verso la creazione di «un nuovo teatro classico», di cui anche *Antigone* può ritenersi un paradossale esito «puro» e «alto»[13].

Il baricentro dell'azione restava tuttavia quell'attore che, stecchito per le due ore di durata dello spettacolo, rappresentava il cadavere di Polinice, come segno di una violenza irrimediabile, ma anche di una rivolta non dimenticata, cui si poteva rispondere solo con una nuova rivolta. Quando Creonte rimproverava Antigone, per aver dato onoranze funebri a Polinice contro ogni proibizione, Judith Malina si rivolgeva con intensa semplicità al pubblico e, in ginocchio, con le braccia aperte, dichiarava: «Questo è un esempio». Sarà, del resto, questo cadavere, che, sollevato da Emone e Antigone, alla fine si librerà su Creonte, vincendolo e trovando riposo – in una suggestiva scena in cui le braccia degli attori mimano le onde – proprio oltre quel mare umano, dove giacerà accanto ad Antigone che ne diviene, così, quasi l'amante.

Nella lunga sequenza della danza bacchica – straordinario affresco fonico e gestuale – Antigone viene condotta al sacrificio, ma il

[12] Molinari, *Storia di Antigone* cit., pp. 187-188.
[13] Valenti, *Conversazioni* cit., p. 61.

suo ribelle «compianto» per chi si affida al destino blocca almeno per un attimo quel fluente danzare dal quale si stacca Tiresia, che urla in faccia a Creonte l'accusa di aver fatto ricadere la maledizione della peste sulla città. Tiresia s'inserisce quindi in una nuova macchina, o testuggine, realizzata al solito con i corpi di otto attori, che minaccia e, infine, travolge Creonte. Nella sua caduta s'innesta la visionaria scena di battaglia con la sconfitta e la morte di Megareo, suo figlio, di cui Creonte ricompone il cadavere, che viene collocato dov'era stato all'inizio quello di Polinice. Un'ancella annuncia quindi la morte dell'altro figlio, Emone, spezzando la catena umana che gli attori hanno formato; Creonte si copre allora il viso con la maglia di Emone, che poi agiterà intorno a sé, nel crescente clima di terrore che ormai stringe la città in rovina e che è rappresentato dal lento muto indietreggiare di tutta la compagnia, con occhi sbarrati e convulse espressioni di paura, fino al limite del muro di fondo.

Antigone spiazzò la critica, che sembrò quasi disarmata di fronte alle invenzioni di questo capolavoro del teatro della Seconda Riforma. Larga parte del comunque fervido dibattito[14] ruotò sul rapporto del Living con il testo, con Brecht; sull'implicita protesta nei confronti della guerra del Vietnam o delle condizioni sociali e politiche negli Stati Uniti. Emblematico di queste tendenze il pezzo di Nicola Chiaromonte, su «Sipario», che finì per parlare di un «realismo nero» del Living, «nel senso di imitazione negativa della realtà attuale», che sfociava in «una confusione maniaca: in tregenda, non in dramma»[15]. Particolarmente attento, Roberto De Monticelli, sul «Giorno» del 19 aprile, riconosceva al Living un esito «probabilmente assoluto» delle sue ricerche sul Teatro della Crudeltà di Artaud, con il conseguente riversamento del testo brechtiano «nella sua mostruosa macchina mimica» fino alla triturazione «nel motore inesauribile della sua mimesi psicofisica», che attinge «una serie di immagini sconvolgenti, di simboli allucinanti e chiarissimi, un lungo discorso per gridi, per sussulti, per deliri collettivi». Straordinaria la coralità per gruppi dello spettacolo, che esaltava «in immediato linguaggio gestuale e plastico i messaggi e le si-

[14] Cfr. F. Quadri, *L'Antigone del Living e la critica italiana*, in «Sipario», XXII, giugno 1967, 254, pp. 12 sgg.

[15] N. Chiaromonte, *Scritti sul teatro*, a cura di M. Chiaromonte, Einaudi, Torino 1976, pp. 193 sgg.

gnificazioni del testo», senza tuttavia sopprimere l'individualità dei vari Creonte, Antigone, Ismene, Emone, Tiresia, «come una linea mutevole e luminosa sulla superficie di quel mare tempestoso». Particolarmente notevole

> l'inserto (che dura forse tre quarti d'ora e che costituisce, da un certo punto in poi, la nervatura più vistosa dello spettacolo) della grande danza bacchica, della festa erotica in cui il popolo di Tebe e il suo tiranno tripudiano, prima che arrivi l'annuncio della catastrofe. Qui mimica, ritmo e allusività figurativa prevalgono, ai limiti dell'ossessione. Il naturalismo che sta alla base di queste identificazioni psico-fisiche viene come bruciato, reso astratto, una pittura vascolare, dall'iterazione; solo il rito conta, il rito che rende decifrabile il simbolo.

Infine, su «Nuovi Argomenti», Alberto Arbasino componeva la sua pungente tavola quasi *parolibera*, osservando al solito corrosivo: «Il Living Theatre [...] La Malina quando recita uno 'squarcio' scivola inavvertitamente verso la Melato; e il Beck 'ci dà dentro' con una verve forse fin troppo entusiastica nella 'partecipazione' [...] Ma l'artaudismo davvero 'living' e 'applicato' dell'*Antigone* costituisce nella sua osmosi impressionante col *Marat-Sade* di Brook (chi avrà influito su chi?...) una strada aperta fra le più invitanti e difficili nel teatro contemporaneo»[16]. Il frammento era incastonato fra vari altri, dedicati – al di là degli umori del critico – ai protagonisti di quella prodigiosa stagione di liberazione e d'invenzione artistica, di autentica metamorfosi del gusto: i Rolling Stones, Joan Baez, Milva «eccellentemente dressée da Strehler», *Blow Up* di Antonioni, la scrittura drammaturgica di Osborne...

2. *Le due stanze di Peter Brook*

Peter Brook nasce a Londra nel 1925 in una famiglia ebrea emigrata dalla Russia, nella quale si coltivavano forti interessi scientifici[17]. Senza una formazione specifica, ma spontaneamente appassionato,

[16] A. Arbasino, *Cirkus Polka*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 1967, p. 212.

[17] Il cognome d'origine era Bryk. Per la biografia del regista ci siamo rifatti particolarmente a M. Kustow, *Peter Brook. A Biography*, St. Martin's Press, New York 2005.

si era occupato di cinema e di teatro già come studente di giurisprudenza a Oxford e, nel 1945, aveva cominciato a lavorare al Birmingham Repertory Theatre. L'anno successivo, si fece notare a Stratford-upon-Avon con una regia di *Pene d'amor perdute* di Shakespeare, continuando nel teatro professionistico e commerciale in Europa e in America, sempre aperto alle più varie esperienze, dalla commedia al musical, ma facendosi un nome soprattutto come regista shakespeariano.

In particolare, nel 1955 Brook allestì *Titus Andronicus* e, «mediante le luci, le musiche concrete e la scenografia», trasformò la negletta, giovanile e barocca tragedia di Shakespeare «in un rituale simile a un sogno». Chi crede in una continuità organica nel lavoro del regista vi ha visto un embrionale modello di Teatro della Crudeltà, addirittura un'anticipazione di certi spettacoli della maturità, come *Mahabharata*, in quanto già vi si scorgeva «un metodo che preferiva il suggerimento alla rappresentazione», peculiare del Brook più sperimentale[18]. Lo spettacolo fu presentato anche alla Biennale di Venezia, dove suscitò particolare interesse il debutto italiano di Laurence Olivier, ma non sfuggì ai critici più attenti, come Eligio Possenti, sul «Corriere della Sera» del 29 maggio 1957, la «meraviglia di luci, di colori, di forza interpretativa, di bellezza di quadri, di studio di gruppi» dell'allestimento nel suo insieme.

Anche a Jean Genet capitò di assistere a *Titus Andronicus*. Il drammaturgo vi colse immediatamente l'intenzione di esprimere un «rituale oscuro» che si celava dietro la tragedia shakespeariana e discusse con Brook «l'idea che il teatro dove[sse] emanciparsi sia dalle convenzioni naturalistiche sia da quelle classiche»[19]. Da questo connubio, nel 1960, al Théâtre du Gymnase a Parigi, nacque un allestimento del censuratissimo *Balcon*, per il quale il regista sentì la necessità di costituire un composito *ensemble*, con cui provare a lungo e in libertà, adottando, in chiave antipsicologica, «uno strumento nuovo e sconosciuto, chiamato improvvisazione»[20].

[18] M. Billington, *Con la Royal Shakespeare Company da Lear al Sogno*, in AA.VV., *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Ubulibri, Milano 1990, pp. 19-20.

[19] P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 103, 105.

[20] Ivi, p. 107.

Peter Brook era ormai famoso, ma inquieto, non solo artisticamente. A livello personale – attorno al periodo del suo matrimonio con l'attrice Natasha Parry (1951) – portava avanti una ricerca che lo aveva avvicinato, anche tramite la danzatrice Jeanne de Salzmann, all'*opera* spirituale dell'armeno-turco Georges Ivanovitch Gurdjieff[21]. A contatto con la via di conoscenza tradizionale di Gurdjieff, Brook maturerà la consapevolezza della necessità di una ricerca e di un «risveglio» dell'essenziale unità o armonia dell'uomo, dello sviluppo di un Io autentico in grado di unificare le disperse funzioni psichiche, raggiungendo così la condizione in cui «l'organismo umano è completamente aperto; aperto nel corpo, nel sentimento e nel pensiero», in modo che l'individualità risulti «illuminata in ogni suo aspetto e [possa] assumere il ruolo che le è proprio: essere flessibile e adattabile a qualsiasi nuovo bisogno»[22].

Racconta Peter Brook:

> Per anni avevo mantenuto una rigorosa separazione tra la mia ricerca interiore e gli esperimenti di teatro, avendo ben presente il pericolo insito nei miscugli e non volendo creare un caotico disordine in nessuno dei due campi. Niente, tuttavia, può restare a lungo in compartimenti stagni [...]. Il teatro, quindi, stava diventando un campo operativo in cui esisteva la possibilità di osservare leggi e strutture parallele a quelle trovate negli insegnamenti tradizionali. La stessa azione, lo stesso gesto, lo stesso suono, la stessa frase possono essere banali, volgari o toccanti come nient'altro, a seconda della luce che li illumina. Vi è la molteplicità, vi è l'unità. Che cosa può unirle? [...] Ero ancora l'osservatore che, seduto in una stanza, scruta nell'altra – da una parte il regista, dall'altra gli attori – e la natura artificiale di questa separazione, che avevo sempre dato per scontata, cominciò a farmi sentire a disagio[23].

Questo *disagio* spinse Brook a imprimere una svolta al proprio lavoro teatrale[24]. Così, sembra confortata con ogni probabilità da

[21] In merito alla scoperta, attraverso P.D. Ouspensky, e all'adesione di Brook alle idee di Gurdjieff, cfr. Kustow, *Peter Brook* cit., pp. 69 sgg. Sui fitti rapporti tra Gurdjieff, il teatro e la danza del suo tempo, cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 78-79.

[22] Brook, *I fili* cit., p. 122.

[23] Ivi, pp. 130-131.

[24] Sull'influsso del pensiero di Gurdjieff sul teatro di Brook, cfr. B. Nicolescu,

Gurdjieff l'idea (già elisabettiana) di Brook di uno spettacolo, nel quale – come nella ricerca personale – la «mescolanza di grossolano e sottile» arriva a cambiare «i pensieri, i sentimenti, le attitudini di un uomo». Derivata dalla stessa fonte pare anche la crescente tensione del regista verso un'armonia di movimenti, sentimenti e pensieri nell'attore al fine di sviluppare una nuova «presenza» che faccia affiorare «una vera individualità» connessa alla «libertà interiore»; ancora da Gurdjieff verrebbe il paradosso che, «più l'attore è bravo, meno si identifica con il suo ruolo» e «meno si identifica, più si impegna profondamente», ma, recitando, non cessa «di emanare una corrente di energia che influenza direttamente la qualità dell'attenzione degli spettatori: in certi momenti forti, rari e intensi, attori e pubblico si uniscono a formare un solo essere»[25].

La concezione di un teatro essenziale, di forte comunicazione interpersonale e insieme non mimetico e metaforico, si fissa, insomma, largamente su tali presupposti, come l'ideale artistico di Brook: «In uno dei suoi libri, Gurdjieff ha definito il teatro 'lo specchio della realtà' e ciò vuol dire che qualunque cosa accade in teatro non è reale; nel miglior senso del termine, è un'imitazione. [...] Qualsiasi cosa avvenga in teatro è come una metafora; non è la cosa stessa, ma vi aiuta a capire la cosa perché la cosa reale non è questa, ma *come* questa»[26]. Non stupisce che nel tempo, ferme le differenze di cultura e di orientamento, fra Brook e Grotowski si stabilisse una sentita intesa, sul doppio piano del progetto teatrale e di quello spirituale.

Nel 1959, l'anno in cui Grotowski fondava il suo teatro a Opole, Peter Brook si lamentava degli attori inglesi «indolenti e privi di passione», e pensava a un laboratorio capace di «*osare fino in fondo*»[27]. Nella stessa fase, Peter Hall stabiliva a Stratford la Royal Shakespeare Company e, nel 1962, chiamava con sé Brook, che chiese di poter dirigere dei progetti di ricerca. Intanto, firmò un *Re Lear*, che

Peter Brook et la pensée traditionnelle, in *Les Voies de la création théâtrale*, a cura di G. Banu, vol. XIII, CNRS, Paris 1985.

[25] P. Brook, *Un'altra dimensione: la qualità*, in AA.VV., *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, a cura di B. De Panafieu, vol. I, Edizioni Riza, Milano 2001, pp. 138-143.

[26] *Between Two Silences. Talking with Peter Brook*, a cura di D. Moffitt, Southern Methodist University Press, Dallas 1999, pp. 158-159.

[27] Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989, p. 13.

aveva come protagonista Paul Scofield. Lo spettacolo presentava un'assoluta fedeltà testuale, ma era improntato allo «Shakespeare nostro contemporaneo», ovvero letto soprattutto attraverso Samuel Beckett, che un brillante saggio del critico polacco Jan Kott stava diffondendo in quegli anni. Nel corso della preparazione, Brook si servì, nonostante le resistenze della compagnia, dell'improvvisazione e si distaccò dal modellino di una elaborata scenografia in ferro rugginoso, eliminando il superfluo dal palcoscenico e servendosi ancora di qualche essenziale elemento metallico che veniva però ad assumere un rilievo scultoreo: «D'un tratto qualcosa scattò. Cominciai a vedere perché il teatro era un evento e perché non dipendeva da un'immagine o da un contesto particolare: l'evento poteva essere, per esempio, il fatto stesso che un attore attraversasse il palcoscenico»[28].

La scena della tempesta era giocata sul poderoso confronto tra la voce del protagonista e le vibranti lastre arrugginite, che calavano dall'alto dando corpo alla desolata opposizione uomo-natura. Charles Marowitz, assistente alla regia, parla dell'evocazione di un mondo «in uno stato costante di decomposizione»: «Oltre alla ruggine, alla pelle [consunta dei costumi], al vecchio legno non vi era altro all'infuori dello spazio: giganteschi piani bianchi che si aprivano su uno sfondo neutro. Non è tanto Shakespeare nello stile di Beckett quanto Beckett nello stile di Shakespeare, perché Brook crede che Beckett abbia attinto il suo senso di vuoto dalla spietatezza di *Re Lear*»[29].

Nel 1963-64, Brook, sempre in collaborazione con Charles Marowitz, avviò infine, all'interno della Royal Shakespeare Company, l'esperienza del *Teatro della Crudeltà*, certo ispirato dalle illuminazioni di Artaud (che il regista, radicato nel pragmatico e autoreferenziale ambiente della scena inglese, aveva scoperto piuttosto tardi), ma forse soprattutto all'insegna di un'incontaminata «audacia elisabettiana» e del suo «modo appassionato di esplorare l'esperienza individuale e sociale», del suo «sentimento metafisico del terrore e dello stupore»[30]. «Il nostro programma», affermerà con chiarezza

[28] P. Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, Ubulibri, Milano 1988, pp. 20-21.
[29] C. Marowitz, S. Trussler, *Ribellione e rassegnazione. Teatro inglese dal 1957 al 1967*, De Donato, Bari 1976², pp. 217-218.
[30] Brook, *I fili* cit., p. 132.

Brook, «è un omaggio a un visionario [Artaud], non una ricostruzione del suo teatro»[31].

Non bastava così affidarsi a un teatro di grandi testi, nuovi interrogativi attendevano risposta: «La ricerca reale doveva iniziare da molto, molto più indietro. Che cos'è una parola scritta? Che cos'è una parola detta? Quando è debole? Quando è forte? Perché un suono ci tocca più di un altro?». Si brancolava letteralmente nel buio, ma s'inventavano nuovi esercizi, ci si concentrava su «ciò che resta allorché [al teatro] si tolgono le parole», e in tal modo le «due stanze» del palcoscenico e della platea cominciavano a fondersi: «ora potevamo osservare le infinite possibilità che si manifestano in un attore quando lavora in modo autonomo e non deve seguire le indicazioni del regista». Nella sua ricerca, Brook avrebbe imparato che «è più importante sviluppare una sensibilità nei confronti dell'altro e del pubblico che realizzare il proprio desiderio di esprimersi», riconoscendo sempre più in Grotowski quasi il suo unico «compagno d'avventura»[32].

Brook aveva formato un gruppo di una dozzina d'attori, lavorando sull'*Amleto* sintetico, «mescolato come un mazzo di vecchie carte da gioco» da Charles Marowitz[33], su Genet, Arden, Artaud e sulle tecniche d'improvvisazione. Dopo tre mesi di prove, il 12 gennaio 1964, si aprirono le porte del piccolo Lamda Theatre, dove furono presentati pubblicamente dei frammenti del *Teatro della Crudeltà*:

Un palcoscenico aperto come uno stadio in miniatura – riferisce Elisabeth Leigh –. Ma sui gradini non ci sono spettatori. Vediamo attori con maschere bianche, angolari, astratte, che si muovono a scatti con movi-

[31] Cfr. il dibattito *Artaud per amore di Artaud*, in «Sipario», XX, giugno 1965, 230, p. 49.

[32] Brook, *I fili* cit., pp. 132-133. Fra Brook e Grotowski c'era comunque un differente orientamento d'intenti, che il regista inglese non esiterà a mettere a fuoco: «Con il suo lavoro Grotowski va sempre più in profondità nel mondo interiore dell'attore, [...] a mano a mano che l'azione va in profondità tutti gli elementi esterni dovranno svanire finché, alla fine, non vi sarà più né teatro né attore né pubblico [...]. A mio avviso sul cammino del teatro vi è un'altra possibilità: quella particolare qualità di presenza nell'attore e nel pubblico che può produrre un circuito di un'intensità unica, in cui le barriere possono essere rotte e l'invisibile può diventare reale» (Id., *Il punto* cit., p. 43).

[33] Marowitz, Trussler, *Ribellione* cit., p. 278.

menti contorti. Si affrontano. Cadono. Emettono grida strane... non pronunciano parole. Così inizia la serata del *Teatro della Crudeltà*. Una rappresentazione lontana da quella che ci saremmo aspettati da una compagnia qual è la Royal Shakespeare, che aveva finora ottenuto successi enormi con edizioni a volte magnifiche di Shakespeare e con la sua scoperta di autori nuovi.

[...] Somigliando a un caleidoscopio, il *Teatro della Crudeltà* è un teatro di movimento che cerca di approfondire, negando i processi del tempo. Lo sviluppo normale di un testo è messo da parte sacrificato a una comprensione istantanea, istintiva, della situazione. In un certo senso, nega anche qualsiasi costruzione formale. La versione di *Amleto*, uno dei più lunghi, durerà tutt'al più mezz'ora. Gli attori fanno una serie di confronti paradossali fra tutti i personaggi dell'*Amleto*. La corte di Claudio agisce come un coro; la figura di Amleto si fonde con quella di Laerte; l'uno recita contro l'altro; i monologhi sono spezzettati, riordinati. A un certo punto, Amleto urla il colloquio con la regina sospeso nell'aria su una corda sopra la testa degli spettatori, dondolando avanti e indietro in modo da farli chinare al suo passaggio.

[...] Per arrivare alla libertà psicologica e fisica di un teatro di questo genere, gli attori fanno certi esercizi di improvvisazione che ripetono davanti al pubblico.

[...] Finora la Compagnia Sperimentale ha dimostrato che, nel teatro, la comunicazione, tra il palcoscenico e la sala non dipende unicamente dalle parole. Un linguaggio nasce dal gesto, dal ritmo, dalla manipolazione di suoni: l'argomento, l'intreccio, ha un'importanza minima[34].

L'esperienza culminò il 20 agosto 1964, con il debutto londinese del *Marat-Sade* di Peter Weiss. Charles Marowitz ha spiegato che, con questo spettacolo, s'intendeva realizzare «qualcosa di vitale e sregolato; un genere di mania stilizzata che è più vicina alla personalità di Antonin Artaud di qualsiasi altra cosa»[35]. La rappresentazione – che marcava una lacerazione teatrale, non in una comune anarchica o in un remoto teatrino dell'Europa orientale, bensì nel cuore della più solida istituzione anglosassone – divise gli operatori

[34] E. Leigh, *Il «Teatro della Crudeltà» da Artaud a Peter Brook*, in «Sipario», XIX, marzo 1964, 215, p. 2; cfr. ancora la sezione *Il Teatro della Crudeltà in Inghilterra*, in «Sipario», XX, giugno 1965, 230, pp. 45 sgg.; C. Marowitz, *Storia e tecniche del Lamda Theatre of Cruelty*, in «Sipario», XXI, agosto-settembre 1966, 244-245, pp. 39 sgg.

[35] Marowitz, Trussler, *Ribellione* cit., pp. 301-302.

teatrali britannici e la critica in due partiti[36], cosa che si ripeté anche in Italia. Mentre «Il Dramma» si arroccava nell'alquanto goffa difesa di chissà quale «teatro 'sano e pulito'»[37], «Sipario» presentava *Marat-Sade* «senza dubbio come lo spettacolo di più vasta risonanza che sia stato sinora ispirato dalle teorie artaudiane»[38]. Nella sua recensione, Steven Vinaver parlava di una serata imperniata «sulla violenza. Qualunque aspetto si voglia prenderne in considerazione [...] sulla scena c'è violenza ora sciolta e terrificante, ora controllata e minacciosa. L'energia che Peter Brook ha liberato sul palcoscenico è irresistibile».

Certo qui il critico dà esattamente voce alle attese del suo tempo, perché – ad esaminare oggi filmati e documenti – l'impressione è un po' più attutita, e sembra che Peter Brook sia riuscito a creare un prodotto di forte suggestione e professionismo, che trovava nel Sade incarnato da Patrick Magee un protagonista (di scuola beckettiana) di tormentata misura e intensità, ma, quanto al resto, che sia ricorso a un abile compromesso delle tesi del Teatro della Crudeltà con elementi pirandelliani e brechtiani (peraltro impliciti nella scrittura di Weiss) e soprattutto con la tradizione e la vivace vistosa ironia del musical anglosassone.

Il geniale testo di Weiss del 1963-64 s'incentrava sulla Rivoluzione francese, focalizzandosi sull'assassinio di Jean-Paul Marat per mano di Charlotte Corday, ma attraverso la finzione metateatrale di una rappresentazione scritta e guidata dal marchese de Sade, per i suoi compagni di reclusione nel manicomio di Charenton. L'esperimento, che avrebbe dovuto perseguire meri fini terapeutici, finiva per scandagliare e, nello stesso tempo, risvegliare le dinamiche ideologiche contraddittorie che ogni rivoluzione mette in gioco, dal terrorismo al moderatismo, alla tendenza sempre in agguato verso una restaurazione autoritaria (il regime napoleonico), sicché la recita finiva – contro l'intenzione dell'illuminato direttore dell'ospedale psichiatrico – in una ribellione dei malati sedata con difficoltà dagli inservienti. A

[36] Cfr. G. Porro, *Una nuova querelle sul Teatro della Crudeltà*, in «Sipario», XIX, ottobre 1964, 222, pp. 26 sgg.

[37] Così C.M. Franzero nella sua corrispondenza da Londra, sul «Dramma», XL, settembre 1964, 336, pp. 74 sgg.

[38] Il numero speciale, dedicato ad Artaud, di «Sipario», XX, giugno 1965, 230, p. 51, riprendeva la recensione di S. Vinaver, pubblicata su «Encore».

Sade – che aveva contrapposto gli argomenti dell'innocente crudeltà della natura a quelli rivoluzionari di Marat – non restava che la soddisfazione di contemplare il caos che era riuscito a suscitare in quel microcosmo sanitario illuministicamente organizzato.

Alberto Arbasino vede *Marat-Sade* nell'autunno del 1964 e scrive:

> Lo spettacolo è stupendo. L'Aldwych, che è un teatrino rosso e oro di peluche operistica, è trasformato nelle docce e nei cessi di Charenton nel 1810, con piastrelle rotte fin nelle barcacce, piene di docce ruggini e di ferri tremendi. Niente sipario. L'impressione di entrare in uno scannatoio. Caterve di matti del più sinistro Cottolengo sfilano oscenamente per fosse dei serpenti aperte in mezzo al palco, e minacciano il pubblico: dei calvi nudi in camicione, degli amputati prepotenti, dei mostri con tre nasi. Quando la gente si è abbastanza spaventata entra con i suoi ospiti il Direttore; e fa un discorsino umanitario e ottimista.
>
> [...] In un palchetto, un'orchestrina di pazzi suona canzonette alla Fiorenzo Carpi. E lo spettacolo si svolge come una disputa ideologica fra il Marchese e Marat (sempre dentro il suo bagno a side-car per colpa dell'infezione alla pelle), fra le urla agghiaccianti dei pazzi furiosi e i leggiadri couplets di tre matti cantanti pittorescamente addobbati con maschere di Ensor e simboli rivoluzionari.

Anche durante l'intervallo i pazzi restavano sulla scena, e un momento pregnante dello spettacolo (momento di fredda stilizzazione) era la fustigazione del marchese, che Brook scomponeva «in diversi elementi: Sade inginocchiato in proscenio senza camicia, la matta lo flagella coi lunghi capelli, e il coro dei pazzi avvinghiati produce i rantoli sia di sollievo sia di sofferenza», di fronte al compassato, un po' interdetto direttore, circondato dai suoi invitati, damine stile Impero e lo stesso pubblico. Di lontana derivazione Living il finale con i reclusi che, dopo l'uccisione di Marat, non si controllano più e prendono il sopravvento sui loro sorveglianti, e quindi «applaudono alla russa verso il pubblico, che si spaventa e non sa cosa fare. Allora, mentre stanno per invadere la platea, compare dal fondo una direttrice 'in moderno', gonna e camicetta, suona un fischietto e subito i matti spariscono, vanno giù le luci, e via»[39].

Erano gli anni in cui la guerra del Vietnam dava fiato in tutta l'A-

[39] A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 317.

merica al teatro politico o *della rivolta*[40], più o meno propiziato dall'esempio del Living. Si affermavano in parallelo il Black Theatre e il Bread and Puppet di Peter Schumann, esplodeva anche l'Open Theatre, laboratorio fondato nel 1963 da Joseph Chaikin (un attore di formazione tradizionale, che dal 1959 aveva però inciso in maniera determinante all'interno del Living), con la trilogia *America Hurrah*, *Viet Rock* e *The Serpent*. «Volevamo fare un teatro di 'sogni'» – spiegherà Chaikin a Corrado Augias, sull'«Espresso» del 5 maggio 1968 – «ma oggi gli incubi sono cosa di tutti i giorni e i cattivi sogni sono niente in confronto a quello che si prepara a Washington». Nel maggio del 1968, l'Open Theatre arriva in Italia e suscita impressione; l'anno dopo, è la volta del Bread and Puppet: «che cosa di più antiviscontiano, antizeffirelliano di quella unica lampada che illuminava visionariamente la scena del *People Cry for Meat* al Sistina?» – rievoca Gerardo Guerrieri – «e le gigantesche apparizioni fantastiche, i dolenti pupazzi, i trampolini, [il mascherone de] lo zio Fatso: cominciava il teatro di guerriglia e di strada»[41].

In Inghilterra c'era forse minor tensione, ma, nel 1966, Peter Brook presentava, dopo tre mesi e mezzo di prove (orientate in parte dalla presenza di Joseph Chaikin e di Jerzy Grotowski)[42], *US*, «stesura collettiva» contro la guerra del Vietnam, «massacro senza senso» che il regista e i suoi attori sentivano «infinitamente più vicino di problemi formali di cultura o di stile». «Quasi tutti gli attori avevano già partecipato ai nostri primi esperimenti», ricorda Brook, «e sin dall'inizio scegliemmo *US* come titolo per sottolineare, con il suo doppio significato, che l'agonia degli Stati Uniti non poteva essere resa in modo adeguato riducendola a un problema che riguardava soltanto 'loro' che erano laggiù negli U.S. ma anche noi, 'us'»[43].

[40] È il titolo di un numero speciale, curato da A. Rostagno e F. Quadri, di «Sipario», XXIII, dicembre 1968, 272, che con puntuale tempismo rendeva un approfondito quadro della situazione. Non solo in America, la guerra del Vietnam fu, in quegli anni, una vera e propria tragica musa del teatro, che ispirò un numero rilevante di spettacoli; cfr. in merito L. Peja, *US (1966). La questione del Vietnam nella scrittura collettiva firmata da Peter Brook*, in AA.VV., *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta e L. Peja, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 131 sgg.

[41] G. Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Valerio Levi Editore, Roma 1987, p. 240.

[42] Cfr. su questo punto specifico (ma in generale su tutto lo spettacolo) il saggio di Peja, *US (1966)* cit., pp. 119 sgg.

[43] Brook, *I fili* cit., p. 135.

Lo spettacolo implicava, per la compagnia e per il pubblico, un'immersione nei più crudi materiali di guerra, nelle testimonianze di tortura (su una evidente linea livinghiana), oltre che in alcune forme del teatro popolare e asiatico. Nel finale un attore con un accendino bruciava una farfalla di carta bianca. Subito dopo la compagnia s'immobilizzava, ponendo il pubblico di fronte all'enigma dell'insensata crudeltà della storia e della responsabilità collettiva di fronte ad essa[44].

L'eco di *US* rimbalzò anche nel nostro paese: spettacolo emblematico dell'epoca, fu attaccato dal «Popolo» («una speculazione che cerca di trarre profitto dagli orrori del Vietnam»: 7 novembre 1966) e difeso dall'«Unità» e, naturalmente, confermò la contrapposizione fra «Il Dramma» e «Sipario». In Italia si combatteva, tra l'altro, in quel periodo una battaglia di rinnovamento dei teatri stabili, e faceva discutere che gli esperimenti di Brook si originassero e fossero addirittura sostenuti in un ambito istituzionale (l'Aldwych Theatre), cosa da noi impensabile. Persino per Franzero del «Dramma» era difficile affermare che *US* (specie nella seconda parte) non vibrasse di momenti alti, come il dialogo «di solenne maestà e di pathos profondo» fra una ragazza (Glenda Jackson) e un candidato al suicidio per protesta contro la guerra, nel quale si evocava «la storia di una donna inglese che cercava di salvare un gabbiano con un'ala spezzata», o «come il bombardamento» di effetto sconvolgente, o ancora «come il commentario di un quacchero su un sacrifizio rituale, e il grido tremendo della ragazza quando vede l'effetto del napalm su un verde e dolce praticello di giardino inglese», ma, alla fine, lo spettacolo «stordisce, accieca [*sic!*] e disturba la nostra mente, sincopato da terribili silenzi, e pulsante di ritmi pieni di terrore». Si tratta di «un lavoro composto quasi interamente di falsità» e, quel che è peggio, sovvenzionato da denaro pubblico.

[44] «Non c'è conclusione alcuna e dopo tutto che c'è da concludere?», commenterà Jean-Paul Sartre a proposito di questo spettacolo. «È vero che la guerra in Vietnam è un crimine. È pure vero che la sinistra è piuttosto incapace di fare alcunché. [*US*] ha qualcosa a che fare con il teatro? Io credo che si ponga effettivamente sul confine dove la forma è solo un'intermediazione e dove possiamo dire o 'questo è teatro' o 'questo non lo è'. In ogni caso, possiamo affermare che se teatro è, questa situazione è un esempio eccellente di ciò che si può indicare come la crisi dell'immaginario scenico» (A.R.G. Hunt, G. Reeves, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge 1999², p. 111).

«Sipario» ospitava invece un lungo saggio di Martin Esslin – invero più favorevole alla corrente del «teatro-documentario» (avviatasi soprattutto con Rolf Hochuth e Peter Weiss in Germania, nei primi anni Sessanta, ed esplosa in Gran Bretagna proprio con *US*) che allo spettacolo come tale –, ma anche un intervento di Oliver Todd, che si spingeva a dichiarare che, pur «pieno di contraddizioni [...,] *US* è per il teatro [...] quello che fu *La terra desolata* di Eliot per la poesia negli anni Venti, quelle che furono le opere di Dos Passos per il romanzo. Sarebbe osceno aggiungere che lo spettacolo è bello», perché, «sul piano storico-sociale, *US* è la manifestazione più clamorosa della cattiva coscienza inglese davanti al Vietnam» e «rinunciando con tutte le sue allusioni contemporanee all'eternità del capolavoro – è oggi uno straordinario boomerang artistico».

A conferma della posizione strategica di *US* nel dibattito teatrale del tempo, «Sipario» avrebbe ospitato ancora un lungo più meditato contributo di Giuseppe Bartolucci, che rilevava come lo spettacolo fosse lontano dalla lezione del classico teatro politico alla Piscator, ma pure «totalmente spoglio di mezzi tecnici, sia della tradizione innovatrice sia di una sperimentazione nuovissima». La sua costruzione si fondava su attori «continuamente sul filo di un'apparente improvvisazione», certo complementare a una peculiare ricerca sonora per «certi strazianti rumori, di guerra o di festa, su cui incide parecchia ricerca musicale degli ultimi tempi, tra l'aleatorio e il dissonante, il rumore casuale e lo stravolgimento della voce». Con *US*, gli spettatori sono «chiamati a radiografarsi e non a immedesimarsi», e si crea in tal modo «un'unica emozione angosciosa» che conferisce all'evento scenico «una tonalità teatrale, di impressionante novità»[45].

Nel 1968, Peter Brook pubblica un libro importante, *Lo spazio vuoto*, che si può quasi considerare pendant al coevo *Per un teatro povero* di Grotowski e che, come avremo modo di verificare, fornisce un po' la traccia e le categorie di tutto il suo lavoro futuro[46].

[45] Cfr. C.M. Franzero, *US – United States*, in «Il Dramma», XLII, dicembre 1966, 362-363, pp. 142-144; M. Esslin, *Peter Brook e il Vietnam esempio di teatro documentario*; O. Todd, *Happening e storia*, in «Sipario», XXI, novembre 1966, 247, pp. 20-21; G. Bartolucci, *Appunti su US*, in «Sipario», XXII, gennaio 1967, 249, pp. 17 sgg.

[46] *The Empty Space*, Mc Gibbon & Kee, London 1968 fu pubblicato in Italia, lo stesso anno, da Feltrinelli come *Il teatro e il suo spazio*; l'ultima edizione (da cui citeremo) restaura il titolo originale: *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998. Il libro

«Spazio vuoto» significa, per l'autore, l'essenza dell'accadere teatrale: «Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale», poi, però, parlando di teatro, s'intende sempre altro. Da qui, la focalizzazione di tre modelli essenziali: il primo è quello del *teatro mortale* o commerciale, che s'infiltra nel più vario repertorio (senza risparmiare Shakespeare o Brecht) e implica uno «spettatore mortale», che si sente «erudito». Insita in tale concetto di erudizione scenica è «una sorta di senso del dovere» e di profondo «tedio», per cui ci «si accosta ai classici partendo dal presupposto che qualcuno, non si sa bene dove, abbia capito e stabilito come deve essere rappresentato il dramma»[47].

Differente è il *teatro sacro*, che potrebbe anche definirsi Teatro-dell'Invisibile–Reso-Visibile che si rivela sul palcoscenico, ma «un teatro sacro non si limita a presentare l'invisibile, crea anche le condizioni per renderne possibile la percezione»[48], qualcosa di cui al giorno d'oggi c'è particolare bisogno. Peter Brook indica tre esempi: il ballerino Merce Cunningham, Grotowski e Beckett, che hanno in comune: «pochi mezzi, lavoro intenso, disciplina rigorosa, precisione assoluta». Il modello supremo che l'autore ha in mente è tuttavia Shakespeare, il cui «scopo è sempre il sacro, il metafisico, ma non commette mai l'errore di restare troppo a lungo sul livello più elevato. Ben sapendo quanto sia difficile per noi restare in compagnia dell'assoluto, ci fa ripiombare sulla terra», praticando così la stessa dialettica di apoteosi e derisione che ritroviamo in Grotowski[49].

C'è poi la dimensione coincidente con quel teatro popolare (senza escludere il «teatro di *boulevard*»), che, pur avendo assunto nel tempo varie forme, presenta una costante «ruvidezza». Infatti, «la sua caratteristica è l'assenza di ciò che siamo soliti definire stile. [...] È evidente che a dare mordente alla ruvidezza è soprattutto la trivialità. La sporcizia e la volgarità sono naturali, l'oscenità è gioiosa:

è basato su un ciclo di conferenze, perché – sulla linea di Gurdjieff e analogamente a Grotowski – Brook ha sempre preferito, alla trattazione saggistica organica, una trasmissione diretta e orale delle proprie esperienze.

[47] Brook, *Lo spazio vuoto* cit., pp. 21, 23, 27.

[48] Ivi, pp. 53, 66.

[49] Nel Living, Brook vede invece esperimenti apprezzabili, ma anche «un eclettismo ricco, ma pericoloso» (ivi, pp. 70 sgg.).

grazie a queste caratteristiche lo spettacolo assolve il suo ruolo so. ciale liberatorio, perché il teatro popolare, per natura, è contro l'autorità, la tradizione, la pompa, la pretenziosità»[50]. Tutti, nel tentativo di salvare il teatro dalla crisi, si sono rifatti al *teatro ruvido*: da Mejerchol'd, che guardava al circo e al varietà, a Cocteau, Artaud e Vachtangov. Tuttavia, ancora una volta, Brook si riporta alla propria tradizione nazionale e il teatro elisabettiano gli appare come il più grande *teatro ruvido* di tutti i tempi e ancor più come la possibilità di trascendere il contrasto, apparente quanto proficuo, tra sacralità e ruvidezza, rendendo visibile l'invisibile, con uno straordinario arricchimento dell'esperienza dello spettatore: «Shakespeare è il modello di un teatro che ingloba Brecht e Beckett, ma che va oltre. Nel teatro post-brechtiano abbiamo bisogno di tornare a Shakespeare per trovare una strada che ci faccia andare avanti. In Shakespeare l'introspezione e la metafisica non sono di sollievo, tutt'altro». Nel teatro elisabettiano, inoltre, «l'assenza di scenografia» crea libertà e la narrazione assume addirittura un'«impronta cinematografica»[51].

L'ultima parte del saggio si concentra sui problemi del *teatro immediato*, che dovrebbe sintetizzare questi estremi, ma appare poi la dimensione aperta ed erratica del teatro che si fa e di come lo si fa, per il quale «non vi sono formule, non vi sono metodi». C'è però il bisogno di renderlo *necessario*, ovvero di creare «un teatro dove tra attore e pubblico vi [sia] soltanto una differenza pratica, non sostanziale». Per il resto – fermo che «il mortale è in agguato» – ci si può affidare a tre principi: *répétition*, *répresentation* e *assistance*, a patto che si sia consapevoli che «la verità, nel teatro, è sempre in movimento»[52]. Conclusione: «recitare richiede un grande sforzo. Ma quando lo viviamo come un gioco, allora non è più un lavoro. Recitare è gioco» e pertanto: «*A play is play*»[53].

[50] Ivi, pp. 75 sgg. In questa accezione, potrebbe anche corrispondere all'«energia militante» del Berliner Ensemble di Brecht (p. 80).

[51] Ivi, pp. 94 sgg.

[52] Ivi, pp. 109, 141 sgg.

[53] Ivi, p. 148. Per un'aggiornata riflessione a distanza di anni su questo saggio, cfr. P. Brook, *La porta aperta*, a cura di P. Puppa, Einaudi, Torino 2005², pp. 43 sgg.

3. *Sessantotto*

Ai primi di maggio del 1968 vengono violentemente represse dalla polizia le proteste studentesche di Nanterre, scoppiate già nel mese di marzo, e viene chiusa la Sorbona; si combatte per le strade del Quartiere Latino, a Parigi, e l'agitazione si estende al resto della Francia. Il 13 maggio scatta un imponente sciopero generale che si estende la settimana successiva fin quasi alla paralisi della nazione; il 14, intanto, migliaia di studenti occupano la Sorbona. Ricorda Julian Beck, nel suo entusiasmo di rivoluzionario e utopista:

> La Rivolta Francese del '68 turbò chiunque perché l'idolo dell'Ovest – la Francia – il migliore campione del capitalismo (migliore di quello USA perché più 'colto') – veniva contestato dai suoi stessi cittadini, la sua stessa gente urlava e si metteva in azione. Dicevano
> vogliamo il miracolo: paradiso subito!
> e sognavano che sarebbe accaduto
> e provarono a mettere in atto il sogno...
> 11.000.000 in sciopero in un paese di 50.000.000 – e era chiaro che a ogni scioperante c'erano da aggiungere 2-3 simpatizzanti – più di mezzo paese era *fatto*, davvero *fatto*, nell'idea che sarebbe successo il miracolo dei miracoli, e che quando si fosse concluso, la vita di ingiustizie e degradazioni sarebbe stata cosa passata, perché cominciava una nuova fase dello sviluppo umano[54].

Per una fatalità di quello che Julian Beck riconoscerà come lo *Zeitgeist*[55], il Living Theatre, nel maggio del 1968, si trova proprio in Francia. Ad Avignone, puntualizza la sua nuova creazione, *Paradise Now*, preparata nei mesi precedenti in Sicilia, a Cefalù, ma è attivo anche a Parigi, dove la notte del 15 maggio, viene occupato il teatro più vicino al Quartiere Latino, l'Odéon, sede della compagnia Renaud-Barrault: «la cosa più bella che io abbia mai visto in un teatro», rievoca Julian Beck. Ora il dramma passava dalla scena alla sala, «dove gli spettatori erano diventati i protagonisti e rappresentavano la Tribuna della Rivoluzione, un grande dramma in 30 giorni», scritto «nel Libro della Vita»; «Gli elementi teatrali della cultura for-

[54] Beck, *La vita* cit., pp. 202-203.
[55] Ivi, p. 175.

nivano modelli per l'azione, grande improvvisazione»[56]. Il leader degli studenti, Daniel Cohn-Bendit, dichiarò: «Dobbiamo considerare questo teatro come uno strumento di lotta contro la borghesia. L'occupazione di questo teatro costituisce un punto di partenza»[57]. Ricorda Judith Malina: «Buffoni e filosofi, attivisti, gente equivoca e studenti, pianificatori e scontenti parlarono tutti. Dov'era il Teatro dell'Azione? Durante le successive battaglie nelle strade, i palchi furono usati per medicare i feriti»[58]. Di fronte a questo spettacolo davvero *vivente* era del tutto inutile portare il teatro sulle barricate.

In Francia, dilagano continui scioperi e occupazioni, e il 23 maggio si verificano nuovi scontri fra la polizia e gli studenti al Quartiere Latino. Il giorno dopo, De Gaulle chiede ai francesi la fiducia e, il 30, scioglie l'Assemblea Nazionale e allerta l'esercito, ma è l'accordo fra governo e sindacati che, verso la fine del mese, comincia a sgretolare il movimento. Il 7 giugno, si verificano ancora violenti scontri fra la polizia e i lavoratori della Renault di Flins. Lo stesso giorno, ad Avignone, Julian Beck scriveva: «Lo scopo del teatro è di servire ai bisogni del popolo. Il popolo non ha servitori. Il popolo serve se stesso. [...] Questo è un periodo di emergenza. Quindi il teatro dell'emergenza è il teatro della consapevolezza. [...] Il teatro dell'anarchia è il teatro dell'azione. [...] Il teatro deve lavorare con la gente per distruggere i sistemi della civiltà che proibiscono lo sviluppo del corpo e della mente»[59].

Da un appunto di Julian Beck del 14 giugno:

L'Odéon è stato ripreso dalla 'Repubblica', le bandiere nere e rosse non sventolano più.

Peter Brook e Victor Garcia espulsi dalla sala del Teatro-Laboratorio per 'motivi di sicurezza' dal Ministero della Cultura!

[Gli artisti] Julio Le Parc e Hugo Demarco espulsi dalla Francia!

E noi?

Presto.

[56] Ivi, pp. 201, 203.

[57] Cit. in M. Fumaroli, *Orgies et féeries*, de Fallois, Paris 2002, p. 176.

[58] J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano 1982, pp. 366-367.

[59] Beck, *La vita* cit., pp. 62-63.

Lo stato di emergenza.
È il sottile genocidio[60].

In effetti, anche Peter Brook si trovava a Parigi, invitato proprio da Barrault ad allestire *La tempesta* di Shakespeare per il Théâtre des Nations, con un gruppo di attori che, sperimentalmente, aveva voluto delle estrazioni più diverse e nel quale aveva coinvolto, tra gli altri, Victor Garcia, Joseph Chaikin e un artista giapponese di eccezionale intensità, che sarebbe divenuto un suo costante riferimento anche negli anni a venire, Yoshi Oida. Il laboratorio – da cui germinerà il futuro Centro di ricerca parigino di Brook – fu scosso dall'insurrezione studentesca. Il regista cercò invano di portare avanti il suo impegno professionale, aggirandosi in un sommovimento che considerava con una partecipazione sempre più critica[61]. Infine, la rappresentazione di una *Tempesta* destrutturata, dall'azione pressoché filmica, che mirava a evidenziare la «violenza» del testo e a scuotere «la passività convenzionale del pubblico borghese», in quell'infuocato 1968, sarebbe stata possibile solo nello spazio di Round House a Londra[62].

Il 16 giugno, la polizia sgombera gli studenti che occupano la Sorbona e, il 30, il partito gollista trionfa alle elezioni. Il 13 luglio, De Gaulle proclama di fronte al governo e alla nazione il ritorno all'ordine.

Dal 24 al 26 luglio, il Living presenta *Paradise Now* al Festival di Avignone, e scoppia immediatamente un emblematico conflitto con Jean Vilar, monumento del teatro democratico e popolare francese: «Spinti dalle circostanze a ritirarci dal festival, non avemmo cuore di continuarlo», ricorda Julian Beck, «ci accorgemmo infatti che tutti quei festival erano controrivoluzione. [...] Due incidenti specifici ci diedero il pretesto che ci serviva per ritirarci dal Festival. [Il primo] fu la proibizione di ulteriori rappresentazioni di *Paradise Now* (ci chiesero di sostituirlo con *Antigone*); e [il secondo] la proibizione di

[60] J. Beck, *Meditazioni: la vita del teatro*, in *Paradise Now*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1970, pp. 68-69.
[61] Cfr. Brook, *I fili* cit., p. 143.
[62] M. Croyden, *Peter Brook's Tempest*, in «The Drama Review», XIII, 1969, 3 T43, pp. 125-126.

rappresentazioni gratuite nelle strade di Avignone»[63]. Cominciava così l'odissea di *Paradise Now*, probabilmente uno degli spettacoli più vessati della storia del teatro, di cui si sarebbero date, fino al 1970, un'ottantina di rappresentazioni in tutto il mondo, costellate però di censure, sospensioni e dei consueti arresti ed espulsioni della compagnia.

Paradise Now fu senz'altro un memorabile e controverso esempio di *free theatre*[64] o di «teatro 'espanso'» – per citare Bartolucci – di «teatro di azione», che si collocava «al di là del 'prodotto'» fino a rasentare «una specie di funerale del teatro»[65]. Forse *Paradise Now* tendeva a incepparsi nell'ansia di inglobare il pubblico all'interno delle sue tumultuose dinamiche creative, ma difficilmente potrebbe essere definito – come pure s'è fatto – vaneggiante e del tutto innocuo, se le reazioni delle autorità furono quelle che risultano.

Nell'agosto 1968, le truppe del Patto di Varsavia invadono la Cecoslovacchia, stroncando la svolta liberale del regime comunista portata avanti da Alexander Dubcek. Anche la Polonia era inquieta e in difficoltà economiche e Gomulka avrebbe dovuto cedere il potere alla fine del 1970. Gli Stati Uniti (impastoiati in Vietnam fino al 1973) e tutti i paesi europei sono profondamente toccati da questi eventi. Il Maggio parigino ha estesi riverberi, soprattutto in Italia dove, nel novembre-dicembre 1968, si verificano scioperi e diffuse agitazioni per i rinnovi contrattuali; ad Avola, nel corso di una manifestazione sindacale, sono uccisi due braccianti; altri due cadono, nell'aprile dell'anno successivo, a Battipaglia. Il 1969 è l'anno dell'«autunno caldo» e, con la strage di Piazza Fontana a Milano, il 12 dicembre, si avvia il torbido periodo della «strategia della tensione».

[63] Beck, *La vita* cit., pp. 175-176. Cfr. anche *La dichiarazione di Avignone*, in Quadri (a cura di), *Paradise Now* cit., pp. 251-252.

[64] Con «teatro libero» Julian Beck intende uno spettacolo che rasenta lo *happening*: «niente regole, niente fine. Finisce quando se ne vanno tutti, quando ognuno decide di finirlo. [...] ognuno può fare qualsiasi cosa voglia. Significa 'qualunque cosa uno faccia è perfetta'». Con la rigorosa scena della peste in *Mysteries*, il Living si era inibita la strada incerta del *free theatre*, provocatoriamente tentata peraltro il 30 maggio 1966 a Milano per la festa dei vent'anni di «Sipario», evento che, essendosi risolto solo in una protratta attesa dell'azione del gruppo in concentrazione, diede adito alla vivace contestazione del pubblico e addirittura all'intervento della polizia (cfr. Beck, *La vita* cit., pp. 92 sgg.; Bartolucci, *The Living* cit., pp. 113 sgg.).

[65] Ivi, pp. 88 sgg.

[66] Fumaroli, *Orgies* cit., pp. 194 sgg.

Il terrorismo di destra s'intreccerà, nei primi anni Settanta, con quello delle Brigate Rosse.

Il teatro è barometro sensibile dell'incandescente temperatura dell'epoca. Da un lato, risente del contraccolpo della restaurazione: a Parigi – commenta Marc Fumaroli in una corrispondenza dell'ottobre del 1968 – «le false speranze del Maggio hanno segato le speranze», chiudendo un ciclo teatrale che da Antoine si era prolungato fino a Brecht; da un altro, l'arrivo di *Akropolis* di Grotowski faceva intravedere una sorprendente «transizione» fra «il grido d'agonia e il silenzio di Beckett» e «il canto di disperazione e l'atto di fede» dell'impressionante spettacolo polacco, di autentica «grandezza biblica»[66], a dimostrazione che restavano comunque attivi nell'arte scenica fermenti e profonde inquietudini.

In Italia, si diffonde largamente il teatro cooperativo, l'animazione e il decentramento (ne è un protagonista Carlo Quartucci, dal 1966, all'Italsider di Genova e in seguito nelle periferie torinesi, dove, nel 1969-70, Giuliano Scabia coordina un importante problematico progetto «dal basso», sotto l'esitante egida del Teatro Stabile); Dario Fo abbandona le scene borghesi (del 1969 è *Mistero buffo*) e anche il circuito alternativo dell'ARCI (1970); dal 1968 al 1972 Carmelo Bene si dedica prevalentemente al cinema; Leo De Berardinis e Perla Peragallo si decentrano a Marigliano, lavorando sui resti di una cultura sottoproletaria e folkloristica, sulla sceneggiata contaminata da Shakespeare, ricavando gli straordinari spettacoli del «teatro dell'ignoranza»: *'O zappatore* (1972), *King lacreme Lear napulitane* (1973) e *Sudd* (1974), che costituiscono forme originali di scambio interculturale; il 4 giugno 1969, l'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi debutta a Spoleto, sviluppando i principi dell'*environmental theatre* e inaugurando tutto un filone di spettacoli di piazza e di partecipazione popolare, che, nel 1970, al Palazzetto dello Sport di Milano, conoscerà un altro significativo apice con *1789* del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, formazione francese che aveva attivamente partecipato al Sessantotto.

Negli Stati Uniti, si assiste a una rinnovata fioritura di gruppi sperimentali. Si affacciano Robert Wilson (Byrd Hoffmann School of Byrds) e Richard Foreman (Ontological-Hysteric Theatre), più im-

[67] K. Davy, *Tanti padri di tanti teatri*, in «Scena», IV, dicembre 1979, 5-6, p. 23;

pegnati però a «modificare il *modo* della nostra percezione» che a «introdurre modifiche nei 'contenuti' della consapevolezza»[67]; si afferma anche Richard Schechner (Performance Group) con *Dyonisus in '69*, ricavato con profusione di scene di nudo e satira politica dalle *Baccanti*; fanno discutere le tre parti della «cantata teatrale» *Juice* di Meredith Monk. Ovunque, tuttavia, in Italia, in Europa, in America, si assiste anche a un lento progressivo sfrangiamento delle esperienze degli anni Sessanta, a una loro trasformazione, che ha i tratti della necessaria o inevitabile metamorfosi, ma talora anche della crisi. Il nuovo teatro degli anni Settanta, secondo Marco De Marinis, è «quello fatto da quanti ebbero il coraggio di *negare* il teatro, di *uscire* dal teatro per ritrovarlo poi veramente, durante il loro viaggio, nella forma viva che desideravano» e quindi, il più delle volte, «nelle strade, nelle piazze, nei paesi, nelle scuole, nelle borgate, persino nei manicomi, a contatto dei non-pubblici e delle loro 'culture'»[68].

Paradise Now del Living Theatre resta in tal senso un'eclatante espressione teatrale della fase storica. Creato, ricorda Judith Malina, «quando Martin Luther King e Robert Kennedy venivano assassinati, quando le Black Panthers si stavano organizzando e la lotta armata era molto calda, quando sembrava che la possibilità della rivoluzione fosse vicina»[69], è il simbolo monumentale del Sessantotto, paradossalmente, forse, insieme al più formalizzato, concentrato e cameristico *Ferai* dell'Odin Teatret.

Ormai, per il Living, «il lavoro del teatro d'avanguardia non consiste solamente nel portare un messaggio politico, ma nella ricerca di nuove forme; perché se l'uomo vede che sulla scena si può 'andare più lontano', capisce che si può farlo ugualmente nella vita e viene quindi incoraggiato ad agire»; l'azione teatrale però non deve arroccarsi su convinti enunciati rivoluzionari, ma deve spingersi verso «una specie di comprensione subcosciente»[70]. Scarno sotto il profi-

l'articolo è notevole anche per la puntualizzazione di molte definizioni delle correnti del teatro americano.

[68] M. De Marinis, *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Bompiani, Milano 1987, p. 180.

[69] Valenti, *Conversazioni* cit., p. 184.

[70] J. Beck, *Il lavoro del teatro d'avanguardia*, in Quadri (a cura di), *Paradise Now* cit., p. 62; questo volume è fondamentale per inquadrare lo spettacolo, oltre a Beck, Malina, *Il lavoro* cit., pp. 251 sgg. Utile per una ricostruzione, anche perché restituisce il clima vivo e caotico, di autentico *happening* tribale, il composito film *Para-*

lo verbale, ma caratterizzato da una superba tessitura fonica, in debito con le visioni musicali di John Cage e con le forme più spirituali di coralità religiosa, *Paradise Now* si proponeva come teatro sia politico sia alchemico, con una scorribanda nei rituali indù, nelle formule cabalistiche, nell'I Ching, in cerca di una *trance* in grado di spianare la strada a una trasformazione della sensibilità fino a precipitare nella rivoluzione totale: «avevamo dato energia al corpo segmento per segmento, inventato rituali, movimenti, suoni, visioni e cadenze che portarono gli attori (le guide) e il pubblico a una trance. [...] *Paradise Now* fu un viaggio in forme più libere, finché, uscimmo *alti* nella strada e rientrammo nella Prigione del Mondo»[71].

Lo spettacolo presentava una struttura ascensionale, iniziatica e pressoché lustrale: otto gradini dalla società repressiva alla liberazione, rivoluzionando cultura e sessualità, attraverso un *Viaggio dalla molteplicità all'unità* per coniugare «Esperienza spirituale e Realizzazione sociale spontanea». I gradini sono marcati da una *luce* differente (nera, azzurra, verde, rossa, arancione, gialla, spettrale, bianca) e si suddividono in tre fasi: un *rito* preparatorio («Quel che possiamo fare con noi stessi e gli altri»); una *trance* che attinge la dimensione visionaria e dovrebbe contagiare gli spettatori con la sua energia archetipica (dialettica di vittima e carnefice, o a tratti anche la figurazione del crocifisso), con la sua forza plastica (con i loro corpi, gli attori compongono le scritte ANARCHISME e PARADISE) e ancora dinamica (il tuffo dall'alto degli attori o degli spettatori che osano fra le braccia accoglienti della compagnia), fino a risolversi in un'*azione* ispirata a un motivo rivoluzionario d'attualità. Nel terzo gradino, l'azione è coincidente con il luogo di rappresentazione: *Qui, adesso: c'è un gruppo di persone che vuole cambiare il mondo*, per spingere il pubblico all'improvvisazione e alla partecipazione. Lo scopo è «finirla col teatro decorativo» e affrontare «la difficoltà del contatto diretto col pubblico», per sancire che «il teatro non è più un posto sicuro» e implica «impegno non solo per gli attori, ma anche per il pubblico». Del resto, «LA TRAMA È LA RIVOLUZIONE»[72].

dise Now di Sheldon Rochlin, realizzato con le riprese incrociate di spettacoli tenuti a Bruxelles nel 1969 e allo Sportpalast di Berlino nel 1970.

[71] Beck, *La vita* cit., p. 94.

[72] *Appunti sulle prove dal diario di un membro del Living Theatre*, in Quadri (a cura di), *Paradise Now* cit., pp. 82 sgg.

Nel primo *Rito del teatro di guerriglia*, la trentina di attori del Living comincia cercando in ogni modo di scuotere gli spettatori, rompendo le divisioni fra palcoscenico e area per il pubblico e, dopo aver denunciato in varie forme la repressione sociale («Non ho il diritto di viaggiare senza passaporto»; «Non so come fermare le guerre»; «Non si può vivere senza soldi»; «Non ho il diritto di fumare hascisc»; «Non ho il diritto di togliermi i vestiti di dosso»), finisce per denudarsi, «*fintanto che la legge permette*»[73], stabilendo con quel gesto liberatorio un immediato ponte di partecipazione.

Superata la divisione attori-spettatori, si attraversano quindi otto livelli rivoluzionari, intervallati da un momento di silenzio: *La rivoluzione delle culture (La cultura deve essere cambiata. La percezione deve essere cambiata in modo che l'utilità della rivoluzione sia capita)*; *La rivoluzione della rivelazione (La destinazione deve essere chiarita)*; *La rivoluzione delle forze aggregate*, iniziata dal *Rito dei rapporti universali*, che crea un suggestivo groviglio di corpi colti in un'orgia primordiale[74], che indirizza verso *La rivoluzione sessuale: l'esorcismo della violenza (Apokatastasis: la trasformazione delle forze demoniache in forze celesti)*; *La rivoluzione dell'azione (Il piano si realizza: bruciate i soldi)*; *La rivoluzione della trasformazione (Il periodo di lotta)*.

L'ottavo *Gradino di dio e dell'uomo* scatta dalla *Rivoluzione dell'essere*, ovvero dalle *Scintille del mondo postrivoluzionario* (anticipate dal *Rito delle nuove possibilità* con il suo trionfo del *free theatre* e dell'improvvisazione creativa) e invoca: «La strada. Liberate il teatro. Il teatro della strada. Liberate la strada. [...] Il teatro è nella strada. La strada appartiene alla gente. Liberate il teatro. Liberate la strada. Cominciate». *Paradise Now* sfocia quindi nella *Rivoluzione permanente*: «Cambiare è lo stato naturale dell'essere. La Rivoluzione Permanente è la condizione naturale dell'Anarchia»[75]. Gli attori prendono gli spettatori sulle spalle e li accompagnano verso l'azione esterna.

[73] Quadri (a cura di), *Paradise Now* cit., pp. 108 sgg.

[74] «*I loro corpi formano una pila che carezza, si muove, ondeggia, ama. Stanno infrangendo la barriera del contatto. Ogni interprete raggiunge gli altri attori che stanno intorno a lui. Tocca, carezza, si muove verso uno qualsiasi o tutti gli altri. Non c'è scelta o discriminazione. Tutti i corpi sono belli. Si raggiungono a vicenda. Fanno un suono basso e ronzante. Se uno del pubblico si unisce al gruppo è benvenuto nel Rito*» (ivi, p. 168).

[75] Ivi, pp. 239-240.

Anche nella spinta verso una promiscua liberazione sessuale, persino nell'ostentazione della nudità, c'era nel Living una fortissima pulsione spirituale, la divinizzazione liberatoria della vita, che accompagnava immancabilmente il lavoro teatrale e la coincidente vicenda umana di Julian Beck e Judith Malina, con una parallela sempre mistica tensione all'azzeramento della cultura:

> Tutte le forme del teatro della menzogna spariranno. Shakespeare con i suoi eroi anglosassoni [...]. È importante non venire sedotti dalla poesia. Per questo Artaud dice: 'Bruciate i testi'. Di fatto tutto nel teatro dell'intelletto scomparirà. Il teatro del nostro secolo, e dei secoli passati, è un teatro le cui rappresentazioni e il cui fascino sono intellettuali. Uno esce dal teatro contemporaneo e va via pensando. Ma il nostro pensare, condizionato dalla nostra mente già condizionata, è così corrotto da non potercene fidare.

Così scriveva Julian Beck nel 1968[76].

4. *La ricerca della contraddizione*

Il 16 gennaio 1969, al quinto mese d'occupazione sovietica, sulla Piazza San Venceslao di Praga, uno studente di teatro, Jan Palach si dava fuoco con una forma raccapricciante di protesta cui si erano affidati anche i monaci buddisti, nel segno della pace in Vietnam. Eugenio Barba ha ammesso di avere, per ogni spettacolo, un suo sottotesto segreto, che, per *Ferai*, si costituì sull'impressione dei moti parigini, con il conflitto interno fra studenti e lavoratori, e sul gesto idealista di Jan Palach, considerati però nei loro aspetti più problematici. Il regista partiva infatti dal mito di Alcesti e si concentrava quindi sull'olocausto e sull'azione sociale come responsabilità soggettiva («Ciò che devi fare fallo e non porre domande»)[77], ma inscenava in parallelo una rivoluzione popolare regressiva, capi rivoluzionari ambigui, un'eroina in fondo «cinica» e consapevole che ci «si deve sedere sicuri in sella per cavalcare il cavallo selvaggio che è il

[76] Beck, Malina, *Il lavoro* cit., p. 247.

[77] Per un'analisi complessiva di *Ferai*, cfr. F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2005, pp. 30 sgg.

popolo. [...] *Ferai* trattava di lotta e potere da una parte, e di amore e sensualità dall'altra. Aggiungerei che questa incessante ricerca dei contrari è una caratteristica del mio fare teatro»[78].

Il testo del drammaturgo danese Peter Seeberg – totalmente rimaneggiato nella rielaborazione scenica e nel lungo serrato montaggio delle improvvisazioni alle quali veniva sovrapposto per frammenti – collegava suggestioni dall'*Alcesti* di Euripide a una storia medievale di Saxo Grammaticus relativa al re danese Frode, che, all'epoca di Augusto, avrebbe dominato un vasto impero nordico e la cui mummia, a lungo dopo la morte, sarebbe stata esibita dai suoi guerrieri come emblema e collante del potere imperiale. Così, il tiranno defunto, indicato scenicamente dal feticcio di un lucido uovo di legno, diventava il padre di Alcesti e Fere, città della Tessaglia, coincideva con le isole Færøer, in un processo d'intensa contaminazione tra atmosfere meridionali e dionisiache e algidi panorami scandinavi.

Lo spettacolo – con la sua nuda «scena fiume» determinata dalle sponde lievemente concave di due file di panche che si fronteggiavano, creando un'area emblematicamente ovoidale, per una sessantina di spettatori che serravano gli attori – appariva di un rigore formale e tecnico assoluto. Era stato preparato – ricorda Else Marie Laukvik, che avrebbe incarnato Alkestis – da un duro e rinnovato training «di resistenza, [...] di composizione, con acrobatica, mimo, movimenti lentissimi»[79]. Barba applicò alle improvvisazioni degli attori una tecnica di «montaggio temerario», che assemblava «improvvisazioni senza nessun rapporto reciproco»[80].

Alla morte di Frode, re di Ferai, la figlia Alkestis, vestita di un cupo saio, e il popolo si serrano attorno al feticcio che rappresenta le spoglie del vecchio monarca per accogliere l'ultima eredità del suo benvolere: colpi di frusta. Admetos (Torgeir Wethal), però, s'impone con violenza su quella massa di schiavi come nuovo monarca, spegne il loro delirio sadomasochista e avvia un nuovo corso, predicando pace e libertà. Il popolo assapora questa libertà, che gli viene of-

[78] I. Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Bulzoni, Roma 2006, p. 55.

[79] Cit. in E.E. Christoffersen, *The Actor's Way*, Routledge, London-New York 1993, p. 34.

[80] Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco* cit., p. 54.

ferta in un crescendo di concessioni, ma è riluttante, rimpiange la schiavitù e complotta contro il suo liberatore. Admetos, del resto, non è necessariamente una figura prometeica: ha dubbi amletici come pure tratti di fanatismo, machiavellismo e prepotenza, perché gli eroi o gli archetipi di Barba (e di Grotowski) presentano tutte le doppiezze e sfaccettate contraddizioni degli uomini immersi nella *bestialità* della storia.

Con il regno Admetos conquista pure Alkestis, e si assiste alla loro notte di nozze, resa con una mirabile impressionante astrazione e scomposizione lirica dell'atto sessuale. Anche Alkestis, tuttavia, intravede nel coniuge l'ombra del padre e non si libera mai del tutto del passato. Non appena la coppia intraprende un viaggio per visitare il proprio regno, si accorge che nessuno la viene a salutare. Anzi, il popolo coglie l'occasione di questa assenza per disseppellire i resti del despota defunto che vengono portati in trionfo, creando un grottesco fantoccio di broccato verde dalla testa d'uovo, sorretto da funi. Anche Alkestis sente visceralmente il richiamo del padre che, fatto rinascere dal suo popolo, ora è da lei di nuovo partorito, in un ciclo atroce e innaturale, nel quale le generazioni si aggrovigliano e invertono.

Admetos, allora, accoltella l'uovo che Alkestis ha in grembo e invita la donna ad allontanarsi con lui in riva al mare; lei gli ricorda che un re non è padrone di se stesso e deve conservare un'implacabile durezza nell'esercizio dei suoi doveri. Admetos afferma di essersi sacrificato per il popolo ignorante, ma Alkestis ribatte: «Chi si sacrifica di più, obbliga di più», e comincia a questo punto la potente protratta sequenza del suo suicidio, «realizzata con una prodigiosa economia di mezzi» – come ha scritto Renée Saurel – attingendo «la quintessenza dell'autentica tragedia e uno dei vertici dello spettacolo»[81].

La sinossi dell'Odin illustra così il finale di *Ferai*: «Alkestis si fa coraggio per l'atto che deve compiere. Dà al re gli ultimi consigli: tagliare la gola ai migliori amici, far assassinare i consanguinei e avvelenare i propri figli: 'Come germoglia la semenza? Muore e quando muore sa che vive'. Dopo il suicidio di Alkestis, compianto di Admetos sul suo cadavere. Egli s'avvicina al suo popolo e...»[82] si tra-

[81] R. Saurel, *Hair et Feraï*, in «Les Temps Modernes», 1969, 277-278, p. 365.

[82] AA.VV., *Odin Teatret. Expériences (1964-1973)*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1973, p. 62.

sforma in una sorta di Pifferaio di Hameln, che, al suono di un flauto (che è apparso, nel corso dell'azione, come coltello, frusta e scettro), lo riunisce e lo porta fuori della sala, chissà dove. «Morte o resurrezione?» – si chiederà Nicola Chiaromonte, sull'«Espresso» del 12 ottobre 1969. «La risposta è che la scena non sarebbe così commovente e non avrebbe quel valore compiuto di finale che ha se non rimanesse così sospesa fra l'uno e l'altro significato. Splendida invenzione. Splendido teatro. Ma, soprattutto, splendido esempio di fedeltà al vero, al nostro vero, questo rifiuto di affermare come di negare, questa sospensione che è al tempo stesso conclusione fermissima».

Ferai debuttò a Holstebro nel giugno del 1969. Quindi fu portato al festival del Théâtre des Nations di Parigi, dove l'anno prima, a causa dei moti del Sessantotto, non era riuscito ad approdare *Kaspariana*. Questa volta, ci fu il riconoscimento del fenomeno Odin, che arrivò quindi alla Biennale di Venezia, suscitando parimenti profonda impressione, anche per l'espressività di Else Marie Laukvik. Il titolo della cronaca complessiva del Festival veneziano di Roberto Rebora, su «Sipario», è significativo: *Solo Ferai, e poi tanto museo*; nello spettacolo dell'Odin, «la quotidianità, il mito, i discorsi barbari e civili, le misure misteriose della morte, la presenza del potere, della sottomissione, dell'amore e del sacrificio diventano immagini concatenate di estrema evidenza» e, alla fine della rappresentazione, «sentiamo ritrovato nel teatro quel peso di irrazionalità che troppo spesso manca nella sua coscienza»[83]. Anche chi, come Ruggero Jacobbi, resisteva, da un punto di vista razionalista, alla linea Grotowski-Barba, riconobbe la «sbalorditiva limpidezza» di *Ferai*, rappresentazione di «un favoleggiato stupore delle cose e dei gesti dove la parola insorge come musica simbolica e lo spettacolo esclama in forme magiche la propria totalità»[84].

[83] Cfr. «Sipario», XXIV, novembre 1969, 283, pp. 23-24.
[84] R. Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, Munt Press, Samedan 1977, p. 78.

IV
Al di là del teatro

1. *I giorni sacri di Grotowski*

Nell'estate del 1968, dopo oltre tre anni di lavoro, erano cominciate anche le prime prove aperte di quello che sarebbe stato l'ultimo spettacolo di Jerzy Grotowski, *Apocalypsis cum figuris* (debutto ufficiale: l'11 febbraio 1969). Nell'ottobre del 1969, il Teatro Laboratorio di Wroclaw, dopo una tournée inglese, era sbarcato negli Stati Uniti, dove si sarebbe fermato per più di due mesi, presentando *Akropolis*, *Il principe costante* e *Apocalypsis*. L'attenzione della critica fu vivissima: Grotowski fu paragonato a Stanislavskij e il gruppo polacco particolarmente elogiato perché proponeva – a differenza dell'ultimo Living Theatre – un rapporto con lo spettatore che escludeva il contatto fisico, ormai avvertito come inopportuno e falso. Grotowski, in quell'epoca d'impegno politico sentito e talora ostentato, mise in crisi più di un intellettuale radicale.

Stefan Brecht, sospettoso verso «lo sperimentalismo spiritualista» grotowskiano, leggeva *Il principe costante* come uno spettacolo «in bianco e nero», una sorta di kafkiana «celebrazione della morte» di «tenera distruttività», che comunque rendeva già chiari quelli che sarebbero stati certi tratti o sfumature dell'imminente parateatro: «Il teatro di Grotowski lavora sul presupposto che le limitazioni della psicologia dell'ego possano essere trascese. È [...] intensamente individualistico, ma il suo interesse non è per l'individuo, bensì per l'individualità. I suoi attori selezionano e foggiano i loro gesti non

per far risaltare quello che una persona sarebbe capace di fare, ma quello che lo spirito dell'uomo può e deve fare»[1]. Eric Bentley, invece, pubblicò sul «New York Times» del 30 novembre un'impertinente *Open Letter*, nella quale arricciava il naso di fronte al «deplorevole formalismo» di *Akropolis* e non esitava a definire il Principe di Cieslak «un bravo ragazzo con qualche problema di masochismo», ma ammetteva che, nel corso di *Apocalypsis cum figuris*, era stato raggiunto da una «peculiare illuminazione», o «messaggio» intimo, estremamente privato, che giungeva da una misteriosa lontananza, «un'esperienza che non [gli] era mai capitata prima in teatro»[2].

In un certo senso, a questo punto, si poteva parlare del pieno raggiungimento del successo internazionale da parte del gruppo polacco, ma, nel febbraio del 1970, a Wroclaw, Grotowski dichiarava: «Viviamo in un'epoca post-teatrale. Ciò che sta per seguire non è una nuova ondata di teatro, piuttosto qualcosa che lo rimpiazzerà. Troppi fenomeni esistono per pura abitudine, perché si è genericamente convenuto che debbano esistere [...]. Sento che per me *Apocalypsis cum figuris* è una nuova fase nella mia ricerca. Abbiamo attraversato una certa barriera»[3]. Nel dicembre dello stesso anno (allorché *Il principe costante* uscì dal repertorio), proprio durante delle conferenze a New York, Grotowski – che, dopo un viaggio in Oriente, ormai sembrava a molti profondamente trasformato – indicava prospettive nuove che confluiranno in una specie di manifesto: *Holiday*.

Come la maggior parte dei testi di Grotowski, dedotti dalla trasmissione orale del suo pensiero, anche *Holiday* ci appare composito e impressionistico, ma in fondo riprendeva, radicalizzandole o capovolgendole, diverse tesi di *Per un teatro povero*, giungendo, comunque, a delle conclusioni estreme e clamorose: «Non è il teatro a essere indispensabile ma: incrociare le frontiere fra te e me; farmi avanti per incontrarti, in modo da non sperderci nella folla – o fra le

[1] S. Brecht, *Nuovo teatro americano 1968-1973*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 196 sgg.

[2] E. Bentley, *Dear Grotowski. An Open Letter*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook*, a cura di R. Schechner e L. Wolford, Routledge, London-New York 2001², pp. 165 sgg.

[3] Z. Osinski, *Grotowski and His Laboratory*, PAJ Publications, New York 1986, p. 120.

parole o in proclami o fra idee meravigliosamente esatte». Dopo essersi confrontato quasi dolorosamente con l'eredità del «padre» Stanislavskij, il massimo che Grotowski ormai concedeva era: «Se Amleto per voi è uno spazio vitale, potete anche misurarvi con lui; non come si fa con un personaggio, ma come un raggio di luce, che cade sulla vostra esistenza, che v'illumina tanto da non farvi mentire, da non farvi recitare»[4]. Nel 1974, Grotowski sarà anche più esplicito e sancirà un'ulteriore scissione fra la sfera della mimesi estetica e quella della pregnanza e totalità dell'essere: «per il teatro, nel senso che ha avuto finora, rimane posto nella vita comune. Esiste infatti un istinto della recitazione, osservato persino fra gli animali. Basandosi su questo istinto può durare ancora la bella sfera dell'arte. Ma ciò personalmente non mi riguarda più»[5]. La fuoriuscita dallo spettacolo era una prospettiva o, se si vuole, un *destino* inscritto nella genesi, nelle idee e nelle principali esperienze della tradizione teatrale polacca: la si può rintracciare da Mickiewicz a Osterwa[6]; Grotowski si orientava su questa stessa linea, nella quale l'etica prevaleva sull'estetica, portandola conseguentemente a compimento.

Dal 1970 fino al 1977-78 si apre un'altra fase dell'attività grotowskiana: il *parateatro*, qualcosa, si direbbe, che ha ancora a che fare con il teatro, ma non è rappresentazione in senso proprio, bruciando nell'incontro e nella partecipazione le nozioni di attore e di spettatore, sebbene proprio su una nuova presenza dello spettatore sembri ora riposizionarsi l'attenzione del maestro polacco. In *Holiday*, Grotowski sostiene che ci sono parole «morte», quantunque usate e, tra esse, «spettacolo, rappresentazione, teatro, pubblico»,

[4] J. Grotowski, *Holiday (Swieto): The Day that is Holy*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., pp. 223, 219. In Italia, il testo è stato pubblicato con un titolo improprio: J. Grotowski, *Vacanza*, in «Terzoprogramma», 1973, 2-3, pp. 233 sgg. La traduzione più adeguata dovrebbe essere piuttosto: *Il giorno sacro* o *santo* (cfr. nota 10).

[5] J. Kelera, *La menzogna delle nobili idee*, in «Il Dramma», LI, marzo 1975, 3, pp. 8-9.

[6] Questa tradizione è bene rilevata da M. Dziewulska, *Il ladro di fuoco*, in AA.VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano 2005, pp. 156 sgg., che ricorda la famosa *Lezione XVI* di Mickiewicz (cfr. A. Mickiewicz, *Lezione XVI. Dal III corso di letteratura slava al Collège de France, 4 aprile 1843*, in «Teatro e Storia», XV, 2000, 22), con la sua profezia della creazione di un nuovo «mistero», oltre il teatro borghese, in grado di attivare «gli spiriti inerti» e salvare l'individualità umana.

mentre «vivente» sarebbe solo «l'avventura e l'incontro, non uno qualsiasi, ma quello che vogliamo che accada a noi e, quindi, anche ad altri tra noi», ovvero una specie di *fraternizzazione*[7].

Riprendendo la sua antica polemica (peraltro già stanislawskiana) contro l'«attore-cortigiana»[8], Grotowski sostiene che l'impegno nel teatro, il professionismo stesso finiscono per essere un ostacolo in questa direzione: «Un essere umano che offre la sua presenza fisica in cambio di un compenso materiale – in qualsiasi senso – solo per questo si pone in una posizione falsa; oggi ancor più che in passato, quando la sua era una professione chiara nella sua ambiguità, prossima a quella del buffone». Al di là di qualsiasi prospettiva strettamente religiosa, l'obiettivo di fondo diventa così la necessità di trovare un senso esistenziale e Grotowski ripropone la sua denuncia dell'inautenticità, dell'alienazione e della paura che caratterizzerebbero i rapporti quotidiani: «Nella paura, che è connessa alla mancanza di significato, noi smettiamo di vivere e cominciamo diligentemente a morire. [...] La vergogna della nuda pelle, della vita nuda, di noi stessi, e nel contempo, spesso la più completa impudenza quando si tratta di vendersi sul mercato. Noi non ci amiamo, più noi stessi; odiando gli altri cerchiamo di curare questa carenza d'amore»[9].

Girando attorno a temi che richiamano ancora l'«atto totale» e quindi una ricomposizione unitaria dell'uomo, altrimenti scisso fra spirito e materia, nella sincerità e nella trasparenza, che adesso dall'attore vengono estesi e proposti allo spettatore, Grotowski afferma ancora:

> Noi vogliamo impossessarci degli strumenti: come recitare? Come meglio far finta di essere qualcosa o qualcuno? In che modo recitare i testi classici e quelli moderni? Come recitare le tragedie e le commedie? Ma se uno impara *come si fa*, non si rivela; uno rivela soltanto l'abilità del fare. E se qualcuno cerca gli strumenti del relativo nostro metodo o di qualche altro, lo fa non per disarmarsi, ma per trovare un rifugio, un porto sicuro, nel quale poter evitare l'azione che sarebbe la risposta. Questo è il punto più difficile. Per anni si lavora e si vuole imparare di più, per acquisire maggiori abilità, ma alla fine non si deve imparare, ma disimpa-

[7] Grotowski, *Holiday* cit., p. 215.
[8] Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 42.
[9] Grotowski, *Holiday* cit., pp. 216-217.

rare, non sapere come fare, ma come non fare, e fronteggiare sempre questo fare; rischiare la sconfitta totale; non una sconfitta agli occhi altrui, che non è importante, ma la sconfitta di un dono mancato, cioè un fallimentare incontro con noi stessi.

Holiday invita di conseguenza a riportarsi all'«uomo nella sua totalità», un essere che è «sensuale e nel contempo luccicante». Infine, Grotowski propone di passare tangibilmente a un'azione di *cleansing* (purificazione): «Questo, pure, è *swieto* [sacro], essere nello *swieto* [nel sacro], essere *swieto* [sacro]»[10].

In un'intervista del 1975 a Mario Raimondo, alla domanda su che cosa significasse per lui «il giorno santo diventerà possibile», Grotowski rispose semplicemente: «Questa frase vuol dire che la menzogna della nostra esistenza quotidiana non è fatalmente necessaria [...]. Non è assolutamente necessario, inevitabile, fatalmente necessario, vivere al di fuori della propria vita, rifiutare la propria pelle, rifiutare la propria presenza, rifiutare la presenza dei nostri sensi. È possibile invece toccare veramente, vedere con gli occhi che sono risvegliati, ascoltare con le orecchie che sono svegliate, vivere una vita che è vivente»[11].

Ora, per quanto si possano non apprezzare o condividere le ambizioni di creare o raggiungere la sincerità e la trasparenza dell'essere umano (condizioni e termini sui quali si potrebbe ovviamente discutere a lungo), quella di Grotowski si presentava di fatto come un'enorme provocazione che andava comunque a sgretolare e trascendere i rapporti di fondo della pratica teatrale; una provocazione cui, forse e paradossalmente, poteva paragonarsi (persino nel tono) solo l'apparentemente lontana implacabile ricerca della contaminazione fra vita, esperienza e teatro portata avanti, con strumenti e idee del tutto differenti, dal Living Theatre.

In un discorso tenuto in Colombia nell'estate del 1970, Grotowski riassumeva:

In principio era il teatro. Poi era il laboratorio. Adesso è il luogo in cui ho la speranza di essere fedele a me stesso. È il luogo in cui mi aspet-

[10] Ivi, pp. 220-221. Sul complesso significato di *swieto* cfr. anche Osinski, *Grotowski and His Laboratory* cit., p. 139.

[11] *Intervista di Mario Raimondo (Holstebro – primavera 1975)*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, 20-21, p. 428.

to che ciascuno dei miei compagni possa essere fedele a se stesso. È il luogo in cui l'atto, la testimonianza dati dall'essere umano saranno concreti e corporei. Dove non si ricerca alcuna ginnastica artistica, alcuna sorpresa acrobatica, né il training. Dove nessuno vuole dominare il gesto per esprimere qualcosa. Dove si vuole essere scoperto, svelato, nudo; sincero col corpo e col sangue, con l'intera natura dell'uomo, con tutto ciò che potete chiamare a piacere intelletto, anima, psiche, memoria e simili. Ma sempre tangibilmente, perciò dico: in maniera corporea poiché tangibile. Questo incontro, andare incontro, essere disarmato, non avere paura uno dell'altro, in nulla[12].

Resta evidente il nesso fra l'«atto totale» e l'«atto» che si auspica in questa fase: «Se compiamo l'atto con tutto il nostro essere, come negli attimi di vero amore, giungerà l'istante in cui è impossibile decidere se agiamo consciamente, o inconsciamente. In cui è difficile dire se siamo noi a fare qualcosa oppure questo ci accade. In cui siamo attivi e totalmente passivi nello stesso tempo. In cui lo stare insieme si manifesta di per sé, senza essere cercato. Quando viene eliminata ogni differenza fra il corpo e l'anima. In quell'attimo possiamo dire di non essere divisi». Per attingere tale essenziale pienezza, bisogna osare «non essere tiepidi». D'altro canto, «chi agisce unicamente con una parte della propria natura, vive unicamente con una parte della propria natura. La sua vita è quindi parziale. In fondo entrambi i problemi: non nascondersi e non essere divisi, si riducono a uno solo»[13].

In un intervento del 1979, Grotowski preciserà che fra le caratteristiche del parateatro andava posta «l'unità di tempo, di luogo e di azione; nel senso che ciò che accade, accade quando accade realmente, là dove accade realmente ed è ciò che realmente accade con le persone. Il parateatro non è l'imitazione, l'immagine, né rimanda a nessuna realtà diversa da quella sperimentata alla lettera. Nelle azioni parateatrali non c'è divisione fra coloro che agiscono e gli osservatori: tutti i presenti sono – in varia misura – partecipanti attivi»[14]. In sintesi, nel parateatro grotowskiano si ripropone il proble-

[12] J. Grotowski, *Ciò che è stato*, in J. Grotowski, L. Flaszen, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, p. 238.

[13] Ivi, p. 239.

[14] J. Grotowski, *Ipotesi di lavoro*, in «Sipario», XXXV, I trimestre 1980, 404, p. 45.

ma della partecipazione, e si esalta come peculiare la tensione verso una riunificazione delle funzioni umane finalizzate all'acquisizione di una dimensione esistenziale più densa e completa.

Il parateatro fu preparato da una fase di circa due anni in cui il gruppo di Grotowski si isolò in una fattoria a una trentina di chilometri da Wroclaw. Qui – ricorda l'attore Zygmunt Molik – «si cercò d'imparare qualcosa dalla natura intorno»: *ascoltare* gli alberi e i campi, oltre al canto degli uccelli; vivere le albe e i tramonti, la vita notturna del bosco, lo stato di veglia[15]. Il parateatro riprese e sviluppò tutte queste pratiche, ma dandosi proiezioni mondiali. Infatti, venne a coinvolgere gradatamente migliaia di partecipanti, comportando anche un allargamento del gruppo storico del Laboratorio a nuovi protagonisti e istruttori, mentre si andava definendo in un progetto dalle articolazioni così dilatate e complesse che, a partire dal 1974, non poterono più essere guidate dal solo Grotowski.

Sorsero allora *Acting Therapy*, a cura di Zygmunt Molik e Antoni Jaholkowski, che portava avanti certi principi della «via negativa», intervenendo su blocchi fisici e vocali di varia natura dei partecipanti; *Meditazioni ad alta voce*, affidato a Ludwik Flaszen, sull'ascolto delle voci interiori e del silenzio; *Laboratorio degli incontri*, curato da Stanislaw Scierski, che partiva dall'allenamento dell'attore per aprirsi appunto all'incontro fra individui; *La canzone di me stesso*, orientato da Zbigniew Spychalski alla pianificazione e al confronto di percorsi soggettivi nel tempo e nello spazio, in città e in campagna; Zbigniew Cynkutis e Rena Mirecka si occupavano invece di una sezione individuata come *Evento*, sul rapporto fra gioco e recitazione, mentre Ryszard Cieslak, in collaborazione con altri, era responsabile del *Progetto speciale*, articolato a sua volta in due fasi: la prima che vedeva il lavoro di un ristretto nucleo di persone «per trovare [in loro stesse] situazioni cruciali che liber[assero] un'azione, un semplice atto di vita, collegando poi queste situazioni in una specie di ciclo», che sarebbe stato sviluppato da un gruppo più largo nella fase seconda, caratterizzata dalla caduta dei cliché e dall'«incontro» faccia a faccia tra esseri umani[16].

[15] Cfr. AA.VV., *Brecht, Stanislawski und die Folgen*, Henschel Verlag, Berlin 1997, pp. 192 sgg.

[16] Cfr. AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., p. 211; J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989, pp. 137-138.

Le attività parateatrali si svolgevano di giorno e di notte; prediligevano tendenzialmente luoghi isolati e ambientazioni naturali, foreste, alture, escludendo l'uso di alcol e di droghe o la pratica di rapporti sessuali tra i partecipanti, cui si richiedeva un uso parsimonioso della parola, discrezione e disponibilità umana verso gli altri e a farsi ricondurre, se possibile, ad azioni e situazioni semplici, ludiche, ma che potevano essere anche molto faticose. In esse si riscopriva una specie di elementare o infantile pregnanza, attingendo una percezione differente e uno stile di vita essenziale, così alieno dalle seduzioni della civiltà dei consumi da poter fare a meno non solo delle automobili, ma persino degli orologi. Fra le «guide» e i partecipanti si stabilivano rapporti intensi e spesso delle proficue interazioni fisiche, per esempio, al fine di liberare la voce facendo vibrare l'aria e non solo il corpo, o per realizzare una presenza piena e organica del corpo nello spazio. I presupposti tecnici del training grotowskiano si potevano ancora intravedere in filigrana in queste azioni, ma erano più che mai aperti a imprevedibili sviluppi e rivelazioni; i rimproveri più ricorrenti erano: «Tu reciti», oppure «Fai ginnastica», ché la recitazione abbinata al virtuosismo ginnico era proprio ciò che il parateatro intendeva oltrepassare nella sua ricerca.

Ugo Volli ha provato a descrivere qualche atmosfera delle prime esperienze parateatrali cui aveva partecipato:

> Erano sale chiare e vuote, illuminate da un paio di vecchi riflettori da teatro puntati contro il muro. Si entrava pochi alla volta, spesso dopo una lunga attesa silenziosa, sistemati in qualche posizione da una 'guida'. [...] L'inizio era spesso morbido, fatto di movimenti ondeggianti e impercettibili, in uno spazio che sembrava eccessivamente chiaro, trasparente, quasi dotato di particolari proprietà vibratorie.
>
> Poi con gradualità quasi impercettibile oppure di colpo esplodeva l'energia accumulata con tutta questa preparazione o disponibile ai partecipanti. In un silenzio che era confermato più che rotto dai respiri ansimanti e dal ritmo dei piedi nudi sul pavimento di legno c'era chi correva intorno al perimetro della sala, impegnandosi ai limiti delle forze, chi saltava, chi iniziava semplici giochi con gli altri. Pian piano l'ondata di energia si spegneva, l'agitazione si trasferiva sul pavimento, calmandosi in gesti più lenti, giochi meno scatenati. Si formavano grandi intrecci di corpi sovrapposti, masse umane striscianti od oscillanti.
>
> [...] La generosità fisica senza risparmio e il dispendio libero delle

energie creavano una sorta di gioia corporea pura, di nuova vitalità più libera e creativa al di là della fatica.

Tutto ciò faceva sorgere «un'autonoma intelligenza del corpo». In altri momenti, «l'attività era stimolata da una voce, una voce argentina che cantava una canzone senza parole» o da «un coro basso e inarticolato ma armonioso» e, con fatica e lentezza, si concretava «un evento collettivo» e «lo spazio sembrava più trasparente, appariva un centro di gravità comune, le singole azioni acquistavano un aspetto necessario, il silenzio si faceva più profondo o le voci più chiare», con una relativa distillazione di forme di bellezza e di energia. Infine, «uno sconosciuto di fronte a te diventava improvvisamente una persona»: «Da una finestra lasciata aperta per dare aria alla sala appariva la prima luce del sole, rosagrigia. Oppure si usciva nella notte silenziosi e calmi come per qualche cosa di compiuto»[17].

Con il parateatro – nella teoria di *Holiday* e nelle sue pratiche – Grotowski lanciava una proposta da irritante guru New Age, che si richiamava alla «ricerca delle cose più essenziali della vita», tramite vaghe suggestioni yoga o buddiste? Grotowski era il primo a rendersi conto del pericolo o dell'equivoco e, com'era caratteristico da parte sua, già in *Holiday*, sterzava subito sul pratico: «quanto dico è tangibile e pratico. Non è una filosofia, ma qualcosa che uno fa; e se qualcuno pensa che questo è un modo di formulare pensieri, si sbaglia. Ciò va preso alla lettera, è esperienza»[18]. «Il parateatro», conferma lo stesso Ugo Volli, dall'interno dell'esperimento, «era esperienza – la più pura possibile – del dramma come sistema di azioni e di relazioni, era passaggio, forma semplice del tempo. E funzionava»[19].

Per completezza d'informazione, si deve tuttavia aggiungere che la maggior parte delle testimonianze dei partecipanti al parateatro (e alle successive esperienze grotowskiane) sono di carattere soggettivo e, in qualche mondo, esistenziale[20]. Ciò non significa che non sia-

[17] U. Volli, *La quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 44 sgg.

[18] Grotowski, *Holiday* cit., p. 219.

[19] Volli, *La quercia* cit., pp. 48-49.

[20] Cfr. anche *Riflessioni sul parateatro*, in «Sipario», XXXV, I trimestre 1980, 404, pp. 52 sgg.

no sincere, ma mancano adeguati riscontri sul versante delle delusioni, dei fallimenti e degli abbandoni e, a livello di bilancio – senza sognarci di mettere in dubbio l'onestà intellettuale del lavoro grotowskiano e soprattutto l'esemplarità del suo percorso –, si potrebbe sospettare che l'attendibilità delle testimonianze positive sia di circoscritto carattere psicologico. Si può inoltre rilevare che il completo arco del parateatro non è ancora stato fatto oggetto di una rigorosa valutazione scientifica, pur esistendo delle critiche piuttosto severe come quelle di Richard Schechner, che adombrano in esso sospette aspirazioni roussoiane[21].

Il primo parateatro grotowskiano ebbe un momento di sintesi e quasi di celebrazione, nell'estate del 1975, durante l'Università della Ricerca a Wroclaw, cui parteciparono migliaia di giovani, oltre a esperti come Eugenio Barba, Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Joseph Chaikin, André Gregory, Luca Ronconi. Margaret Croyden rievocherà il grandioso e pur sottile spessore scenico di alcuni aspetti dell'esperienza: «Nel corso della notte, fu evidente che era all'opera un sistema metafisico, *tradotto teatralmente in una stupefacente configurazione visiva*», il cui tema di fondo era «il dramma umano», con scenari suggestivi: «una laguna, un albero, un mulino a vento» e il fuoco come «immagine più impressionante – affascinante nel guizzare delle sue fiamme e nella sua *simbologia* di luce, *calore* e vita»[22].

Forse, questa evidenziazione spettacolare (e artistica) degli scenari naturali si sarebbe posta come l'aspetto più pubblicamente convincente del parateatro nel suo complesso, ma si sbaglierebbe a fare dell'intero processo una pittoresca variante dell'ecologia o dell'*environmental theatre* in voga in quegli anni. Grotowski si muoveva nell'ottica dell'antica aspirazione di Reduta ad addentrarsi nella Polonia profonda, nel paesaggio extrametropolitano dei «territori di confine»[23], in un abbraccio con quella natura, che aveva poi fatto da

[21] R. Schechner, *Introduction to Part II*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., p. 211. Schechner sostiene ancora che il parateatro grotowskiano appare modellato sui riti d'iniziazione, ma, pur sviluppando separazione e iniziazione, manca della decisiva fase della reintegrazione della personalità rinnovata nel quotidiano, sicché il suo inesprimibile sublime effetto sui partecipanti si risolverebbe in un'insufficienza sostanziale (R. Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984, pp. 285 sgg.).

[22] Cit. in Kumiega, *Jerzy Grotowski* cit., p. 143.

[23] Grotowski, *Ipotesi di lavoro* cit., p. 45.

sfondo all'infanzia del regista, figlio di un ispettore forestale[24]. Sempre su questa traccia infantile, più lontane, affioravano forse anche le suggestioni della «rossa montagna sacra» di Arunachala – descritta in *India segreta* di Brunton – sulla quale, una volta l'anno, veniva acceso un colossale «fuoco santo»[25]. Certo, già nel 1958, Grotowski aveva dichiarato: «Se si riconosce l'unione di uomo e natura, se si è coscienti dell'indivisibile unità della natura e si trova la propria identità in essa [...] allora si acquisisce un essenziale grado di liberazione»[26].

«L'Università», sosterrà Grotowski, «ha segnato la fine di uno stadio di ricerca, nel quale siamo stati coinvolti sin dalla presentazione di *Apocalypsis cum figuris*. Ma anche l'inizio della fase successiva [...]. Per noi fu il primo passo, molto importante, verso la divulgazione di quello che, in un periodo preliminare, era stato necessariamente molto esclusivo»[27]. L'evento fu paragonato da qualcuno a una specie di Woodstock[28] e il riferimento potrebbe rendere anche qualche ragione di un dialogo fra Grotowski e le esigenze e le aspirazioni del mondo giovanile postsessantottesco (soprattutto dell'Est), facendo affiorare una certa inconfessabile dimensione *politica* di questo parateatro, apparentemente esistenzialista, ma inopinatamente lanciato da un paese sotto la cappa di un regime comunista.

L'evento però può essere letto in un'altra, e forse più attendibile, ottica tradizionale, secondo la quale, in effetti, il parateatro non avrebbe mai perso un contatto con le atmosfere, i rigori e le esperienze dei grandi pellegrinaggi (si pensi a quello alla Madonna Nera di Czestochowa, per citare il più famoso) caratteristici della vita polacca, ponendo la doppia ipoteca di un'influenza spirituale sulla gioventù[29] e di un nuovo clamoroso esproprio da parte di Grotowski,

[24] K. Grotowski, *Ritratto di famiglia*, in AA.VV., *Essere un uomo* cit., pp. 60 sgg.

[25] Cfr. P. Brunton, *India segreta*, Il Punto d'Incontro, Vicenza 1997[4], pp. 150-151.

[26] Osinski, *Grotowski and His Laboratory* cit., p. 27.

[27] Cit. in Kumiega, *Jerzy Grotowski* cit., p. 140.

[28] Cfr. Osinski, *Grotowski and His Laboratory* cit., p. 154.

[29] Va ricordato che, al principio del parateatro, Grotowski aveva rivolto, con grande risonanza, un appello vagamente profetico ai giovani polacchi affinché «abbandonassero le comodità private e cercassero di scoprire se stessi nel lavoro, nell'incontro, nel movimento e nella libertà» (ivi, p. 123).

dopo quello del rituale a favore del teatro, anche del pellegrinaggio cattolico a favore del parateatro[30]. Non sembra affatto un caso che l'influente Chiesa nazionale avesse guardato con sommo sospetto e preoccupazione l'Università della Ricerca e che, l'anno successivo, a scoppio ritardato, il cardinale Vyszynski attaccasse *Apocalypsis cum figuris* come uno «spettacolo teatrale ripugnante»[31].

2. *Paradiso dopo*

Esaurita la fiammata del Maggio francese, fra il settembre 1968 e l'aprile 1969, il Living Theatre rientrò negli Stati Uniti, dove, almeno fino al 1970, resterà molto forte e sentito il movimento di contestazione, cui partecipavano quasi tutti i gruppi alternativi di maggior rilievo, quantunque oramai alla vigilia di una progressiva «eclisse del teatro politico»[32].

Il Living restò spiazzato da un relativo riconoscimento da parte del pubblico, ma ancor più da un evidente scavalcamento rivoluzionario da parte di studenti e intellettuali radicali e delle stesse formazioni teatrali, che si stavano trasformando addirittura in gruppi di teatro di guerriglia (come accadeva, per esempio, a un troncone del Bread and Puppet) e che giudicavano inattuale e inefficace l'anarchismo pacifista del gruppo:

[30] Molto interessanti in tal senso le osservazioni di K. Braun, *Where is Grotowski?*, in «The Drama Review», XXX, 1986, 3 T111, p. 238. Già Jan Kott aveva letto, non benevolmente, *Apocalypsis cum figuris* all'insegna dello spirito delle atmosfere e delle figurazioni del pellegrinaggio di Czestochowa; cfr. *Il diario teatrale di Jan Kott*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 140 sgg.

[31] Z. Osinski, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio*, in «Teatro e Storia», V, ottobre 1990, 9, p. 284. Ci è capitato di sentire da personalità molto vicine a Karol Wojtyla, che, nel clima di tensioni e di sospetti che una dittatura inevitabilmente ingenera, il teatro di Grotowski o «del gesto» era addirittura considerato uno strumento del potere comunista e comunque antagonista rispetto a quello «della parola» o «rapsodico», fondato nel 1941, durante l'occupazione tedesca, da Mieczyslaw Kotlarczyk, con il quale aveva strettamente collaborato il futuro papa. I difficili rapporti fra Grotowski e la Chiesa cattolica avranno comunque un epilogo inatteso nel 1998, allorché al regista sarà attribuito il premio vaticano Fra' Beato Angelico, istituito da Giovanni Paolo II.

[32] C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981, p. 9. Nel marzo del 1968 si era tenuto a New York un festival del «Teatro Radicale», che aveva marcato così l'apogeo di questa corrente, ma anche un primo segnale della sua crisi.

La rivoluzione del Living Theatre non è stata ancora varata ed è già disperatamente antiquata – scrisse Irwin Silber su «Guardian» – [...] ecco ciò che noi della sinistra impegnata americana del 1968 dobbiamo dire ai nostri amabili poeti teatrali appena tornati dall'esilio. Eseguite pure i vostri rituali infantili di 'libertà' e di 'anarchismo', se è questo che dovete fare. Ma non chiamate rivoluzionari i vostri giochi teatrali. Non minacciateci di spogliarvi nudi. Spogliatevi. Non lamentatevi perché non vi permettono di fumare la marijuana. Fumatela. [...] Abbiamo imparato che per essere liberi, come voi ci chiedete di definire la cosa in *Paradise Now*, *dobbiamo fare tutto ciò che è necessario per arrivare alla libertà*. [...] Intendiamo prendere il potere. Non possiamo accontentarci di meno[33].

Chi legga ancora i saggi di un critico disincantato come Stefan Brecht, convinto che l'azione teatrale del Living, meglio, le sue «aggressioni fisicamente violente (di grande intensità) ai nostri sensi, e di lì alle nostre emozioni», non riuscivano più a far emergere «alcuna risolutezza rivoluzionaria»[34], o si limiti a considerare il titolo di un articolo sul «New York Times» di Eric Bentley del 20 ottobre 1968, *I Reject the Living Theatre*, si può rendere conto della difficile posizione del gruppo in patria in quegli anni[35].

Il 21 agosto 1969, non lontano da New York, si tenne il più grande raduno rock di quel decennio, che poteva quasi rappresentare la realizzazione di un'utopia alternativa e giovanile al sistema. Nonostante tutto questo potesse essere considerato in stretta sintonia con *Paradise Now*, Julian Beck si ritrovava ora arroccato nel proprio radicalismo, quasi costretto a rilevare sarcastico che «la Nazione di Woodstock: Prodotto Superiore della Cultura Borghese» liberava forse «i figli della borghesia dalla forma di vita borghese», ma nes-

[33] L'articolo è riportato sul citato numero speciale, *America urrà: il teatro della rivolta*, di «Sipario», p. 35 (cfr. cap. III, nota 40).

[34] Brecht, *Nuovo teatro americano* cit., pp. 27, 44.

[35] Va osservato che, pur scavalcato a sinistra, il Living veniva reputato sempre socialmente pericoloso e osceno (a causa di *Paradise Now*) e subì le solite persecuzioni. Le risposte di Julian Beck e Judith Malina alle critiche americane sono in *Il lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano 1982, pp. 312 sgg. Sul ritorno del Living, cfr., tra l'altro, l'intervista a Beck e Malina di A. Rostagno, *Per le strade come commandos* nel citato numero speciale di «Sipario», *America urrà: il teatro della rivolta*, pp. 33-34.

sun altro[36]. In questa fase, peraltro, Beck meditava di portare il Living a contatto con i diseredati, trovando un «linguaggio valido; un'espressione valida, un mezzo di comunicazione con la gente di questo mondo che non sa cos'è il teatro»[37].

Nell'aprile del 1969, il Living rientrò in Europa e *Paradise Now*, in una versione differente da quella di Avignone, arrivò anche in Italia, dove si viveva un clima di acuta tensione politica e di contestazione studentesca[38]. La prima all'Alfieri di Torino del 20 ottobre fu interrotta dall'impresario del teatro senza altro motivo che la sua impazienza, e finì in proteste, con l'intervento della polizia. A Milano, il crollo di una tribunetta sovraccarica, nel circo di periferia che ospitava lo spettacolo, provocò quattro feriti e la sospensione delle repliche. Nonostante una certa effervescenza – suscitata dalla contestazione al pacifismo anarchico da parte dei gruppi della sinistra extraparlamentare e dalla simmetrica difesa del Living fatta dall'«Unità» (22 ottobre 1969) –, nonostante l'odore di scandalo per gli attori che si denudavano in scena, pare che qui *Paradise Now* non riuscisse, in oltre quattro ore di azione, a stimolare un pubblico che alla fine pareva anzi abbastanza annoiato. In compenso, diversi periodici alimentarono la modesta pornografia di quell'epoca di transizione della morale italiana con foto degli attori del Living, sebbene Giampaolo Martelli, sull'«Informazione Industriale» del 23 ottobre 1969, avesse modo di rilevare che anche da noi molti tabù si stavano sgretolando e quel *nudo* (beninteso balneare, non integrale) scandalizzava ormai poche persone.

Al di là di queste notazioni, forse più di costume che strettamente teatrali, proprio la disincantata recensione di Martelli – considerata la testata per antonomasia sfavorevolissima al Living – fa comunque cogliere la possibilità che il pur informale evento aveva di suscitare momenti sospesi fra la vita e il teatro pur sempre d'inusita-

[36] J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1975, pp. 197-198.

[37] Cfr. l'intervista di Rostagno, *Per le strade come commandos* cit., p. 33.

[38] «Il *nuovo Paradiso* visto in Italia è tutto proteso verso il pubblico: manca ormai completamente di forza come momento teatrale. Le otto azioni in cui gli attori gridano i loro slogans e invocano l'iniziativa degli spettatori, sono ora i brani più significativi della rappresentazione, definitivamente orientata verso lo happening politico» (F. Quadri, *Il teatro dell'utopia*, in *Paradise Now*, a cura di Id., Einaudi, Torino 1970, pp. 27-28).

ta pregnanza. Per esempio, la scena di Julian Beck, che resiste con i suoi compagni, sul palcoscenico torinese, alla forzosa calata del sipario, scagliando al pubblico parole d'ordine e invettive («La vostra indifferenza significa morte»), appare al critico assolutamente degna di rispetto: «Contratto dallo sforzo, il sudore che gli scendeva dalla fronte, la sua magrezza appariva ancora più evidente, il suo viso sembrava una maschera illuminata da una luce quasi tragica».

La stampa comunque volse largamente le spalle al Living. Roberto De Monticelli, sul «Giorno» del 2 novembre 1969, si chiedeva perché mai il Living facesse ancora teatro, visto che lo spettacolo, o «stanco happening» – in realtà solo una «cerimonia collettiva aperta alla partecipazione del pubblico», e come tale irriducibile a una vera valutazione critica –, si risolveva in «un piccolo patetico, innocuo comizio anarchico, con esortazioni alla rivoluzione non violenta», addirittura disarmante in un paese come l'Italia, dove il Partito Comunista raccoglieva oltre otto milioni di voti e il movimento studentesco aveva ben altre idee per la testa[39]. Odoardo Bertani, sul cattolico «Avvenire», si rivelava paradossalmente più attento alle comunque contraddittorie implicazioni di ritualità dello spettacolo, per concludere che purtroppo il Living si era lasciato alle spalle «quel suo lavoro certosino di scavo sulle possibilità espressive del corpo e di rivelazione di tutti i nessi di un racconto», inserendosi «solamente in una tendenza di corrivo populismo, con promessa di paradisi artificiali».

Paradise Now si poneva come la sintesi di tutti gli elementi di novità scenica che il Living Theatre e l'ultimo decennio avevano messo in campo (dallo *happening* alla ricerca della partecipazione di John Cage, dallo spettacolo come «peste» artaudiana che si abbatte su una comunità a fermenti delle nuove culture giovanili). Era una sintesi impaziente e disomogenea, a tratti anche confusa, pronta a incepparsi proprio nel punto delicatissimo della sua più ardua utopia d'inglobamento del pubblico nella dialettica spettacolare, che comunque era uno sbocco conseguente e inevitabile per il Living, si direbbe quasi il trionfo del suo pirandellismo ribellistico, proteso allo sfondamento del teatro nell'azione sociale, per di più esaltato, almeno al principio, da una strettissima sintonia con il momento storico.

[39] R. De Monticelli, *Le Mille e una Notte del critico (1953-1987)*, vol. II, Bulzoni, Roma 1996-1998, pp. 1004 sgg.

Era una realizzazione quindi forte nel fuoco della rivoluzione, destinata però a diventare sempre più vulnerabile, riducendosi a testimonianza di refrattarietà o a residuo di contestazione con l'avanzata della restaurazione. Comunque sia, il tentativo di rappresentare *Paradise Now* all'Università di Roma, ai primi di dicembre del 1969, scatenò una nuova irruzione della polizia e l'immediata espulsione del gruppo dal nostro paese. La vicenda rimbalzò in Parlamento, duramente stigmatizzata dai più importanti esponenti del Partito Comunista, da Giancarlo Pajetta a Nilde Jotti.

Commenta Julian Beck: «Per venticinque anni una magnifica cortigiana. Ora a battere la strada. Vedremo»[40]. Il 10 gennaio 1970, lo Sportpalast di Berlino ospitò l'ultima replica di *Paradise Now* di fronte a 7000 persone. Il Living Theatre quindi si scisse, ma meglio sarebbe dire che destrutturò i filoni che componevano la sua anima: chi si propose la costituzione di una comunità agricola, chi scelse l'evasione verso Oriente, chi riprese i vecchi spettacoli del gruppo. Julian Beck e Judith Malina crearono invece un nucleo di «azione teatrale» per «fare teatro fuori del teatro per gli uomini della strada che non hanno l'abitudine di andare a teatro»[41].

A Parigi, tentando un'azione pacifica di teatro di guerriglia, *Morte da metrò*, Julian Beck fu malmenato e arrestato dai gendarmi. Infine, nel luglio del 1970, con Judith Malina e un pugno di compagni partì alla volta del Brasile, all'epoca scosso dalla guerriglia e sotto un regime militare, che perseguitava il teatro radicale e i suoi esponenti più prestigiosi come Augusto Boal. La tournée americana aveva fatto capire che il gruppo rischiava di diventare una specie di mito inerte, che c'era bisogno di una scelta clamorosa, e quella del nucleo di Beck e Malina era di tale coerenza, responsabilità e coraggio che i rilievi critici dovevano tacere. Ha scritto Julian Beck: «Fu solo nel 1964 che finalmente la mia vita, il Living Theatre, cominciò la realizzazione della sua natura tribale; e quando nel gennaio 1970, ci dividemmo, non fu per morire, ma per superare una prova autoimposta, allo scopo di ricostituire la nostra realtà tribale con uno sforzo più consapevole, allo scopo di vincere le forze che tentano di distruggere tutte le tribù per sempre»[42].

[40] Beck, *La vita* cit., p. 52.
[41] Cfr. F. Quadri, *Il Living dal Theatre all'Action*, in «Teatro», 1970, 1, pp. 19 sgg.
[42] Beck, *La vita* cit., p. 218.

Per il Living, la fase 1970-78 era da considerarsi rivoluzionaria; da qui un conseguente rifiuto dei teatri in quanto luoghi elitari. Dirà in seguito Julian Beck: «Bisogna andare nelle piazze in primo luogo per distruggere le forme della vita quotidiana e in secondo luogo perché le nostre vite sono troppo alienate. [...] Quando facciamo teatro nelle strade tentiamo di irrompere nella vita proprio perché la gente pensi liberamente. [...] Col teatro di strada vogliamo liberare l'immaginazione del pubblico, l'immaginazione rivoluzionaria»[43].

A San Paolo, Julian Beck e Judith Malina affrontarono con inquietudine e ostinazione «circostanze difficili, problemi inconsueti, un terreno diverso», rimettendosi esistenzialmente in gioco[44]. Incontrarono pure l'errabondo Jean Genet, trovandolo allineato quasi sulla loro stessa linea: «*Je ne m'intéresse plus au théâtre. Je ne m'intéresse qu'à la politique*»[45]. Intanto, il gruppo orientava le sue ricerche sul terreno antropologico dei rituali Macumba, Umbanda, Kimbanda, Candomblé, «per accrescere la comunicazione», «per trovare l'estasi» e «un teatro che [sia] il luogo dove ballano gli dèi»[46], immettendo e riconvertendo «degli ingredienti del 'Teatro Misterioso' [...] nel contesto del Teatro Vivente»[47], continuando comunque a coltivare la propria cultura tecnica basata sulla fisicità dell'azione, ormai affinata da anni di pratica: «Ogni volta che lavoriamo fisicamente scopriamo cose che non avremmo mai potuto trovare se non avessimo fatto altro che pensare»[48].

Fondamentale restava la disciplina dello yoga (baricentro del sapere tecnico di un gruppo più orientato all'urgenza espressiva della dimostrazione spettacolare che all'isolata pratica del training), che conferiva «la consapevolezza che il corpo ha di quanto lo circonda, e dello spazio». Veniva considerato importante soprattutto dare uno scopo agli esercizi per suscitare una reazione intensa: «Il Living Theatre a volte lavora così: troviamo un'idea che vogliamo esprimere fisicamente. Successivamente facciamo quanto è necessario per realizzarla. Se richiede speciali esercizi, poi li facciamo. [...] Voglia-

[43] Così nella conferenza stampa del 16 ottobre 1975 alla Biennale di Venezia, in F. Perrelli, *Un quaderno teatrale*, Adriatica, Bari 1986, pp. 55-56.
[44] Beck, *La vita* cit., pp. 176-177.
[45] Ivi, p. 116.
[46] Ivi, pp. 120, 123.
[47] M. Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, Vallecchi, Firenze 1978, p. 51.
[48] Beck, *La vita* cit., p. 64.

mo cose ancora sconosciute alla consapevolezza controllata che ci sta rovinando. Se la sensibilità non viene innalzata dall'esercizio, e si esprimono solo banalità, resteremo quello che siamo, frustrati, insoddisfatti, storpiati»[49].

In Brasile, il Living praticò un teatro politico e rituale (sul cui sfondo s'intravede pur sempre il modello di *Paradise Now*) con gli emarginati delle *favelas*, riuscendo a coinvolgere migliaia di persone. Il 23 dicembre 1970, realizzò alla periferia di San Paolo, *Dolce di Natale per il buco caldo e il buco freddo*, che era un'animata processione dalla *favela* a uno spazio scenico all'aperto, concentrato attorno a un palco costituito da una cassa. L'azione s'irraggiava quindi componendo una stella a sei punte e individuando diversi aspetti di quella sanguinosa eredità di Caino che graverebbe sull'umanità. Seguiva una storia didascalica sul denaro e altre semplici forme di narrazione-dialogo con parti mimiche sul rapporto padrone-schiavo, fino a giungere alla realizzazione della trance dell'attore-sciamano che si estendeva al pubblico, che così assisteva all'attualizzazione di un rito puntualmente predeterminato, dove «i due ordini – magico/religioso e simbolico/profano – si [erano], per così dire, sovrapposti». Solo nel finale, «la rappresentazione assume un carattere collettivo. Gli abitanti della *favela* sciolgono i nodi delle funi con cui gli attori-schiavi si sono legati, quindi, all'unisono, attori e spettatori intonano un canto senza parole; intanto si formano dei cerchi e il canto cresce d'intensità. La festa si conclude con la spartizione di un grande dolce natalizio»[50].

L'esperienza, pur nella sua assolutamente originale specificità (attingere, con una specie di salto all'indietro, la dimensione mitico-culturale dei diseredati), può allinearsi almeno concettualmente alle future escursioni di Brook in Africa e ai *baratti* dell'Odin Teatret, ovvero a quella individuabile pulsione del teatro della Seconda Riforma a creare, prima che una rappresentazione artistica, un rapporto interumano di forte intensità sociale. Infine, durante uno spettacolo per bambini, gli attori del Living furono arrestati con l'accusa di sovversione e traffico di stupefacenti e, dopo un paio di mesi di carcere, nell'estate del 1971, furono espulsi dal Brasile in seguito alle pressioni internazionali.

[49] Ivi, pp. 64-65.
[50] Dini, *Teatro d'avanguardia americano* cit., p. 55.

3. *Trasformare le pietre in pane*

Franco Quadri indica il 1972 come la data convenzionale, in Italia, in Europa, ovunque, di un assestamento, a tratti contraddittorio, che vede sia i primi tentativi d'integrazione dell'avanguardia teatrale sia il fiorire di nuovi orizzonti sperimentali (Vasilicò, Il Carrozzone, Perlini, Bob Wilson), e tendenzialmente l'affermazione, «dopo gli anni del Living, [del]l'Occhio [che] ritorna padrone, [mentre] lo spettacolo è riportato sul palcoscenico dal regista demiurgo ritrovato» per il pubblico passivo, registrando con ciò parallelamente una progressiva restaurazione di fronte al lento spegnersi della spinta del Sessantotto[51].

Nel settembre-ottobre del 1972, la Biennale Teatro presentava a Venezia due spettacoli assai diversi, ma emblematici della peculiare transizione storica, perfetti quanto aperti a una dissoluzione della loro perfezione, che riscossero un'accoglienza critica divergente.

Strepitoso successo per *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare con la Royal Shakespeare Company, una regia di Peter Brook del 1970, già celebrata come «un capolavoro» da tutta la stampa anglosassone, con l'autorevole Clive Barnes del «New York Times» in testa. Dopo *US*, Peter Brook indulgeva – come gli capiterà ancora nella sua lunga carriera – alla pura creatività scenica, e considerava lo spettacolo «una celebrazione del teatro: [...] della potenza creativa in unione alla libera immaginazione», dedicandolo comunque agli artisti, come Otomar Kreica, colpiti dalla repressione a Praga[52].

Il regista era stato particolarmente suggestionato da un'esibizione di acrobati cinesi, dalle cui «prodezze» emanava «un'impressione di pura velocità, pura leggerezza, puro spirito» e, con dei giovani attori, nel corso di un laboratorio, aveva sviluppato un allenamento intensamente fisico e tecniche circensi che miravano a rendere la recitazione «un'attività gioiosa» e, nello stesso tempo, concreta[53]. Sul «Giorno» del 28 settembre, Roberto De Monticelli descriveva preliminarmente la scena unica abbagliante di questo *Midsummer Ni-*

[51] F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977², pp. 9 sgg., 31.

[52] *Catalogo del XXXI Festival Internazionale del Teatro di Prosa. La Biennale di Venezia, 20 settembre-10 ottobre 1972*, p. 71.

[53] P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 146.

ght's Dream come «l'interno di un parallelepipedo bianco, colmo di una luce ferma»:

> Sopra questa struttura, sull'orlo superiore dei pannelli che la formano, il secondo piano, la 'galleria' della scena elisabettiana, dove sono sistemati i musicanti, gli addetti alle due batterie che di tratto in tratto inseriranno i loro ritmi e fruscii nello spettacolo. Al centro – scomparirà in alto per tornare giù al momento giusto e poi risalire – una gran piuma purpurea che allude vagamente a una bocca femminile. È [...] il letto di Titania, regina delle fate, il giaciglio della sua sensualità più oscura, destinato ai suoi amori con Bottom, mostro dalla testa d'asino. Pendono dall'alto trapezi da circo, corde, già s'immagina che tutto lo spazio scenico verrà solcato dai gesti e dalle parole.

Brook, con l'attribuzione delle parti agli stessi attori, procedeva quindi a un'identificazione della coppia Teseo-Ippolita con quella di Oberon-Titania, costituendo un dualismo di rispettabilità e inconscio. La pratica dei doppi si allargava a tutto lo spettacolo, e gli spazi antitetici di Atene e della selva diventavano «momenti all'interno della coscienza»[54]; la semplice recita degli artigiani non indugiava sulla satira degli umili e degli ignoranti, ma esaltava l'impegno umano a realizzare nella vita un po' di poesia.

Brook s'ispirava ancora all'innovativa, modernistica, lezione critica di Jan Kott, e Luigi Squarzina rilevava giustamente il prosciugamento, nella sua regia, di «qualunque allure magica»: restava in effetti solo un «lavoro di attori; la farsa è una riflessione sul teatro; niente romanticismo, ma gli innamorati come un quartetto di cascatori, Puck come clown disastroso che ribalta le bravure del trapezista e del prestigiatore». Questo impegno estremamente oggettivo della compagnia appariva in parte peculiarmente anglosassone, in parte ispirato alle tecniche del teatro orientale, sicché «la forza metamorfica di un fiore si traspone con stretta economia nella gestica ipnotica di un piatto rilucente fatto roteare sul bastoncino del giocoliere, un paio di zoccoli ortopedici, un naso a palla e due spuntoni di orecchie ci danno stereoscopicamente il sognarsi asino di Bottom, al punto che la tradizionale testa d'asino sarebbe al paragone un segno tanto felliniano quanto piatto»[55].

[54] De Monticelli, *Le Mille e una Notte* cit., vol. II, pp. 1199 sgg.

[55] L. Squarzina, *Quando il leone ruggirà davvero*, in «Sipario», XXVII, novembre 1972, 318, pp. 6 sgg.

Per il resto, lo spettacolo evitava ogni forma di trucco teatrale: i segnali, le luci e le entrate stesse degli attori erano organizzati a vista, ma Brook non evitava stilemi da musical e trovate pop e postmoderne (la selva resa con un gioco di spirali metalliche che scendevano dall'alto), talora un po' facili e di gusto non sempre eccelso. *A Midsummer Night's Dream* era certo un traguardo e un congedo, e marcava in pratica il distacco di Brook dall'illustre compagine shakespeariana di Stratford on Avon. A Mario Raimondo lo spettacolo parve, con definizione impeccabile, un «fantasioso, intelligente, e un poco ruffiano, atto di gran teatro», che sapeva accontentare tutti come poteva insospettire.

Ben diverso travaglio gli poneva invece *Min fars hus* (*La casa del padre*), l'ultima creazione dell'Odin Teatret, «fisicamente insopportabile se non a patto di viver[la] nelle dimensioni in cui l'immaginazione si fonde con la sensazione della vita», di una «violenza senza precedenti» e di un'«avidità incontenibile verso tutte le possibili forme dell'immaginazione»[56], che, quasi in parallelo, a Venezia, riscuoteva dalla critica una tiepida o, più che altro, disorientata accoglienza.

Min fars hus[57] (elaborato fra il 1971 e il 1972) era effettivamente uno straordinario spettacolo di svolta – senza dubbio uno dei più memorabili del Novecento scenico – che riposizionava radicalmente il gruppo di Barba nei confronti della prassi attoriale, emancipandolo dalle ultime ipoteche grotowskiane e introducendo una specie d'informale puro e rigoroso nel teatro, che a sua volta spingeva la sperimentazione su orizzonti espressivi vertiginosi ed estremi.

Si trattava di un montaggio d'improvvisazioni ispirate a Dostoevskij[58]; quanto di più libero, energico, viscerale e coinvolgente scaturito dall'Odin, che, in quel frangente storico, riusciva a interpretare e a comunicare – al di là del tema – tutta l'energia, l'insod-

[56] M. Raimondo, *Viviamo tutti nella casa del padre*, in «Sipario», XXVII, novembre 1972, 318, p. 10.

[57] *La casa del padre* è un titolo che deriverebbe da un'improvvisazione sull'irruzione dei servi nella casa del padre di Dostoevskij, che abusava delle loro figlie, per ucciderlo.

[58] Una descrizione di *Min fars hus* è quasi impossibile, ma, dalla sua angolazione di attrice, Else Marie Laukvik riesce a renderne un'idea in E.E. Christoffersen, *The Actor's Way*, Routledge, London-New York 1993, pp. 37 sgg. Utile per cogliere la genesi dello spettacolo: A. Paladini, *Note sul lavoro per Min Fars Hus*, in «Biblioteca Teatrale», 1972, 5, pp. 113 sgg.

disfazione, l'ansia di cambiamento, lo smarrimento e la resistenza delle giovani generazioni dopo il Sessantotto. Non a caso, Barba presentava lo spettacolo come «il risultato dell'incontro fra Dostoevskij e noi [dell'Odin]. Vi si possono distinguere delle allusioni e delle situazioni della sua vita e delle sue opere, ma tutto è stato filtrato attraverso le nostre verità, le nostre esperienze e i nostri rimpianti. Un giro di ricognizione nella 'Casa del Padre'»[59].

Un'ora scarsa di spettacolo al termine di due anni di prove; scena centrale, delimitata da un rettangolo di panche per una sessantina di spettatori e da un filare di lampadine che, in resistenza, conferivano al nudo spazio un'atmosfera da saga paesana; sette straordinari attori, che evocavano una Russia da operetta, riuscendo tuttavia a trarre da un grappolo di cliché – quasi situazioni sentimentali ed emotive da cinema muto (una donna contesa fra due uomini; feroci duelli fra amanti rivali; strazianti amplessi; momenti di ebbrezza tra fiumi di alcol e improvvisi svuotamenti di vita e tremori epilettici) – un magma incandescente di azioni che colpivano, nello stesso tempo, per la loro essenzialità e il loro determinato furore, apparendo in fondo, per questo, davvero dostoevskiane.

Lo spettacolo partiva da un'esplicita suggestione delirante – «Capita a volte che inconsciamente si affollino alla mente un'infinità di cose strane perfino al momento in cui si è condotti al patibolo» (era l'epigrafe sul programma di sala) – e, dopo un'intensa dedica dell'azione da parte di Else Marie Laukvik a Dostoevskij, s'imponeva immediatamente con i suoi ritmi incalzanti, con il fatale ingresso di qualcuno che si intuiva condannato a morte (Torgeir Wethal). In *Min fars hus*, non appariva solo mozzafiato la composizione mimica delle scene, ma proprio la loro strutturazione mirata a un'esplicita manipolazione sensoriale. Infatti, le luci ora erano abbaglianti ora venivano del tutto annullate e, nel buio, vicino agli spettatori, si accendevano dei fiammiferi che, effimeri, illuminavano appena il volto-maschera degli attori, oppure una fiammella vagava su una lunga canna mandando dall'alto un crepuscolare lucore; sul pavimento si alternavano repentinamente teli neri e lenzuola candide, poi sporcate di terra; nel finale, la lapidazione di Tage Larsen, organizzata da ogni lato del rettangolo scenico con centinaia di monetine, creava

[59] *Catalogo del XXXI Festival* cit., p. 78.

una sorta di nebbia metallica e si decantava in un abbraccio fra Wethal e Larsen, possibile sigillo di fraternità, di ritorno alla vita, dopo tanti scontri, passioni, esperienze devastanti e autentici scherzi del destino (quale l'esperienza della finta fucilazione patita da Dostoevskij, che era richiamata come una specie di *Leitmotiv*).

I due musicisti, «risvolto volgare del popolo [...], che tira le fila dei movimenti degli attori [...], servitori demoni»[60], con un flauto (Jens Christensen) e una fisarmonica (Ulrik Skeel), imprimevano all'azione un carattere sardonico, lancinante, fatale e, transitando a tratti lentamente alle spalle degli spettatori, mettevano in vibrazione i loro corpi, le loro spine dorsali, ma impressionante era soprattutto la fitta concertazione di movimenti (felini quelli di Ragnar Christiansen), rumori e voci e, in particolare, le azioni di Iben Nagel Rasmussen, che raggiungeva picchi d'intensità espressiva nelle sue laceranti invocazioni.

Min fars hus non presentava nessun testo; poteva essere al massimo un libretto di danza, tranne che per una manciata di battute che affioravano quasi indistinguibili nel suo denso *grammelot*: «'Qual è un grande pensiero?'; 'Un grande pensiero è trasformare le pietre in pane'; 'È il più grande?'; 'Un grande pensiero, non il più grande. Quando non ha più fame, l'uomo chiede: e ora che faccio?'». Cesare Biarese, sulla «Civiltà Cattolica», definì puntualmente *Min fars hus* «evento teatrale (o parateatrale) e non spettacolo», in quanto «esperienza da condividere [...] più che da narrare»[61], e lo scrittore danese Leif Petersen, nel 1973, avrebbe parlato di «un teatro per analfabeti»[62], che, in effetti, assumeva un significato profondamente soggettivo per ogni spettatore, tanto da poter essere assimilato senza problemi nella dimensione antropologica dell'anziano contadino del Salento, che vi leggeva, a suo modo legittimamente, una storia di tarantate pugliesi[63] o dei molti e vari che, in ogni parte d'Europa, hanno risposto con un messaggio, dei versi, un disegno, all'in-

[60] Paladini, *Note sul lavoro* cit., pp. 120, 136.

[61] C. Biarese, *XXXI Festival Internazionale del Teatro di Prosa*, in «La Civiltà Cattolica», CXXIV, 20 gennaio 1973, 2942, p. 161.

[62] Cit. in *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, a cura di P. Zappareddu, in «Biblioteca Teatrale», 1974, 10-11, p. 6; T. D'Urso, F. Taviani, *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972-77*, Studioforma, Torino 1977, p. 55.

[63] Cfr. L.A. Santoro, *Min Fars Hus delle Tarante*, in «Quaderni del CUT/Bari», maggio 1974, 13, pp. 55 sgg.

vito dell'Odin a lasciare, dopo la rappresentazione, una testimonianza personale.

Questa documentazione è stata in parte raccolta sul n. 22 del 1974 della rivista dell'Odin, «Teatrets Teori og Teknikk», come *Lettere a Min fars hus*, e costituisce per intensità e spontaneità – molto più dell'esame della critica – il vero termometro delle emozioni che sapeva suscitare questo eccezionale evento scenico: «Soltanto questo: le esperienze nello sviluppo sono intense e varie, ma ognuno deve elaborare lo spettacolo dalle proprie storie – esattamente come quando si è di fronte a un quadro non figurativo, nel quale uno può vedere insieme bellezza e significato, ma un altro solo una confusa accozzaglia di linee e colori. [...] grazie per uno spettacolo, che fa credere che un teatro autentico esista» (ufficiale cinquantenne di Holstebro); «Ho avuto difficoltà a interpretare e comprendere intellettualmente l'intreccio. La rappresentazione al contrario è stata per me una forte esperienza emotiva. Mi è difficile descriverla. Forse ho vissuto insieme agli attori una metamorfosi verso un essere umano più onesto senza menzogne» (un diciannovenne di Stoccolma); «Durante lo spettacolo provavo un'opprimente insicurezza. Un'insicurezza che forse insorge perché ci si sente smascherati, non ci si può nascondere dietro le file di poltrone, ma ci si sente parte del dramma – all'improvviso si può non continuare più a essere l'anonimo personaggio che si è abituati a recitare. Gli attori [invece] erano fantasticamente onesti e liberi nella loro azione» (una ventunenne di Holstebro); «La musica, le sonorità, i segni che i corpi creano nello spazio agiscono direttamente sui sentimenti. Per tutta la durata, si ha la sensazione di un'esplosione di bellezza, sofferenza, piacere, anche una specie d'ossessione. I volti degli attori sono estremamente espressivi e gli attori stessi sono nel contempo insopportabilmente umani e disumani. Questo spettacolo è per me insieme amore, arte e vita» (una studentessa greca di 22 anni, da Strasburgo).

Al di là di queste forti reazioni esistenziali, *Min fars hus* scatenò, specialmente in Italia, un autentico ciclone fra i molti giovani impegnati nel teatro studentesco e di base che vi assistettero. L'Odin si presentava come una microsocietà egualitaria e creativa, una specie di concretizzazione delle utopie sessantottesche; il suo modello di nucleo umano e *politico* divenne molto influente e imitato. Lo spettacolo inoltre non solo insegnò che era possibile un nuovo sconvolgente orizzonte della comunicazione fisica dell'attore, ma acuì l'in-

soddisfazione per le scarse tecniche e le approssimazioni di una scena senza scuola o con alle spalle pedagogie convenzionali e superate. *Min fars hus*, così, accese la miccia del movimento del teatro di gruppo, che cercava una nuova identità in un training tecnicamente agguerrito e in una consapevole solidarietà d'arte; qualcosa che sarebbe esploso all'incirca a metà del decennio.

4. *Passare il fiume*

A proposito dell'Odin Teatret, Erik Exe Christoffersen fa una distinzione tra la fase 1964-74 della «stanza chiusa», ovvero del teatro da camera rigoroso e mirato su pochi spettatori, e il periodo 1974-82 dell'*apertura* al teatro di strada e al «baratto» interculturale. Indubbiamente preparata da un'importante presenza a Lecce e nel Salento, nel settembre 1973, con *Min fars hus* e un intenso seminario presso l'Università del posto, organizzato da Ferdinando Taviani (che diventerà d'ora in poi un collaboratore fisso e importante dell'Odin), non stupisce che tale svolta avvenisse in termini evidenti poco dopo, nel gennaio del 1974, in Sardegna, proprio attorno allo spettacolo dostoevskiano. A San Sperate e Orgosolo, il confronto con un pubblico di contadini, pastori e operai, fu di quelli frontali e senza margini di ambiguità*: Spettacolo che affascina (anche se non è capito)*, sintetizzava il titolo della «Nuova Sardegna» del 25 gennaio, tanto che, l'ultima sera a Orgosolo, la rappresentazione fu come assorbita in un'affollata festa che si tenne in una palestra e scambiata con canti, danze e giochi del posto.

L'esperienza resterà emblematica: nel maggio del 1974, l'Odin Teatret si trasferisce in un paesino fra Lecce e Otranto, Carpignano Salentino, di scarsi 3000 abitanti, lavorando in zona per cinque mesi, più altri tre l'anno successivo, con un ulteriore ritorno in Sardegna, a Ollolai. L'Odin era alle prese con un nuovo spettacolo, ma elaborava e raffinava contemporaneamente il «baratto» interculturale, cioè – spiega Barba – lo scambio tra

> due tribù che sono molto diverse e che si incontrano sulle rive opposte di un fiume [...]. Ma ogni volta che uno rema da una riva all'altra scambia qualcosa. Uno non passa il fiume per fare ricerche etnografiche, per vedere come gli altri vivono, ma per dare qualcosa e ricevere qualcosa in cambio [...]. Siamo partiti da situazioni molto semplici dove gli attori del-

l'Odin cantavano canzoni scandinave e dove era organico e naturale che i presenti rispondessero con le loro canzoni. Dopo abbiamo allargato queste situazioni inserendovi alcune danze da noi preparate a cui la popolazione ha risposto con proprie danze. Quindi apparvero brevi scene e sketches improvvisati. La situazione comincia a rassomigliare a una festa collettiva a cui tutti partecipano. [...] Nessun professionista, ma contadini e artigiani partecipavano a questo baratto. Allora il nostro arrivo e il nostro 'spettacolo' erano soltanto un pretesto, un impulso concreto per radunare persone e lasciar loro rilevare la situazione, partendo dalle premesse di una cultura popolare: creare situazioni che saldano e non che dividono[64].

Siamo stati testimoni di vari momenti di questo «baratto» nei paesini pugliesi, a Carpignano, a Monteiasi e a Serrano, dove in particolare ricordiamo la tumultuosa parata degli attori dell'Odin, la loro strategia nel suscitare quel folgorante accendersi della piazza che altro non era che la dilatazione urbana delle serrate dinamiche del montaggio caratteristico di spettacoli incalzanti come *Ferai* e *Min fars hus*. L'Odin assumeva ormai una sembianza decisamente popolare; gli attori di uno dei laboratori più esclusivi della Scandinavia sapevano trasformarsi in giocolieri sui trampoli, musici di strada e colorati buffoni; la loro tecnica si trasfigurava o, meglio, forse si congiungeva alle radici della professione teatrale. Si rappresentava *Johann Sebastian Bach* (1974-79), uno spettacolino di elementare classica comicità clownesca, che intratteneva su una vasta spianata un numeroso pubblico di bambini e adulti, i quali pagavano il divertimento con della roba vecchia, che l'Odin avrebbe poi riciclato in un «Parco della Fantasia» in allestimento a Carpignano, oltre che, naturalmente, con il baratto di danze e canti del

[64] *Odin Teatret: Barbagia e Salento* cit., pp. 12-13 (l'intervista del settembre 1974 è di Stig Krabbe Barfoed); D'Urso, Taviani, *Lo straniero che danza* cit., pp. 73 sgg. Ricorderemo comunque che non sono mancati studiosi che hanno visto in questi *baratti* (come del resto negli scambi interculturali praticati da P. Brook o R. Schechner) una latente pulsione neocolonialistica (cfr. la disamina del problema in I. Watson, *The Dynamic of Barter*, in I. Watson *et al.*, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester University Press, Manchester-New York 2002, pp. 108 sgg., il quale sostiene di contro che «i baratti non sono coinvolti nella nozione antropologica d'identificazione e catalogazione dell'alterità, essi concernono invece la differenza performativa al fine dello stabilirsi di un incontro fra culturalmente eguali»).

posto nella rutilante festa che concludeva l'evento e che di solito si attardava nella notte[65].

In questa fase, si veniva a focalizzare un atteggiamento che resterà fondamentale per l'Odin e che Barba, anni dopo, enuncerà così:

> L'essenziale del teatro non risiede nella sua qualità estetica o nella sua capacità di rappresentare, criticare e intervenire nella vita. Esso consiste piuttosto nell'irradiare materialmente, attraverso il rigore della tecnica scenica, una forma d'essere individuale e collettiva: una cellula sociale che incarna un ethos, dei valori che guidano i rifiuti di ogni individuo che la costituisce.
>
> [...] Il teatro è insopportabile se [...] si limita solo allo spettacolo. Il rigore del mestiere o l'ebbrezza dell'invenzione non bastano, non più che la coscienza del piacere o della conoscenza che possiamo indurre nello spettatore. Il nostro lavoro deve nutrirsi di una sovversione che ci proietta aldilà della nostra identità professionale divenuta muro che ci protegge e che, allo stesso tempo, rappresenta una prigione[66].

In questo contesto, nacque uno spettacolo come *Il libro delle danze* (1974-80), che trasfigurava in un intreccio di danze, ritmate dalla musica di strumenti primitivi (percussioni e uno xilofono di bottiglie), gli esercizi del training, attingendo, per esempio, in un'acrobatica serie di salti, cadute e voli di Torgeir Wethal (che creò lo spiritato personaggio del Nano) una sequenza di graffiante rilievo virtuosistico[67]. L'Odin porterà in seguito i suoi baratti in tutto il mon-

[65] L'Odin, da Carpignano, lancerà anche la festa de *lu mieru*, una sorta di reinvenzione della tradizione che sarà ripresa in tutto il Salento, che è peraltro rimasto, nel tempo, un privilegiato territorio di riferimento per il gruppo di Barba, il quale, nel 1987, vi ha tenuto una sessione ISTA (International School of Theatre Anthropology) (cfr. cap. VI, par. 2), in collaborazione con l'Università di Lecce e Mediterranea.

[66] E. Barba, *L'essenza del teatro*, in «Teatro e Storia», XVI, 2001, 23, p. 12.

[67] Dai baratti e dalle parate nasceranno in seguito anche le differenti versioni di *Anabasis* (1977-1984), spettacolo di strada giocato sulla contrapposizione e il disorientamento che una unita falange di buffoni-acrobati, accompagnati da due figurazioni della Morte sui trampoli, può indurre in una comunità urbana, di cui va alla conquista, finché gli attori, coperti da un lenzuolo nero, non dissolvono la loro vitalità in una specie di monumento funebre. Sempre dalla stessa fonte, oltre che dai lunghi viaggi dell'Odin, scaturirà il *musical*, insieme gioioso e pensoso, *Il Milione* (1978-1984, in varie versioni), che – riprendendo figure da *Anabasis* – ricuce insieme, in un'atmosfera circense, danze, spunti dalle arti marziali e situazioni spet-

do, nelle strade e nei quartieri delle metropoli, ma anche in ospizi, prigioni, istituzioni psichiatriche, come in realtà geografiche estreme, nell'Amazzonia venezuelana, fra gli indiani Yanomami o fra le tribù del Burkina Faso.

L'altro spettacolo che nasce in questo periodo, fra il 1974 e il 1976, s'intitola *Come! And the Day Will Be Ours*, da una frase che il generale Custer aveva scritto in una lettera poco prima del massacro di Little Big Horn, ed era infatti ispirato all'idea dello scontro fra culture, che sviluppava come lotta spietata fra indiani e pionieri. Lo spazio scenico era un'arena circolare – fra il teatro per i combattimenti degli animali, il circo di Buffalo Bill e un'area rituale – e poteva recepire dai sessanta ai centoventi spettatori:

> All'interno del cerchio formato dagli spettatori, – scrive Barba – sei persone, tre uomini e tre donne, tre 'civilizzati' e tre 'non civilizzati', danno spettacolo: si incontrano, si cercano e si respingono, si battono, si appropriano l'uno di ciò che appartiene all'altro.
>
> Quel che si svolge è, in fondo, un viaggio e la relazione di un viaggio.
>
> È la relazione di un viaggio, perché le immagini distillano in forma teatrale qualcosa che noi abbiamo subito, visto, fatto e saputo: come si distrugge e si seppellisce una cultura; come chi è diverso inquieti, venga esautorato, trasformato in oggetto di intrattenimento, distrutto; come il tradimento si intrecci alla sconfitta, e l'ansia e la disperazione alla violenza della vittoria.

Lo spettacolo aveva apici d'intensità, di parossistica carica espressiva, trovando – a nostro parere – quasi un baricentro attorno a Iben Nagel Rasmussen, che incarnava una figura carismatica e tragica di sciamano: inizialmente, una colorata forza della natura, dalla partitura fonica immaginifica e primitiva, che alla fine però si allontanava schiacciata quanto irriducibile, portando in un fagotto scuro la bara bianca di un bambino.

Dopo *Min fars hus* – ricorda Barba – ero consapevole del fatto che esiste un livello dello spettacolo in cui si può lavorare scientemente sui sen-

tacolari colte in ogni parte del mondo, denunciando ironicamente la violenza, il dolore e la sopraffazione dei popoli e delle loro culture, che non possono essere nascosti dalla cattiva coscienza di nessuna colonizzazione, che, nell'azione, è incarnata dalla figura del prete missionario e antropologo (Torgeir Wethal), che rilega il coloratissimo spettacolo.

si dello spettatore. Da allora, è soprattutto su questo livello che mi concentro all'inizio delle prove: la consistenza e i colori dei costumi, le sonorità della musica, l'effetto emotivo delle voci e soprattutto del canto, le caratteristiche dinamiche delle azioni, l''energia danzante' degli attori con le sue espressioni controllate o impetuose, le intonazioni che possono essere macchie di colore o pennellate come nei quadri di Van Gogh. La turbinante altalena dei sats – degli impulsi[68].

Franco Quadri, nella sua recensione su «Panorama» del 12 ottobre 1976, metteva in guardia Barba dall'infilarsi nel «vicolo chiuso di un'ennesima esercitazione sul tema del carnefice e della vittima», accostando in questo l'Odin al Living[69]. Anche Siro Ferrone su «Scena» (nell'ambito di un più ampio dibattito sull'Odin e il teatro di gruppo, di cui si darà conto nel prossimo capitolo) considerava *Come!* «un'orgia di esotismo e di primitivismo che trova il suo corrispettivo culturale in certa quale antropologia metastorica del Professor Lévi-Strauss»[70]. Di contro, Roberto De Monticelli, sul «Corriere della Sera» del 26 settembre 1976, vedeva in *Come!* un «teatro al limite di se stesso; anzi, fuori», ma in termini di deciso radicalismo, che si esaltava in una sequenza di figurazioni forti ed emblematiche: «Il poncho arrotolato e chiuso nella piccola bara bianca è qualcosa che muore, del passato; e anche il corpo di un bambino che non potrà mai crescere. La Bibbia – o il libretto rosso di Mao – inchiodata a martellate su un'asse di legno è la crocifissione, ovviamente negativa, dei valori da noi ritenuti sacri: il segno della contraddizione esistente fra ciò che diciamo e ciò che facciamo»[71].

Non era solo Barba (con il Living) a cercare, in quel momento storico, «realtà senza teatro». Anche Peter Brook aveva intrapreso una serie di viaggi nei quali rappresentare gli esperimenti del suo laboratorio fuori dalle sale teatrali e per un pubblico diverso da quello che le frequentava d'abitudine; anche per lui s'imponeva la ne-

[68] Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Bulzoni, Roma 2006, p. 86.

[69] F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, vol. I, Il Formichiere, Milano 1980, pp. 12-13.

[70] S. Ferrone, *Il teatro del signore*, in «Scena», I, novembre-dicembre 1976, 6, p. 23.

[71] De Monticelli, *Le Mille e una Notte* cit., vol. III, p. 1642.

cessità di viaggiare «ovunque non vi fossero riferimenti, sicurezze o punti di partenza su cui contare»[72].

Nel 1970, si verifica «il grande cambiamento»[73]. Peter Brook, al vertice della notorietà, si stabilisce a Parigi, dove, assistito da Micheline Rozan, comincia a concretare il progetto di un Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT), nel cui manifesto il regista inglese, partendo dalla «grave crisi del teatro contemporaneo», sembra cercare una terza via fra le «insoddisfacenti categorie» dell'inerte teatro tradizionale e di quello rivoluzionario quanto velleitario. Il XX secolo ha però urgentemente bisogno del suo teatro: «La peculiarità del teatro come forma artistica è di essere inseparabile dalla comunità. Questo potrebbe significare che il solo modo di attuare un sano teatro è di mutare prima di ogni cosa la società attorno ad esso. Può anche significare il contrario. Può significare che, sebbene il mondo non possa essere riformato in un giorno, nel teatro è sempre possibile pulire la lavagna e partire da zero»[74].

Con il CIRT, sorgeva un altro laboratorio storico della Seconda Riforma. Un laboratorio interetnico, aperto cioè all'apporto di attori delle più disparate nazionalità e provenienze artistiche («La disomogeneità [degli attori] sarà la loro unità», dichiarava Brook)[75], quanto adogmatico nell'approccio al training, per il quale non si accettava nessun metodo precostituito, ma esercizi, sempre creativi, mai coercitivi, elettivamente basati sul canto per educare la vocalità, sul coordinamento del gesto con la voce, sul lavoro collettivo con canne di bambù e con le tecniche Ta'i Chi:

> Non eravamo lì per imparare, ma per disimparare; per mettere da parte le abilità conquistate a fatica e apprendere qualcosa dai più innocenti del nostro gruppo. [...] Giacché la prima cosa che tutti avevamo in comune era il corpo, il punto di partenza fu il piano fisico, l'esplorazione dei gesti più ordinari di ciascuna delle nostre culture; per esempio, stringersi la mano o portarla al cuore. Ci scambiammo i movimenti di danza delle varie tradizioni; facemmo pratica con parole e sillabe

[72] Brook, *I fili* cit., p. 170.

[73] Ivi, p. 150.

[74] Cit. in M. Kustow, *Peter Brook. A Biography*, St. Martin's Press, New York 2005, pp. 199-200.

[75] J. Heilpern, *Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*, Routledge, New York-London 1999³, p. 23.

dei rispettivi linguaggi... [...]. Vi era qualcosa di inesprimibile che tentavo di sviluppare, cioè la capacità di ascoltare attraverso il corpo i codici e gli impulsi che sono sempre nascosti alla radice delle diverse forme culturali; ero convinto che, una volta portati in superficie, sarebbero stati subito compresi[76].

L'influsso di Gurdjieff avrebbe indubbiamente inciso sugli esercizi elaborati dal gruppo di Brook. «Ogni attore sa che il suo corpo inventa, se lo si prepara e lo si ascolta», ha scritto il suo collaboratore Jean-Claude Carrière: «In questi esercizi si tratta di calmarsi e nello stesso tempo di svegliarsi, di svegliarsi insieme, di essere insieme. Ma si tratta anche, rendendosi disponibili al lavoro che viene, di non dimenticare gli altri, che ci guardano, che sono vivi accanto a noi, con cui stiamo, per sentire, agire, recitare. In quel momento si tesse una rete di relazioni sensibili. Il 'ricordo di sé' conduce quasi inevitabilmente al ricordo degli altri»[77]. Per il teatro di Brook si useranno sempre più gli aggettivi «semplice» o «naturale»: «Naturale», affermerà il regista, negli anni Novanta, «significa che nel momento in cui qualcosa accade non c'è analisi né commenti. Suona semplicemente vero»[78].

Nel 1971 – nella cornice del Festival di Shiraz in Iran – Peter Brook crea, con gli attori del CIRT, *Orghast*, «un'opera» – ha scritto Margaret Croyden – «che lo spettatore ascoltava come fosse musica e un'azione cui assisteva come se fosse un'esperienza religiosa», in «una fusione unica di dramma e di ambiente»[79]. Era infatti un tentativo di dramma assoluto e universale che puntava a scuotere l'interiorità nascosta, subrazionale dello spettatore. Questo lavoro si poneva alla confluenza del *Teatro della Crudeltà* e di future imprese quali il *Mahabharata*, focalizzando una problematica in seguito sviluppata a fondo da Grotowski e da Barba e che caratterizza un po' tutta la Seconda Riforma, ovvero la ricerca di quei principi pragma-

[76] Brook, *I fili* cit., pp. 160 sgg.

[77] J.-C. Carrière, *Ricerca interiore. La compagnia dell'attore*, in AA.VV., *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, a cura di B. De Panafieu, vol. I, Edizioni Riza, Milano 2001, p. 157.

[78] P. Brook, *La porta aperta*, a cura di P. Puppa, Einaudi, Torino 2005², p. 53.

[79] M. Croyden, *Conversations with Peter Brook 1970-2000*, Faber & Faber, New York 2003, pp. 44, 46.

tici o «rari elementi – brani di musica, determinati gesti – che possono comunicare a chiunque e dovunque»[80].

In prossimità delle suggestive rovine di Persepolis, Brook ambientò una dilatata performance di *environmental theatre*, realizzata con «il sole, la luna, la terra, la sabbia, le pietre e il fuoco»[81], sfruttando semplicemente, al tramonto e di notte fino all'alba, l'impressionante scenografia naturale della spianata in cima a un'altura selvaggia della tomba di Artaserse II e le balze di Naqsh-e-Rustam (che ospitavano altre sepolture regali). Il gruppo di una ventina di attori si esprimeva in una pseudolingua rituale, appunto l'*orghast* (da *org*, vita-essere, *ghast*, spirito-fiamma), incrociata con il latino, il greco, l'antico avestico, una lingua cioè che implicava un rapporto fra suono, respiro e gesto, fino alla formalizzazione di simmetrie e costanti che si ponevano come autentici diagrammi respiratori in corrispondenza con le lettere[82].

All'insegna di questo linguaggio insieme primario e inventivo, fastoso e barbarico, creato dal drammaturgo-antropologo Ted Hughes, si sviluppò una traccia d'azione che il programma del Festival sintetizzava così: «*Orghast* nasce da determinati miti di base – il dono del fuoco, il massacro degli innocenti, l'imprigionamento del figlio da parte del padre, la ricerca della liberazione nella vendetta, la distruzione del tiranno da parte del figlio e la ricerca della liberazione attraverso la conoscenza – quali vediamo rispecchiati negli inni di Zoroastro, nelle storie di Ercole e di Prometeo, ne *La vita è sogno* di Calderón, nelle leggende persiane e in altre analoghe fonti»[83].

Nel prologo, la compagnia costituiva il coro delle Creature della Terra e l'attrice che incarnava la Luce, stagliandosi contro il cielo, modulava la sua lunga nota tra le affascinanti rovine, cui rispondeva la voce gutturale dell'Uomo, suscitando il mormorio del coro. Si levavano anche le grida di Prometeo, incatenato alla facciata della tomba di Artaserse, e un'altra voce dall'interno della camera sepol-

[80] A.C.H. Smith, *Teatro come invenzione*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 133, 137. È il saggio di riferimento per questo spettacolo di Peter Brook.

[81] Brook, *I fili* cit., pp. 170-171.

[82] Un minimo esempio di questo linguaggio creato solo per la scena: «BULLORGA OMBOLOM FROR (la tenebra dischiude il suo grembo) SHARSAYA NULBULDA BRARG (odo il caos ruggire) IN OMBOLOM BULLORGA (nel grembo della tenebra)» (cfr. Smith, *Teatro come invenzione* cit., p. 42).

[83] Ivi, p. 156.

crale. Si materializzava quindi un globo di fuoco, che l'Uomo afferrava con un uncino per poi adorarlo. Krogon-re inviava la Forza a riprendere il fuoco, ma prima che ciò accadesse lo schiavo liberato Furorg accendeva la sua torcia dalla palla infuocata[84]. L'azione si dipanava quindi in termini fortemente stilizzati, quasi simbolistici, e con un movimento «sempre ieratico, di solito lento, qualche volta brutale [...] o controllatamente frenetico»[85], in sequenze da barbara tragedia senechiana.

Ted Hughes ha affermato che la prima parte voleva essere

> la storia del delitto perpetrato contro la natura materiale, la Creatrice, fonte di vita e di luce, dal Profanatore, il tiranno mentale Holdfast, e della rivincita della natura. La prima parte della sua vendetta si attua al livello animale, e fallisce, poiché qui la situazione è inalterabile, o piuttosto si riproduce inevitabilmente; la seconda opera invece all'autentico livello umano, e ha successo in quanto trascende il conflitto mediante la creazione di un essere che, come Prometeo, [...] comprende gli opposti elementari, e nel quale il contrasto e il dolore si fanno illuminazione, perché lì è la vera spiegazione.

La prima parte di *Orghast* aveva quindi luogo nel mondo dello spirito; la successiva in quello degli inferi: «In astratto è la storia di Holdfast, il tiranno del mondo sotterraneo, la decomposizione dell'ego decaduto fra le voci dei suoi crimini, dei suoi errori, delle sue vittime. Ercole, suo figlio, discende per risollevarlo e riportarlo nel mondo, ma la morte restituisce invece l'avvoltoio (il mistero del dilemma fisico/spirituale di Prometeo), trasformato in donna»[86].

Come notò il corrispondente del «Times», la prima parte di *Orghast* «aveva il carattere di una cerimonia segreta destinata a pochi», ma la seconda sembrava piuttosto «una grande opera lirica»[87]. Infatti, si sviluppava da una lenta processione, che «incedeva attraverso la morte alla ricerca della luce», intrecciandosi al coro, che recitava brani dai *Persiani*. Anche qui tamburi amplificati, falò, un'avvolgente partitura sonora, lo scabro fascino della pietra creavano un'atmosfera cupa e sacrale, che irradiava la tragedia in un'area più

[84] Per la descrizione analitica dello spettacolo, ivi, pp. 173 sgg.
[85] Ivi, p. 174.
[86] Ivi, pp. 114-115.
[87] Ivi, p. 200.

dilatata, fra dune, avvallamenti e rovine, nonché fra il pubblico che poteva inserirsi nell'azione.

L'accoglienza allo spettacolo fu un po' cauta, in particolare per la difficoltà a seguire una vicenda aggrovigliata in una lingua sostanzialmente astratta. Ossia Trilling su «Theatre Quarterly» scriveva: «Vi sono momenti, grandi e memorabili, in cui i suoni acuti urtano l'orecchio e di lì toccano il sistema nervoso (evitando il cervello o quella parte di esso che serve per pensare) e raggiungono quasi il loro intento creando una specie di *trance* sonora», ma la prima parte risultava poco convincente, pur essendo a tratti «impressionante», mentre la seconda era effettivamente «mozzafiato, imponente da un punto di vista spettacolare e, nell'insieme, pregnante»[88].

L'esperienza iraniana dischiuse infine a Brook e al suo gruppo la conoscenza delle essenziali e scarne forme di *spettacolo* consentite dalla tradizione islamica: il sacro Ta'azieh, con il suo «bisogno di trovare la vera eco interiore» di chi lo recita e di chi vi assiste[89] e, in particolare, la vivace improvvisazione da commedia dell'arte legata al Ruhozi. Questa fu poi ripresa, elaborata e riproposta degli attori del CIRT in un remoto villaggio persiano, Uzbakhi, in un primo ed essenziale esperimento di «carpet show», che sarebbe stato a breve perfezionato in Africa. In questo modo, Peter Brook sentì di avere finalmente «sperimentato qualcosa che aveva sempre creduto vero, e cioè il fatto che è possibile comunicare con chiunque trovando un linguaggio o delle forme comuni: il circo ne è un esempio ovvio e universale»[90]. In seguito, Brook sottolineerà: «Fu così che sperimentammo le basi tecniche del teatro shakespeariano. Capimmo che il miglior modo di studiare Shakespeare non era di studiare le ricostruzioni del teatro elisabettiano. Ma semplicemente di fare improvvisazioni intorno a un tappeto. Ci rendemmo conto che era possibile iniziare una scena stando in piedi, concluderla sedendosi, e rialzandosi trovarsi in un altro paese, in un'altra epoca, senza perdere il ritmo della narrazione»[91].

A Parigi, il Centro di Brook cercava ora luoghi alternativi (scuole, ospedali, ospizi, strutture per handicappati) per confrontarsi ed

[88] Ivi, p. 202.
[89] Brook, *La porta aperta* cit., p. 31.
[90] Smith, *Teatro come invenzione* cit., pp. 127 sgg., 145.
[91] Brook, *La porta aperta* cit., p. 21.

esprimersi in situazioni difficili. Infine, dal dicembre del 1972, il regista e gli attori del CIRT viaggiarono per 100 avventurosi e durissimi giorni attraverso vie secondarie e nei villaggi più sperduti dell'Algeria, del Niger, della Nigeria, del Dahomey e del Mali.

Non c'erano piani precisi di lavoro, il regista covava solo l'intenzione di sviluppare quella che sarebbe diventata *La Conférence des oiseaux*. Brook e i suoi attori avvicinavano i capi tribù e spiegavano: «Siamo qui per tentare di capire se sia possibile la comunicazione tra genti di parti del mondo molto diverse». Quindi, riunivano le popolazioni attorno all'area di recitazione, lo «spazio speciale» di un grande tappeto – «l'espressione molto semplice e diretta della differenza tra il teatro e la vita di tutti i giorni» – nel quale si esibivano partendo da situazioni che non potevano che essere essenziali: «Nel primo villaggio posammo al centro del tappeto un oggetto con cui avevamo lavorato moltissimo: una scatola di cartone. Per gli spettatori e per noi era la stessa cosa: un oggetto reale. Un attore si alzò e si avvicinò alla scatola. Che cosa conteneva? Proprio come l'attore, anche il pubblico voleva saperlo e così ci trovammo subito su un terreno comune, dove l'immaginazione poteva spiccare il volo»[92].

Il viaggio legherà indissolubilmente l'arte di Brook alle atmosfere dell'Africa e alla peculiare espressività degli attori di quel continente[93]. Naturalmente, non sarebbero mancate polemiche e discussioni sull'effettivo raggiungimento da parte del gruppo del CIRT di un livello di coscienza e di comunicazione davvero profondo e universale con il mondo africano e la sua cultura eminentemente orale, nonché sull'uso dei termini stessi di «'Africa' e 'africano' come concetti generalistici, idee cui poter agganciare degli esperimenti teatrali» miranti a una «ristrutturazione della coscienza», al di fuori dell'alienazione occidentale[94].

Comunque, anticipando di poco qualcosa che può ricordare il baratto barbiano e perseguendo questa semplicità connessa a un senso narrativo, il gruppo di Brook affinò in Africa anche la qualità

[92] Brook, *I fili* cit., pp. 174-175.

[93] Da ricordare negli anni spettacoli d'ispirazione africana come *Woza Albert!* (1989) e *Le Costume* (1998), ma persino *La tempesta* del 1990 con la coppia Prospero-Ariel costituita dagli attori negri Sotigui Kouyaté e Bakary Sangaré.

[94] Cfr. A.R.G. Hunt, G. Reeves, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge 1999², pp. 185-186.

e la profondità delle rappresentazioni e – partendo dall'imitazione dei canti degli uccelli, da cui si emancipavano degli uccelli-personaggi – si cominciarono a rappresentare delle scene della *Conférence*, un lavoro che era stato iniziato a Parigi, ma sarebbe rimasto a lungo «sempre in cerca di una forma che ancora [...] sfuggiva»[95]. L'elaborazione della *Conférence* si prolungherà l'anno successivo (luglio-ottobre 1973) negli Stati Uniti, prima in California, dove gli attori di Brook lavoreranno insieme al Teatro Campesino, il battagliero gruppo politico di *chicanos* diretto da Luis Valdez[96]. Brook continuerà il suo viaggio confrontandosi con gli indiani del Minnesota e con il teatro dei sordi nel Connecticut; quindi, a Brooklyn, sperimentando rapporti prossemici inediti e più diretti con il pubblico, in sedute di lavoro creative e aperte, nelle quali intervennero membri del Laboratorio di Grotowski e si presentarono differenti versioni della *Conférence*, sempre in gestazione.

Il risultato finale delle escursioni persiane e africane di Brook, del suo confronto con culture prive di un teatro in senso occidentale, ma non di narrazione, fu proprio l'approfondirsi della prospettiva dell'attore come narratore, quindi per nulla «prigioniero del personaggio» e riportato al «modello dell'artigiano in cui si coniugano anonimato e individualità»[97].

Infine, nel 1974, il laboratorio di Peter Brook cambiò la sua denominazione in CICT (Centre International de la Création Théâtrale), ponendo l'accento sulla *creazione* piuttosto che sulla *ricerca*, ma puntando su tre campi primari e interconnessi d'azione: spettacoli, animazione e training[98]. Il gruppo di Peter Brook si fissò a Parigi al Théâtre des Bouffes du Nord, «dimenticato e in rovina» («uno spazio che rispondeva a tutte le esigenze che avevamo individuato durante i nostri viaggi»), la cui planimetria era simile a una scena elisabettiana[99]. Restaurato, sarà inaugurato, il 15 ottobre 1974, con *Ti-*

[95] Brook, *I fili* cit., p. 185.

[96] Il teatro era stato costituito nel 1965 per aiutare l'agitazione sindacale dei braccianti *chicanos* (*campesinos*) in California.

[97] G. Banu, *Peter Brook. Da Timone d'Atene a La tempesta*, La Casa Usher, Firenze 1994, p. 64. Corollario di questo è che anche il corpo dell'attore «vuole essere percepito come un corpo comune – quello di noi tutti – ma realizzato e più carico di energia» (p. 110).

[98] Ivi, p. 214.

[99] Brook, *I fili* cit., p. 186.

mone d'Atene (protagonista François Marthouret, adolescenziale in un ruolo di anziano), primo atto di quello che Georges Banu individua come un vero e proprio ciclo di spettacoli che si chiuderà nel 1990 con *La tempesta* e che trova la sua ambientazione ideale nella nuova e insieme antica scena che quasi materializzava il percorso di Brook «dallo spazio vuoto [...] verso il pieno dell'essere, mentre altri registi, ugualmente importanti, mirano al vuoto partendo dal pieno della scena»[100].

Nel programma di sala del *Timone*, Brook vorrà saldare il nuovo spettacolo shakespeariano all'esperienza in Africa, sostenendo di avervi «recitato in condizioni molto simili a quelle di una rappresentazione elisabettiana», ovvero riuscendo a riunire «la comunità, con tutte le sue disuguaglianze, nella medesima esperienza»[101]. Della rappresentazione parigina ci offre relazione Isabella Imperiali: «Fummo accolti in un ampio spazio avvolgente, la cui vista era di per sé un'esperienza fuori dell'ordinario. Simile al palcoscenico aggettante del teatro elisabettiano, l'area scenica aveva la delimitazione naturale dei muri scrostati di colore rosso antico dell'edificio originario e si estendeva fino in sala, nella platea di forma circolare e arredata con panche; in alto, tre ordini di gallerie decorate in stile corinzio. L'atmosfera era quella di una comunità che si riuniva per un grande evento»[102].

Timone, nelle dichiarazioni del regista, si presenta con un tono militante: sarebbe infatti un dramma d'attualità perché «concerne denaro e inflazione». È infatti la storia di un uomo che, «vivendo al di sopra dei suoi mezzi, pensa di poter comprare la gioia. Crea un universo – una specie di paradiso – che non ha nulla a che fare con quello in cui vive»[103]. La vicenda di questo protagonista che alla fine «moriva confuso, senza aver attinto alcun livello di *comprensione trascendentale*»[104], richiamava l'uomo occidentale attanagliato dalla ciclica crisi petrolifera, ma anche dal consumismo che restringe il suo orizzonte spirituale.

[100] Banu, *Peter Brook* cit., pp. 11, 18.
[101] Cit. in I. Imperiali, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 129-130.
[102] Ivi, p. 132.
[103] Cit. in Hunt, Reeves, *Peter Brook* cit., p. 215.
[104] Ivi, p. 216 (citazione tratta da un'intervista).

Brook realizzava uno spettacolo di estrema pulizia, tessuto di emblematiche geometrie, con la creazione di una mappa di cerchi (e cerchie), ovvero di orbite dinamiche che, attorno al *sole* del protagonista[105], regolavano i rapporti sociali del dramma come quelli fra attori e pubblico. Lavoro serrato e proiettato in una dimensione di favola senza tempo, *Timone* si avvaleva di una magica spoglia espressività, come rievocava Angelo Maria Ripellino:

> Grovigli di sartie, una passerella sospesa al muro sulla buca, due fatiscenti finestre a diversa altezza sugli stipiti del boccascena. La luce resterà bianca per quasi tutta l'azione. La maggior parte dei costumi si attiene a una gamma tra il bianco e l'avana: moderni abiti estivi da futile villeggiatura, varianti dall'apparizione improvvisa di neri trench, nere toghe, stiffelius, mantelli dorati.
>
> Poiché l'Atene di Timone è, per Brook, *'aussi symbolique que la Pologne d'Ubu'*, il vestiario contamina fogge di varie epoche e luoghi diversi. Con l'ibridezza con cui Aubrey Beardsley mischiava reminiscenze dalle stampe di Utamaro a motivi dei vasi attici.
>
> [...] Ciò che più colpisce è [...] la temperanza della recitazione, il rispetto della parola, la precisa scansione del testo, accompagnata a momenti da nenie orientali[106].

[105] L'espressione è di Banu, *Peter Brook* cit., p. 132.

[106] A.M. Ripellino, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti. «L'Espresso» 1969-77*, a cura di A. Fo, A. Pane, C. Vela, Bulzoni, Roma 1989, pp. 336-337.

V
Ritorno al disordine

1. *Apocalisse a Venezia*

Mario Raimondo aveva recensito *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski nel 1971 e l'aveva definita una «cerimonia», ma come «orgia di violenze e di ludibrio», «impasto fradicio e ripugnante», che forza lo spettatore a riconoscersi e a confrontarsi con «il proprio autoritratto»[1]. Sarebbe stato Raimondo, consigliere di Luca Ronconi, direttore artistico della discussa Biennale veneziana del 1975, a invitare lo spettacolo in Italia, nel contesto del più ampio *Progetto speciale* di parateatro, che avrebbe coinvolto 290 partecipanti (fra cui 110 membri dei gruppi del nostro teatro di ricerca). *Apocalypsis* era arrivata alla sua terza versione e – cosa non sempre facile da cogliere – era diventata solo un'occasione di contatto, per servirsi delle parole di Ryszard Cieslak, fra «l'uomo, ancora un po' spettatore, e l'uomo, ancora un po' attore», cioè un ponte verso i partecipanti alle manifestazioni del parateatro. In quanto «abbozzo aperto a delle esperienze nuove»[2], si può anzi affermare che fosse ormai una specie di spettacolo-performance, all'interno del quale, occasionalmente, si cercava persino d'individuare qualche forma d'interazione o d'«in-

[1] M. Raimondo, *Apocalypsis cum figuris*, in «Sipario», XXVI, dicembre 1971, 307, pp. 8 sgg.

[2] La citazione delle parole di R. Cieslak è in T. Burzynski, Z. Osinski, *Le Laboratoire de Grotowski*, Editions Interpress, Varsovie s.d. [1979], p. 106.

contro» con lo spettatore, distaccandosi, in termini parateatrali, dalla ricerca a suo tempo rigorosamente concentrata sull'attore.

Presentando il *Progetto speciale* veneziano in un incontro – di cui diede ampio conto, sull'«Avvenire» del 27 settembre, Odoardo Bertani – Grotowski ribadì il suo rifiuto delle forme opulente e complesse di «teatro totale», e richiamò la necessità di una prassi concreta, seria e quasi urgente dell'arte vista nella prospettiva della morte. Nel rapporto con lo spettatore, Grotowski preferiva al brechtiano appello alla ragione un'azione di disturbo che potesse spingerlo, anche non immediatamente, a fare i conti con se stesso. Nella radicale ricerca grotowskiana, il pubblico aveva cominciato tuttavia a diventare una variabile del rapporto con gli attori: «L'essenziale del nostro cammino è ciò che accade tra noi quando non ci sono osservatori esterni», e s'imponeva sempre più primaria una comunicazione esistenziale dilatata o una certa «sete della vita», che valorizzava i processi a scapito dei prodotti teatrali. «Ciò che facciamo», concludeva Grotowski, bilanciando le precedenti cupezze del suo discorso, «è una sorta di preparazione a vivere. Noi lottiamo troppo per cose futili, sicché l'unica cosa reale diventa il fatto della morte. Invece, è la vita che conta, e questa si deve raggiungere senza pensare ad altre implicazioni. L'arte è un buon poligono, importante non in sé, ma come 'test'».

A Venezia, *Apocalypsis*, parateatralmente, cominciava *prima* di essere rappresentata, con una suggestiva navigazione nella laguna al tramonto verso l'isola di San Giacomo in Palude, rimescolando – come scriverà Cesare Garboli – le suggestioni dell'«imbarco per Citera e [del]la meditazione in Patmos»[3]. Un centinaio di spettatori approdava quindi sul desolato isolotto e s'accomodava in cerchio sul nudo pavimento di legno di un antico casamento in rovina. Dal 1973, infatti, alla ricerca di un abbraccio comunitario, erano state eliminate anche le panche per il pubblico e, del resto, di quello che s'intende per *teatro Apocalypsis* offriva ben poco. Per l'illuminazione c'erano un paio di riflettori rivolti verso austere pareti senza intonaco e alcune candele; in pratica, nessun costume[4] e nessun testo dram-

[3] C. Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Prefazione di F. Taviani, Sansoni, Milano 1998, p. 150.

[4] Dal 1972, gli attori recitavano infatti con abiti comuni; il Simpleton di Cieslak conservava il mantello nero (che non era però mai stato inteso come un costume) e il

maturgico di riferimento, giusto un collage di folgoranti frammenti dalle Scritture, Dostoevskij, Eliot e Simone Weil, rimescolati nelle improvvisazioni degli attori con brandelli di quotidianità (per esempio, la popolare canzonetta *Guantanamera*)[5].

Grotowski ha definito *Apocalypsis cum figuris* «il più difficile dei nostri spettacoli», nel senso del «più disarmato e inerme e, per tale motivo, il più essenziale nella sua interezza. Sempre sospeso sull'abisso, sempre pronto a cadere, sempre esigente da ognuno l'onestà. Se uno qualsiasi ricusa l'onestà, sia pure per un istante, tutto crolla»[6]. *Apocalypsis* era così un tentativo di estendere l'«atto totale» dal singolo attore a tutta la compagnia, contagiando il pubblico.

Nonostante la lunga e quasi drammatica preparazione di circa tre anni, nel corso della quale Grotowski si è sentito attanagliato da «un flusso e un riflusso di interesse» per la messinscena, «*Apocalypsis cum figuris* si è fatta da sola, è apparsa, con il suo contenuto, con il suo titolo, che è stato scoperto due settimane prima della prima, con i testi, che sono stati scoperti tre o quattro settimane prima della prima; improvvisamente è apparsa»[7]. Ha raccontato Grotowski che,

suo bastone bianco era stato sostituito da uno ordinario. Eugenio Barba mi ha raccontato che Grotowski, per i costumi chiari ancora usati nella prima versione di *Apocalypsis*, si era vagamente ispirato al modo di vestire degli attori del Living Theatre.

[5] D'ora in poi, per delineare una descrizione di *Apocalypsis cum figuris*, seguiremo le *Program Notes* che il Laboratorio di Grotowski distribuiva al pubblico straniero prima dello spettacolo. Di esse è stata peraltro pubblicata una traduzione che utilizzeremo: *Programma per «Apocalypsis cum figuris»*, alle pp. 77-87 di «Biblioteca Teatrale», 1972, 3, dove si possono leggere anche le analisi di K. Puzyna, *Un mito vivisezionato: l'Apocalisse di Grotowski* e di I. Paolucci, C. Sernesi, *Per la ricostruzione di alcune scene di «Apocalypsis cum figuris»*, pp. 88 sgg., 101 sgg. Una descrizione minuziosa dello spettacolo è comunque in J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989, pp. 185 sgg. Interessante anche la lettura di A. Cascetta, *Apocalypis cum figuris (1968). Il modello di Grotowski nel «metodo» del Teatro Laboratorio*, in AA.VV., *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta e L. Peja, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 145 sgg. Pur avendo assistito allo spettacolo veneziano – come, del resto, alla maggior parte di quelli di cui si dà conto in questo libro, a partire dai primi anni Settanta – abbiamo inoltre visionato per il nostro resoconto il film girato da Ermanno Olmi (1979).

[6] J. Grotowski, *Sulla genesi di Apocalypsis*, in J. Grotowski, L. Flaszen, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, p. 220.

[7] J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, dispensa di testi non riveduti dall'autore curati da L. Tinti, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Sto-

dopo essersi aggirato attorno a un altro dramma del romanticismo polacco (*Samuel Zborowski* di Juliusz Slowacki), la dostoevskiana leggenda del Grande Inquisitore e i Vangeli (ma sul modello della *Vita di Gesù* di Ernest Renan)[8], cominciò a balenargli «un tema contemporaneo»: «dei giovani che si sono incontrati da qualche parte e che sotto l'influenza di un paradiso artificiale, delle droghe e dell'alcool, cercano un gioco metafisico pieno in fondo di ipocrisia, ma che a un certo momento si pone come un autentico confronto con la tradizione e col proprio destino: c'è qualcosa che è estraneo a loro, che è semplicissimo, forse lo scemo del paese, e che è l'oggetto del gioco degli altri, come il Cristo che in fondo si comincia davvero a crocifiggere a causa della sua santità, a causa della sua stupidità, o forse anche della sua semplicità o della sua innocenza»[9].

Il fulcro dello spettacolo – che interveniva con larghezza d'intenti di apoteosi e parallela derisione sugli archetipi per eccellenza del cosmo cristiano – era «la seconda venuta di Cristo», che qui si faceva coincidere con «la singolare figura del Simpleton», incarnata da Ryszard Cieslak: «un innocente, un ingenuo mezzo scemo, che vive al di fuori delle convenzioni accettate, goffo, spesso deforme, ma in misteriosa comunione con il Soprannaturale. L'indemoniato e l'idiota del villaggio sono figure familiari della tradizione slava»[10]. A lui si contrapponevano altri sei attori: Antoni Jaholkowski, Simon Pietro; Zygmunt Molik, Giuda, che parla per parabole travisate e ha l'aria di «un informatore o un agente provocatore»; Zbigniew Cynkutis, Lazzaro, «con folte basette e un ciuffo biondo pretenzioso»; Stanislaw Scierski, Giovanni, «a piedi nudi, con un berretto e un giubbotto di pelle senza camicia sotto»; Elizabeth Albahaca (in alternanza con Rena Mirecka), Maria Maddalena, la «grande meretrice» che si accoppierà con il Simpleton, in una scena che – nell'evocazione di Grotowski – può rivelare la piena misura della complessa profonda tessitura delle sequenze che compongono *Apocalypsis*:

ria del Teatro e dello Spettacolo, Roma [1982], p. 158. Il titolo dello spettacolo derivava dal *Doctor Faustus* di Thomas Mann.

[8] In merito alle prime prove sui Vangeli si ha una testimonianza di M. Manuelli, *Un mese da Grotowski*, in «Sipario», XXII, giugno 1967, 254, pp. 9 sgg.

[9] J. Grotowski, *Il teatro è una tigre che ci assale. Brani raccolti da F. Quadri*, in «Sipario», XXIV, dicembre 1969, 284, p. 17.

[10] *Programma* cit., pp. 77-78.

Sopra quel gioco d'amore è stata imposta una forma secondaria: Maria Maddalena era un arco, e da tale arco l'Innocente tirava delle frecce. Queste frecce allusive partivano verso Staszek [Scierski], che era Giovanni, e stava correndo sul posto. Correva come un cervo, ma allo stesso tempo il rumore dei suoi passi era il ritmo di un atto amoroso, della strada verso il culmine di un atto amoroso. E proprio al momento del culmine, la freccia partiva.

Qui abbiamo parecchi elementi: un'azione quasi naturalista d'amore fra l'Innocente e Maddalena, ma dentro il quadro di una forma d'arco e di freccia, con un altro elemento che può attirare l'attenzione degli spettatori, cioè un cervo che corre. Ma questo cervo che corre fa il rumore (il ritmo) del culmine di un atto d'amore[11].

Nonostante i nomi evangelici, imposti alla compagnia da Simon Pietro, autonominatosi Primo Apostolo, ci muoviamo fra le volgarità di un branco di debosciati «sdraiati per terra, immersi nello sperma, nel sudore e nelle bevande sparse» e, da «questa atmosfera greve», si avvia liberamente «qualcosa di simile agli avvenimenti narrati nel Vangelo»[12], ma in una chiave di profonda distorsione. Assistiamo alle nozze di Cana e alla resurrezione di Lazzaro (che, però, lapiderà con palline di pane chi lo fa tornare in vita, accusandolo di malvagità); quando Simon Pietro illumina la scena con le candele, siamo all'Ultima Cena e «Giuda suggerisce l'idea del sacrificio dell'agnello pasquale. Con le candele in mano il gruppo circonda il Simpleton, belando e cantando ironicamente: 'Gloria al Grande e al Giusto', e questa singolare apoteosi lo distrugge, facendolo crollare con le braccia spalancate come in croce»[13]. Consumato questo sacrificio incruento, si celebra una parodia della messa latina in un tempio che è una sentina di mercanti e di usurai che il Simpleton tenterà di scacciare.

Il finale è tutto imperniato sul «*redde rationem*» del Simpleton con Simon Pietro, che ha sempre condotto il gioco e gli è pure montato in groppa a dimostrare fisicamente la sua preminenza:

Come Cristo, neanche [il Simpleton] è morto, [è] incompreso, travisato e tormentato dai suoi compagni. E Simon Pietro lo congeda con le

[11] J. Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, in «Teatro Festival», aprile 1986, 3, p. 31.

[12] *Programma* cit., p. 78.

[13] Ivi, p. 79.

parole che il Grande Inquisitore di Dostoevskij dice al Cristo che ha rivoluzionato l'ordine costituito della Chiesa con la sua presenza viva, così come il Simpleton ha, con la sua schiacciante onestà, rovinato il corso previsto della riunione. 'Va' e non tornare mai più': questa è la battuta finale pronunciata da Simon Pietro dopo che le candele si sono spente e il lamento liturgico in latino del Simpleton è finito[14].

Apocalypsis, con la sua contrapposizione fra il gruppo e il martire, poteva richiamare certe simmetrie del *Principe costante*, ma non era una nuova variazione sul tema vittima-carnefice, con il relativo scontro tra il bene e il male. Lo stesso programma di sala poneva molteplici interrogativi sulla figura del Simpleton, che appare infine tutt'altro che aureolata: «Chi è colui che Simon Pietro sta cacciando? il portatore di più alti valori, la cui sola presenza ha rotto la routine della vita quotidiana? un importuno compagno di banchetto che appena compare guasta una celebrazione, trasformandola in un tormentato confronto fra costoro e le loro proprie ansie? una personificazione di valori incrinati o falsi?»[15]. Interrogativi che divengono ancor più inquietanti se consideriamo che il Simpleton (come osserva Konstanty Puzyna) è denominato in polacco *Ciemny*, «letteralmente 'lo Scuro'», suggerendo la cecità come incapacità «di vedere il mondo reale», oppure «'l'ottenebrato' – a cui non è dato di comprendere la vita, come invece può l''illuminato'»[16]. Il personaggio implica così, assai ambiguamente, tratti d'istintuale purezza commista a demonismo, che l'ispirata misteriosa presenza scenica di Cieslak, con le sue ineffabili dolcezze e ombre bizantine, esaltava e rendeva quasi inestricabili, conferendo al finale un caratteristico dubbio gnostico sulla natura del divino con il quale l'uomo si confronta[17].

[14] Ivi, p. 80.
[15] *Ibid.*
[16] Puzyna, *Un mito* cit., p. 93.
[17] Sul rapporto di Grotowski con la gnosi – particolarmente evidenziato dagli studiosi negli ultimi tempi – segnaliamo gli studi, non sempre concordi, di Z. Osinski, *Grotowski e la gnosi*, in «Teatro e Storia», XVIII, 2004, 25; R. Schechner, *Exoduction*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook*, a cura di R. Schechner e L. Wolford, Routledge, London-New York 2001[2]; L. Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in AA.VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano 2005; A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy*

Dello spettacolo restava impressa una sorta di follia biomeccanica che caratterizzava i momenti più convulsi; le stilizzate scene di una sensualità selvaggia, che, nel loro dipanarsi, si scioglievano in una sorprendente fluidità di composizione o di *liquidità*, se ci si passa il termine, della presenza fisica degli attori. Era qualcosa che poteva sembrare «più vita deformata che teatro» eppure faceva venire in mente uno stile peculiarmente slavo, addirittura certo Cechov[18], abbinandosi tuttavia a un'impressionante atmosfera pressoché romantica, che aveva «qualcosa delle 'apparizioni', dei fantasmi del delirio, delle fantasticherie, dei timori delle visioni dell'incubo notturno»[19].

Era un'*esperienza* (in fondo più che uno spettacolo) che stregava, soprattutto per l'essenzialità dell'evento e la spontaneità dei ritmi, quanto poteva respingere. Uno spirito religioso poteva esserne superficialmente offeso e *Apocalypsis* si sgranava in effetti su una sequenza di violente trasgressioni o sottili oscenità o parodie cerimoniali[20], anche se alla fine lasciava la pregnante sensazione dell'ineluttabile precipitare della vita, per una sorta di sua fatale maligna forza di gravità, verso gli strati bassi dell'essere come del parallelo agire di una inesausta tensione umana verso le altezze di un riscatto metafisico.

Cesare Garboli dedicò ad *Apocalypsis cum figuris* un penetrante articolo, sul «Mondo» del 16 ottobre 1975, sottolineando il carattere «caravaggesco» di questo spettacolo, sospeso fin dal principio «in

Grotowski and Thomas Richards, Medusa, Milano 2006. Nelle lezioni romane del 1982, Grotowski si soffermò su gnosi e gnosticismo, indicando soprattutto che gli gnostici accettavano che ogni essere umano avesse l'anima, ma dovesse trovare e costruire lo spirito. Questa era un'idea che affascinava il regista polacco e si rispecchiava nel suo interesse per Jung, il quale sosteneva che «solo dopo il processo d'individuazione l'uomo realizza il sé» (sinonimo dello spirito) (Grotowski, *Tecniche originarie* cit., pp. 180, 249 sgg.).

[18] F. Perrelli, *Un quaderno teatrale*, Adriatica, Bari 1986, pp. 60 sgg.

[19] L. Jabonkowna, *Apocalypsis cum figuris di Grotowski. Una chiave dall'abisso*, in «Il Dramma», XLV, novembre-dicembre 1969, 14-15, pp. 86 sgg.

[20] Gerardo Guerrieri, sul «Giorno» del 29 settembre 1975, sottolineava i prevalenti aspetti blasfemi di *Apocalypsis* – specie quelli relativi al «simbolo sacro per eccellenza» dei polacchi, il pane –, e aggiungeva che lo spettacolo, nonostante le affermazioni contrarie del suo regista, sembrava pregno di psicanalisi e di etnologia: «Questo è il totem e tabù di Jerzy Grotowski», concentrato sull'archetipo cristiano che fonda la civiltà europea (G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede*, a cura di S. Chinzari, Bulzoni, Roma 1993, p. 207).

una zona franca fra realtà carnale e vita mistica», dove «in fondo alla nostra carnalità, secondo Grotowski, non incontriamo che il sacro. Battute e gesti esprimono solo un'ambiguità e la bestemmia non è che una liturgia». Il Cristo che Cieslak finisce per incarnare appare «un punto di scandalo» e «anche la radice oscura in cui la carne e il verbo, la demenza e la luce si connettono»[21]. Il resto della critica italiana accolse invece *Apocalypsis* con generale tiepidezza («alcune immagini dello spettacolo restano pur sempre, indimenticabili. Ma il *Principe costante*, visto a Spoleto tanti anni fa, era indimenticabile tutto»)[22], giudicandola prevalentemente con il metro di quel *teatro* da cui questo spettacolo-performance ambiva programmaticamente a tirarsi fuori. Ricorrenti anche i confronti (favorevoli a Barba) con *Min fars hus*, che con qualche ritardo i nostri critici riconoscevano come l'evento scenico che aveva spinto ai confini estremi e più visionari le potenzialità spettacolari della Seconda Riforma.

A conclusione del *Progetto speciale* di Venezia, il 23-24 novembre 1975, si tenne a Mirano un incontro, cui parteciparono, oltre a Peter Brook, varie personalità del teatro italiano, quali Orazio Costa e Alessandro Fersen. Brook evidenziò le consonanze fra le visioni del collega polacco e le proprie esperienze in Africa, ma, pur esaltando il carattere di «nutrimento» che il lavoro grotowskiano poteva assumere per altre forme artistiche, in fondo si dichiarò sfavorevole alla chiusura verso il teatro rappresentato, qualcosa del resto che, per parte sua, non avrebbe mai preso in considerazione. Per Brook (e per Barba), quello della rappresentazione resterà un terreno affascinante e avventuroso, d'esplorazione esistenziale per l'attore e d'incontro profondo con lo spettatore.

Fra il 1976 e il 1977, il parateatro grotowskiano continuò a svilupparsi in termini di offerta di esperienze, la cui essenza non era propriamente artistica, ma un processo vivente che poteva stimolare la creatività dei partecipanti. Un esempio del genere è *Il progetto della montagna* curato da Jacek Zmyslowski, uno dei nuovi membri del Laboratorio di Wroclaw. Questo evento era articolato in tre fasi: *Veglia notturna*, *La strada* e *La montagna di fuoco*. *Veglia notturna* si svolgeva nella sede del Laboratorio di Wroclaw con un piccolo nucleo che ve-

[21] Garboli, *Un po' prima* cit., pp. 150-151.

[22] R. De Monticelli, *Le Mille e una Notte del critico (1953-1987)*, vol. III, Bulzoni, Roma 1996-1998, p. 1561.

niva ulteriormente condensato per gli sviluppi del lavoro, provocando una specie di «risveglio» esistenziale o di autocoscienza, meglio – come ha asserito un partecipante – di «scuotimento dalla routine di ogni giorno»[23]. *La strada* proiettava il parateatro fuori dai confini del Laboratorio, in quella dimensione rurale tanto cara a Grotowski, proseguendo con un gruppetto di partecipanti, accompagnati da un paio di guide, che s'impegnava ora in un'impervia escursione nella natura di circa due giorni, nel corso della quale si trascorreva almeno una notte nella foresta, finché non s'individuava la *Montagna di fuoco*, a nord-ovest di Wroclaw, un'altura coronata da un castello in rovina. Qui, con un soggiorno di durata imprecisata, l'evento si concludeva: alcuni locali del castello erano stati adattati a foresteria e sale di lavoro al fine di incanalare «ogni impulso in dinamica azione fisica, a seconda delle necessità dei partecipanti». Costoro, che per tutto l'evolversi del progetto avevano adottato la regola del silenzio, se volevano, potevano recarsi anche a lavorare nella campagna circostante.

Al termine del *Progetto della montagna*, fu estrapolato come lavoro a sé *La veglia* (1977-78), mentre si organizzavano ulteriori iniziative, diffuse in tutto il territorio polacco, che cominciavano però a incontrare difficoltà sia per la straordinaria fioritura di attività di ricerca nell'ambito del Laboratorio di Wroclaw sia per il progressivo deteriorarsi della situazione politica del paese negli anni Ottanta. Regole di fondo della *Veglia* erano comuni a quelle del *Progetto della montagna*. Come spiegava Grotowski, era importante che non ci fossero selezione dei partecipanti, una effimera estesa comunicazione verbale, spettatori o osservatori passivi[24]. Aggiunge Zmyslowski: «In quest'azione c'è solo uno spazio vuoto, la gente che arriva e null'altro. Cose semplicissime accadono nella durata dell'evento, ma semplici nel senso che ognuno ha la capacità di fare qualcosa in questo spazio, in questo luogo», tanto che i partecipanti possono dare l'impressione di muoversi con la stessa delicatezza degli anziani, in «un'azione senza rumore»[25]. Conclude Grotowski che il fine era di far accettare «lo spazio come un lago nel quale si potesse nuotare», facendo sorgere fra i partecipanti una essenziale «realtà di energia,

[23] Qui e di seguito ci rifacciamo all'analisi del *Progetto* di J. Kumiega, *Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., pp. 231 sgg.

[24] F. Kahn, *The Vigil (Czuwanie)*, ivi, p. 227.

[25] *Ibid.*

nella quale si nuotava e si assumeva energia. [...] ciò che conta nel lavoro sono le cose estremamente semplici: il movimento e lo spazio – il corpo e lo spazio – il corpo e il movimento»[26].

Anche *Il progetto della montagna* non fu esente, nel complesso, da critiche, severe e non sempre gratuite, di esagerato naturismo, di primitivismo artificioso, addirittura di animismo e peggio[27], ma, pur ponendo fin troppo solenni problemi d'indentità e di autoconoscenza, conservava indubbiamente una sua ragionevole concretezza. Con una certa umiltà intellettuale, spiegava Flaszen: «Noi piuttosto partiamo da qualcosa – un'attività, un'azione – e vediamo se funziona o meno. [...] Dobbiamo evitare le aspettative. Come avviene per il sufismo, o per lo zen»[28]. Secondo Tadeusz Burzynski che, nel 1978, faceva un bilancio delle attività grotowskiane, *Il progetto della montagna* sembrava un passo più radicale, qualcosa che aveva «gradualmente purificato l'ambiente e le circostanze degli incontri [parateatrali] da tutto ciò che poteva essere un residuo, un simbolo o uno stimolo di natura teatrale»[29]. In Grotowski, fino ad *Apocalypsis* il teatro si era impossessato del rito, ora una specie di ritualità aveva quasi del tutto fagocitato il teatro.

2. *Il Living e la sua ombra*

Gli anni Settanta erano cominciati, abbiamo visto, con un principio di crisi dell'avanguardia americana; il Convegno di Chieri del 1972 aveva dato forti segnali d'allarme anche sulla vitalità di quella italiana; la Biennale del 1975 non poteva che suscitare clamore perché si era posta in netta controtendenza[30]. Infatti, a Venezia, c'erano anche altri protagonisti che sollevavano l'inquietudine di una rarefazione della materia spettacolare a favore di qualcosa di problematicamente definibile nella sua pur fattiva esperienza e presenza operativa.

C'era l'Odin Teatret, che, con le sue *Immagini da una realtà senza teatro*, presentava *Il libro delle danze* e gli esiti dell'azione di cir-

[26] Ivi, pp. 229-230.

[27] Dure in tal senso, ma, parrebbe, non troppo documentate, le critiche di V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 206 sgg.

[28] Kumiega, *Jerzy Grotowski* cit., p. 151.

[29] Ivi, p. 148.

[30] Su questa Biennale e i suoi fermenti polemici, cfr. la ricca sezione *I sintomi*, in «Biblioteca Teatrale», 1975, 13.

ca dieci mesi nel Salento e in Sardegna[31], e c'era anche il Living Theatre che, dopo l'avventura sudamericana, dava seguito alla sua intenzione di «erompere dalla prigione, dal teatro, nel mondo»[32]. Il Living veniva ora dagli Stati Uniti, dove a Brooklyn e a Pittsburgh, aveva tentato l'invasione teatrale e creativa delle città industriali e sviluppato il repertorio dell'*Eredità di Caino*, un ciclo aperto (vagamente ispirato a un'opera incompiuta di Leopold von Sacher-Masoch), iniziato in Brasile nel 1970 e composto, tra l'altro, da *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* del 1973, *La distruzione della torre del denaro* e *Sei atti pubblici per trasformare la violenza in concordia* del 1975, che veniva infine presentato alla Biennale di Venezia.

Si trattava di una serie di creazioni collettive – per Julian Beck, non uno spettacolo, ma proprio una meditazione, «non una cosa solo da guardare», ma a cui partecipare[33] – in parte ospitate nella sconsacrata chiesa di San Lorenzo, in parte pensate come azioni di strada, al fine di costituire una specie d'inventario anarchico: «Il tema dei nostri spettacoli, come delle nostre vite» – dichiarava il Living – «è come sbarazzarci di questa violenza [del sistema, che ci domina e ci uccide prematuramente]. Meditiamo assieme»[34].

Sette meditazioni cominciano con gli attori seduti in cerchio al centro di una sala (possibilmente, una palestra) «in posizione di mezzo-loto», con abiti comuni, ma dei due colori dell'anarchia, il rosso e il nero; il pubblico compone a sua volta un anello attorno a loro. Filo conduttore sarà largamente il canto, intenso e a bocca chiusa, di una tribù di schiavi mendicanti marocchini, gli Gnaoua[35]. La «cerimonia» si sgrana, quindi, con una serie di dichiarazioni-azioni, sulla repressione dell'amore sessuale e le sue dinamiche di dominio e sottomissione; sull'autoritarismo, il governo e la relazione schiavo-padrone; sulla «contraddizione fra la proprietà e i rapporti umani»; sul «potere disumanizzante del denaro»; sulla violenza poliziesca e la

[31] Cfr. in merito il discorso di Eugenio Barba e il commento intrecciato di Guido Fink, ivi, pp. 18 sgg.

[32] J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1975, p. 271.

[33] Cfr. Guerrieri, *Il teatro in contropiede* cit., p. 214.

[34] The Living Theatre, *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, Edizioni del CDA, Torino s.d. [1976], p. 12.

[35] Ivi, pp. 17 sgg.

tortura; sul capitalismo come «cultura della morte» e infine sul «cambiamento rivoluzionario», partendo significativamente dalla reiterazione della domanda: «Cosa possiamo fare?». A questo punto, gli attori cominciano un dialogo,

> che ha lo scopo di spingere il pubblico a considerare nuove forme di organizzazione e azione che conducano a schemi sociali meno autoritari e gerarchici, e che riducano gli effetti del condizionamento sado-masochista. Ciascun interprete ha preparato una dichiarazione su azioni rivoluzionarie alternative che possono intraprendersi al momento attuale. Ciascun interprete ha scelto la dichiarazione che ritiene possa servire come base per iniziare un dialogo col pubblico.
>
> Tutti gli interpreti pronunciano le loro dichiarazioni simultaneamente senza abbandonare le loro posizioni. Quando parlano simultaneamente il suono è poco chiaro. Col muoversi tra il pubblico essi cominciano a dirigere le dichiarazioni direttamente verso piccoli gruppi o singoli individui. [...] Quando un membro del pubblico dà una risposta che può condurre a un dialogo fruttuoso, l'interprete si ferma a parlare con quella persona[36].

Per quanto nitidamente utopica, la struttura indicava, implacabile, le ambigue sottili oscillazioni del sadismo e del masochismo della natura umana, attingendo un momento di estrema durezza rappresentativa nella sequenza sulla tortura, basata, tra l'altro – al di là della vissuta esperienza brasiliana del Living –, su documenti del Senato americano e di Amnesty International, che venivano recitati da Julian Beck, mentre un attore girava la manovella di un generatore: «Una lampadina elettrica lampeggia per indicare il passaggio della corrente elettrica. La vittima urla in agonia»[37]. Piuttosto ironicamente – con un sorprendente scambio fra chi il supplizio lo denuncia e chi lo pratica – la scena costò al Living le solite denunce per oscenità. Dopo tutto, la forza di contraddizione del gruppo americano stava proprio nel suscitare questi mostruosi paradossi, enfatizzando a dismisura lo scandalo insopportabile della sua fede non violenta.

Nella *Torre del denaro*, una piramide costruttivista di dieci metri (che richiamava esplicitamente Mejerchol'd e Majakovskij), stratifi-

[36] Ivi, pp. 19 sgg.: in particolare, pp. 49-50.
[37] Ivi, pp. 39 sgg.

cata in classi (disoccupati, operai, borghesi, polizia, capitalisti), animata come una struttura biomeccanica in cima alla quale spiccava il simbolo del dollaro, veniva spianata nel corso dell'azione. *Sei atti pubblici* erano forse meno spettacolo e più rito, ricalcando lo schema di una processione che si snodava attraverso i luoghi istituzionali di una città, che il Living intendeva invadere e trasformare con lo spettacolo. Ricordiamo il corteo per le calli e i ponti veneziani; il pane che, in una determinata sequenza, veniva offerto ai poliziotti; l'irrigidimento periodico dei corpi delle vittime a un tragico ritmo di morte e violenza scandito da una specie di orologio umano; la complessiva pantomima del gruppo legata dall'impercettibile filo di una linfa interiore di vita scenica, che si sublimava nel cerchio festoso del finale, quando gli spettatori più volenterosi e partecipi venivano a sciogliere, con atto liberatorio, le corde che ormai imprigionavano il gruppo degli attori.

Si creava indubbiamente un'animazione appassionata, eppure gli ampi spazi nei quali operava il Living, i tempi dilatati (dalle 16 alle 21), la folla che si accalcava, potevano deconcentrare e fare sembrare l'azione degli attori formalmente slabbrata e non sempre incisiva. Al di là di una tendenziale ispirazione a rigorosi criteri biomeccanici e costruttivisti, gli spettacoli del Living apparivano soprattutto come dei documentati e frantumati inventari dell'orrore, della repressione e della tortura, espressi in una scabra modalità iperrealistica, volutamente refrattaria a bellurie di stile. Dopo tutto, già nel 1962, Julian Beck aveva parlato della recitazione del Living come di «un gesto esitante, un'implicazione di ulteriori sviluppi, come se le braccia potessero diventare ali, le gambe pinne, i corpi qualcosa di ancora non sognato. Qualcos'altro»[38]. Si è osservato che gli spettacoli livinghiani di questo ciclo potevano apparire bipolari, sospesi fra pianificazione e aleatorietà, teatro magico e prassi, improvvisazione tendente a farsi gesto eversivo e progetto rivoluzionario orientato dall'attore-sciamano nei confronti del pubblico, con soluzioni d'inevitabile carattere compromissorio, per cui «si [dava] la sensazione di libertà, mentre nel contempo si circoscrive[va] il campo della casualità»[39].

Per concludere con *L'eredità di Caino*, le soluzioni pacifiste senza compromessi del Living saranno apparse trite, semplicistiche e inge-

[38] Beck, *La vita* cit., p. 11.
[39] M. Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, Vallecchi, Firenze 1978, p. 60.

nue, eppure l'analisi che le strutturava restava sempre spietata e inquietante: l'individuazione lucida e la denuncia, nell'uomo-attore e nell'umanità-pubblico, delle radici del sadomasochismo come espressione quasi fatale di ogni violenza e doppiezza morale. C'era poi un'onestà così profonda nel lavoro del gruppo americano che a tratti materializzava immagini potenti di un'esperienza che tendeva a collocarsi davvero al di sopra di qualsiasi forma di rappresentazione: «Ma lui» – rievocherà a distanza di anni un pur tiepido De Monticelli – «Julian [Beck], me lo ricorderò sempre quel pomeriggio in Piazza San Marco, a Venezia; che con uno spillo si cavava da un polpastrello delle dita una goccia di sangue e la faceva stillare su uno dei grandi pennoni che sorgono davanti alla basilica e in cima ai quali, nelle occasioni solenni, sventolano le bandiere; molta gente intorno imitava quel gesto»[40].

Eugenio Barba ha acutamente colto nell'evoluzione del Living una sintonia con Grotowski e una radicale rottura dell'«involucro teatrale, [che avviene] distruggendo il precario equilibrio tra forma teatrale e bisogno personale, seguendo solo la via dettata da quest'ultimo. È il rischio che corrono i veri riformatori, coloro che attraverso il teatro anelano a una presenza, un'esistenza differente. [...] il Living è diventato cultura di gruppo. Non un gruppo che produce cultura, ma un gruppo che *è* cultura. Esattamente come il gruppo di Grotowski. [...] Qual è il segreto della loro forza? È nella visione dell'attore-uomo nuovo, uomo che cerca e che si cerca»[41]. Eppure – riportava l'attento Gerardo Guerrieri sul «Giorno» del 20 ottobre 1975 – di fronte al «terzo Living», presentato a Venezia, «gli ammiratori del primo e secondo Living sono delusi. Si sente dire: 'Sono l'ombra di se stessi'. [...] Non è teatro. È un Tribunale Russel, *Amnesty International*. *'Non violent'* in una America e in un mondo violento. Li accusano di defezione di fronte all'arte, al teatro. Ma essi sentono l'urgenza della loro presenza altrove»[42].

D'altra parte, l'immagine del teatro americano cominciava sempre più a coincidere, negli anni Settanta, con l'affascinante visualità

[40] R. De Monticelli, *L'attore*, Garzanti, Milano 1988, p. 367.

[41] Cfr. F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984, p. 63.

[42] Guerrieri, *Il teatro in contropiede* cit., pp. 214 sgg. Guerrieri distingue fra un primo Living degli anni Cinquanta e «del teatro 'casuale'»; un secondo, «quello della creazione collettiva, della comunità tribale», e un terzo a partire dalle esperienze brasiliane. In generale, sul Living a Venezia nel 1975, cfr. *I sintomi* cit., pp. 8 sgg.

di Bob Wilson (presente dal 1971 al premio Roma), e – più o meno come con Grotowski e l'Odin – la critica a Venezia si espresse pure con il Living con freddezza[43]. Anche in questo caso, non si riusciva ad andare oltre la nozione di teatro come mera rappresentazione e a considerare la coerente esperienza del Living, che aveva macerato quella nozione in una coinvolta azione sociale, l'aveva trasformata in un mezzo e veicolo di vita, distillando una tragica testimonianza esistenziale e storica, in termini di comunicazione diretta e quotidiana, quasi essiccando le mediazioni tecniche.

A un decennio esatto dal primo *Frankenstein* e dal *Principe costante*, sul movimento che aveva radicalmente trasformato il senso del teatro sembrava addensarsi l'ombra di un generalizzato clima di ritorno all'ordine. Sappiamo che il fenomeno era ormai sensibile da qualche tempo, e tanto più negli Stati Uniti, dove pure l'incendio si era acceso e dove un protagonista-osservatore attento come Richard Schechner constaterà presto (sul confine degli anni Ottanta) la fine della «feconda» stagione sperimentale americana per problemi economici, per la chiusura della critica, e una tendenza alla dissoluzione dei gruppi storici che non erano riusciti a trasmettere le loro tecniche e il loro patrimonio artistico alle nuove generazioni, per una crisi d'impegno e d'attivismo: «Ma l'utopia, l'anarchismo e l'ideologia non bastano più a motivare i lavoratori del teatro. È di nuovo il business a motivare. [...] La tendenza generale è cercare lavoro al di fuori del gruppo». Una figura rappresentativa come Joseph Chaikin, per esempio, continuava la sua sperimentazione anche dopo la chiusura dell'Open Theatre nel 1974, ma «ciò che era emozionante nel 1965 è diventato autoparodia e cliché del 1980» e così si era conge-

[43] È il caso di Roberto De Monticelli sul «Corriere della Sera» del 22 ottobre 1975: «Il gruppo non è più quella punta di diamante della ricerca che negli anni Sessanta lacerò i tessuti logori del teatro tradizionale» (De Monticelli, *Le Mille e una Notte* cit., vol. III, p. 1568). Persino l'attento Cesare Garboli, sul «Mondo» del 6 novembre, stroncava *La torre del denaro* come «un Bignami dell'anarchia», aggiungendo: «Povertà d'immaginazione, sclerosi fantastica, puerilità intellettuale collaborano al fallimento della macchinosa impresa didattica. Il meglio del nuovo Living è da prendere nelle strade, nella scena del vitello d'oro davanti alla Banca del Lavoro o nei mimi dell'amore incatenato, ai bordi della laguna. Il peggio è nella complicata intelaiatura simbolica e litaniale, nell'edificio che la nevrosi si costruisce cercando l'ossigeno dell'ideologia» (Garboli, *Un po' prima* cit., p. 157).

lata l'evoluzione dell'auspicata «tradizione del nuovo» dell'avanguardia[44].

Il panorama stava cambiando, c'erano delle difficoltà e, senza dubbio, la Biennale veneziana del 1975 contribuì a una riflessione, che superava le facili apparenze della cronaca, indicando, a ben vedere (per chi voleva vedere), più che una banale crisi d'invenzione, un transito verso una differente, radicale, più sottile evoluzione (o sublimazione) del lavoro del Living, di Grotowski e di Barba, che poteva non essere facile da cogliere e inquadrare in prospettiva. Su «Rinascita» del 31 ottobre, Edoardo Fadini intervenne su questi temi, in primo luogo a esorcizzare l'illusione che si potesse fare retromarcia verso «il teatro 'all'italiana' (scena, platea, golfo mistico ecc.)», per quanto «ben duro a morire», dopo che erano state innescate dinamiche così ampie e difficilmente del tutto reversibili:

> Io credo [...] che il momento evolutivo che queste grandi figure teatrali del nostro tempo rappresentano è profondamente significativo: la rivolta formale passata attraverso le rivolte del sessantotto è tutt'altro che dissolta, essa è invece consolidata proprio in una presa di coscienza civile e politica che giunge fino alla negazione del teatro come possibilità di rappresentazione e racconto. In altre parole, al posto della riforma stilistica [...] c'è una ricerca di corresponsabilizzazione globale dell'artista con la storia. La conseguenza è un calarsi nuovo alle stesse radici della teatralità come momento comunitario per eccellenza. Sarebbe, perciò, ridicolo parlare a queste profondità di confusione ideologica: l'anarchismo non violento e utopico di Beck e della Malina non è ideologia, è piuttosto un tragico, disperato tentativo di recupero umano e sociale in un mondo che sembra chiudersi sempre più a un rapporto che non sia mistificato.

3. *Barba e il «Terzo Teatro»*

Come! And the Day Will Be Ours dell'Odin resterà in repertorio fino al 1980. È un momento in cui le tensioni sociali e politiche in Italia sono all'apice: il terrorismo (rosso e nero) è in espansione (nel 1978, sarà rapito e assassinato Aldo Moro), mentre premono dal cuore della nazione irruenti istanze di partecipazione democratica e di giustizia sociale (nel dicembre del 1977 si tiene a Roma un'impo-

[44] R. Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, in *Il Patalogo 3. Annuario 1981 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1981, pp. 117 sgg.

nente manifestazione di metalmeccanici e il Partito Comunista – sempre più autonomo dal retaggio veterocomunista – è ormai disponibile a giocare un ruolo di governo). Con questo paesaggio sullo sfondo, dilaga il teatro giovanile di gruppo, ovvero i GdB (acronimo per Gruppi di Base): nel 1977-78, se ne schedano oltre 300, diffusi in tutta la penisola per compiere la «rivoluzione dei poveri»[45]. I GdB troveranno i loro punti di riferimento nel Centro di Pontedera – fondato nel 1974 da Roberto Bacci e Dario Marconcini, e vicino alla lezione del Living, del Bread and Puppet, di Grotowski e soprattutto di Barba – e nel Festival di Santarcangelo di Romagna, caratterizzato, fra il 1978 e il 1994 (quando passerà alle cure di Leo De Berardinis), a fasi alterne e con differenti declinazioni sperimentali, dalle direzioni dello stesso Bacci e di Antonio Attisani[46].

Il lungo radicamento dell'Odin nel nostro paese, a contatto con realtà emarginate e agguerrite formazioni periferiche e studentesche, non era stato affatto indifferente alla crescita del fenomeno, ma naturalmente aveva suscitato – come abbiamo già riferito – anche critiche e verifiche puntute, restando coinvolto in un acceso dibattito, cui darà risalto, dal 1976, la rivista «Scena»[47]. Al centro delle polemiche finì soprattutto un manifesto che Barba aveva lanciato quell'anno al BITEF (Belgrade International Theatre Festival) di Belgrado, volendo identificare e aggregare un «arcipelago teatrale» di gruppi che (su presupposti, si direbbe, quasi autobiografici) riteneva non riconducibili né all'ufficialità né all'avanguardia del teatro. Per Barba, questi gruppi si collocavano appunto «ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura», ed elaboravano un'autonoma cultura scenica, «cercando rapporti più umani fra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali comin-

[45] R. Agostini, *I Gruppi di Base*, in *Il Patalogo 1. Annuario 1977-1978 dello spettacolo*, Il Formichiere, Milano 1977, pp. 237 sgg.

[46] Cfr., tra l'altro, i due differenti approcci al teatro di gruppo di A. Attisani, *E la fame?* e *La scoperta del teatro*, in «Scena», rispettivamente I, novembre-dicembre 1976, e II, febbraio 1977, 1, e della pur storicamente distaccata M. Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996.

[47] «Scena», diretta da Antonio Attisani, è la rivista di tendenza sperimentale che, in questi anni, occupa lo spazio critico e di dibattito avanzato che era stato, nel precedente decennio, del «Sipario» di Franco Quadri.

cia[vano] a trasformarsi in fatti. [...] Questo paradosso è il Terzo Teatro: immergersi, come gruppo, nel cerchio della finzione per trovare il coraggio di non fingere»[48].

Alcuni critici osteggiavano la spinta egemonica dell'Odin, che sembrava definire un teatro di base o spontaneo «come 'dovrebbe essere' e non 'come è'» nel suo inafferrabile pluralismo[49]. Diverse formazioni, su questa linea, si sottrassero all'influenza di Barba, tanto che si costituì nel movimento un corposo «sottoinsieme formato dai gruppi che potremmo chiamare di 'impronta Odin'», affascinati dal training, anche se non sempre creativamente originalissimi[50]. Barba aveva comunque toccato e dato espressione, con indubbio tempismo, a una realtà assai concreta, cogliendo che i processi avviati dall'Odin (specialmente a partire dal forte impatto di *Min fars hus* e dei baratti) e, ai limiti del teatro, dal Living e da Grotowski, avevano innestato una reazione amplissima e imponderabile nella dimensione della creatività giovanile, e che il fenomeno fosse profondo e non vacuo è certificato anche da qualche reazione scomposta da parte di illustri figure del teatro ufficiale come Giorgio Strehler, che, nel 1977, faceva un fascio di Artaud, Grotowski e Barba, parlando con allegro sincretismo di linea teatrale «anarco-fascista», degna di un «teatro-Brigate Rosse»[51].

Dopo l'incontro a Casciana Terme dei GdB, nel mese di marzo[52], fra l'agosto e il settembre del 1977 (anno nel quale in Italia si regi-

[48] E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 2000, pp. 165 sgg.

[49] S. Ferrone, *Il teatro invisibile*, in «Scena», II, febbraio 1977, 1, p. 19. Cfr. anche le note di S. Ferrone al manifesto del «Terzo Teatro», in «Scena», I, novembre-dicembre 1976, 6, p. 25.

[50] Schino, *Il crocevia* cit., p. 67.

[51] Per questa polemica e la difesa della linea Artaud-Grotowski-Barba da parte di Ugo Volli sulla «Repubblica» del 12 settembre 1977, nonché per altri attacchi alla linea barbiana da parte della critica italiana, cfr. Schino, *Il crocevia* cit., pp. 73-74, 335. La riconciliazione fra Strehler e Barba sarebbe avvenuta nel 1996, allorché l'Odin fu invitato al Piccolo di Milano con un suo spettacolo, *Kaosmos*. In quella occasione, i due uomini di teatro smussarono molto i toni della contrapposizione, rifacendosi a una comune matrice riconducibile a Copeau; «Siamo tutti allievi di Stanislavskij, tutti eredi di Brecht», aggiunse ancora Strehler, che definì «Barba e il suo gruppo una presenza intelligente nel teatro contemporaneo» (cfr. le interviste a Barba e Strehler, rispettivamente di Ugo Volli e Anna Bandettini, sulla «Repubblica» del 20 novembre 1996).

[52] Cfr. l'articolo e i contributi nella sezione *Frammenti da un incontro grande e difficile*, in «Scena», II, aprile 1977, 2, pp. 6-13.

strava una ripresa del movimento studentesco)[53], Barba organizzò a Bergamo, con l'appoggio del Teatro Tascabile di Renzo Vescovi, un festival del «Terzo Teatro», al quale presenziarono Grotowski e alcuni maestri orientali, che può essere considerato una disordinata quanto sentita esplosione di energie giovanili, una specie di nuovo Sessantotto del teatro di gruppo[54]. Erano spinte e pulsioni espressive che premevano anche oltre i confini italiani (a Bergamo erano presenti diverse compagnie straniere), e, del resto, dal 1976 si assisteva a un progressivo – al principio non facilmente recepito – coinvolto radicamento dell'Odin in America Latina, le cui atmosfere, le cui miserie e la cui vivacità teatrale, dopo la fase dei baratti italiani, sarebbero diventati stimoli fondamentali per Eugenio Barba. L'esempio dei gruppi sudamericani – che si riuniranno intorno all'Odin nel 1978 a Ayacucho in Perù – contribuirà in modo determinante, per Barba, all'elaborazione teorica e agli sviluppi aggreganti di un modello di azione artistica e sociale che rivendicherà un'orgogliosa autonomia, refrattarietà e resistenza ai condizionamenti economici e politici: «Ciò che importa è che [i gruppi] siano accomunati dal fatto di sfuggire alla forza centripeta del pianeta teatrale». Infine: «il teatro non può essere che rivolta»[55].

In una riflessione concepita non a caso in Messico, verso la fine degli anni Ottanta, Barba riepiloga:

> Nel corso degli anni Settanta, il paesaggio fuori dalle mura del teatro cominciò a popolarsi. Erano gruppi. Spesso non erano persone interessate al 'vero' teatro che si faceva dentro le mura. Volevano formare il proprio gruppo e fare il proprio teatro. Cosa cercavano? Non avevano una sofisticata cultura teatrale. Non pretendevano di fare un teatro d'avan-

[53] Per cogliere la temperatura del momento storico, può essere interessante intrecciare l'influsso del lavoro al margine del teatro del Living, di Grotowski e di Barba sui GdB con gli orientamenti dei movimenti giovanili e delle loro manifestazioni festive (in particolare, i festival del «Re Nudo» dal 1971 alla crisi del 1976), con l'insorgenza dell'«autunno caldo» operaio del 1969 e del nuovo movimento studentesco nel 1977. Utile, in tal senso, il saggio di M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti ed aporie nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Firenze 1983.

[54] Su questo evento, cfr. Schino, *Il crocevia* cit., pp. 72-73.

[55] Così Barba in un intervento del 1991 (Barba, *Teatro. Solitudine* cit., p. 221), e nel saggio d'apertura di *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985, p. 7.

guardia. Spesso avevano visto gli spettacoli del Living Theatre o avevano letto il libro di Grotowski, avevano visto i nostri spettacoli o ne avevano sentito parlare.

[...] Terzo Teatro non indica una linea di tendenza artistica, una 'scuola' o uno stile. *Indica un modo di dar senso al teatro.* Dall'inizio del secolo che ormai sta per finire, molti si sono domandati e continuano a domandarsi se il teatro possa avere ancora un senso nell'era attuale. La domanda mi sembra posta male. Non è un problema del 'teatro'. Forse che è lui – il 'teatro', questo soggetto astratto – che ora *possiede* e ora *perde* senso, come si possiede e si perde del denaro? Il problema è solo nostro, di chi il teatro lo fa. Le risposte debbono essere individuali, tradotte in azioni che ci appartengono: siamo in grado di *dare un senso* a quel che facciamo?[56].

Il movimento dei gruppi e il «Terzo Teatro» ebbero una stagione intensa, tumultuosa, ma breve, che copre sostanzialmente il secondo lustro degli anni Settanta. Un netto declino, vedremo, cominciò con la *glaciazione* del successivo decennio, anche per una certa incapacità della maggior parte delle compagnie di personalizzarsi artisticamente e di rinnovarsi sul piano espressivo. Questo declino non significa affatto che gruppi teatrali di base e alternativi – riconducibili alle ragioni di un universale «Terzo Teatro» – non siano sopravvissuti isolatamente o sorti in seguito e ancora oggi, quando si preferisce indicarli, con definizione un po' inquietante, come «invisibili». Nel 1991, Barba non a caso ha riparlato di «Terzo Teatro», dilatandone la nozione in termini storici ed esistenziali, e quindi come «autonoma costruzione di un senso che non riconosce i confini che la società e la cultura circostanti assegnano all'arte scenica»[57].

Oggi, caduti tutti gli stimoli polemici contingenti, a trent'anni dalla sua enunciazione, avvicinando professionalmente vari nuclei artistici e d'animazione spontanei, ci è capitato non di rado di riscontrare che la definizione di «Terzo Teatro» è entrata in qualche modo a far parte d'una diffusa coscienza dell'aggregarsi con un fine teatrale o sociale, contribuendo, sotterraneamente, a conferire al lavoro scenico più spontaneistico una linea d'azione, una tensione eti-

[56] Barba, *Teatro. Solitudine* cit., pp. 204-205.
[57] Ivi, p. 221.

ca, un'aspirazione all'impegno tecnico. Questo in Italia, altrove – per esempio, in Sud America – il «Terzo Teatro» si configura ancora con una sua originale e autonoma incisiva presenza e necessità[58].

4. *Il lavoro con se stessi*

La Polonia non aveva finito di dare segni della sua incredibile vitalità teatrale, e il suo inesauribile romanticismo irradiava ancora forti segnali espressivi. Fra il 1976 e il 1978, un po' in tutta Europa – a Londra, Parigi e quindi a Firenze, Milano e poco dopo a Roma – esplodeva *La classe morta* del Cricot 2, un teatro d'artista, largamente non professionistico, non ignoto ai cultori dell'avanguardia in quella «tradizione post-surrealista e post-happening», che livellava su un piano comune le «usuali gerarchie» fra i termini che compongono un evento teatrale[59], ma che, questa volta, si presentava con uno spettacolo sorprendente ed emozionante della fine del 1975, che superava per molti versi la consueta categoria di avanguardia. S'imponeva così un nuovo maestro della scena: Tadeusz Kantor. Sul «Corriere della Sera» del 21 gennaio 1978, Renato Palazzi ribadiva la grande e quasi inattesa impressione, parlando di «un avvenimento per molti aspetti memorabile, in una società teatrale che da lungo tempo non riservava sorprese».

Commentando *La classe morta*, Kantor scriverà che il teatro, «*come dei segreti guadi in un fiume, è il luogo che rivela le tracce del 'passaggio' 'dall'altra parte' alla nostra vita*». Ciò implicava la creazione di uno spettacolo che era più che altro rito o cerimonia, ma anche «messa in opera di un *trauma*» all'insegna della metafisica[60]. Altri spettacoli di Kantor arriveranno, in serrata sequenza, nel volgere di

[58] Cfr. il saggio di M. Schino, *Larvatus prodeo. Due frammenti di viaggio*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998, 20-21, pp. 173 sgg., che parte dal nuovo incontro dei gruppi sudamericani nel 1998 a Ayacucho. Di una vera e propria «*interaction*», sul fronte del «Terzo Teatro», fra Barba e i gruppi sudamericani parla I. Watson nel saggio *Barba's Other Culture*, in I. Watson *et al.*, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester University Press, Manchester-New York 2002, p. 181 *passim*.

[59] D. Calandra, *Experimental Performance at the Edimburgh Festival*, in «The Drama Review», XVII, 1973, 4 T43, p. 68.

[60] T. Kantor, *La classe morta*, a cura di L. Marinelli, S. Parlagreco, Scheiwiller, Milano 2003, pp. 13-14.

pochi anni, tutti ispirati, tutti folgoranti: *Wielopole-Wielopole* (1980), *Crepino gli artisti* (1985), *Qui non ci torno più* (1988), fino alla morte del loro creatore nel 1990. Analogamente ad *Apocalypsis* di Grotowski, partivano con figure che – come aveva scritto Cesare Garboli per l'ultimo spettacolo del Laboratorio di Wroclaw – tornavano in vita «a fatica» o erano «chiamate a vivere per la prima volta»[61], sicché il regista diveniva, di fronte ad esse, uno sciamano, un evocatore e un arbitro di vita o di morte. Con Kantor, finiva addirittura per essere *naturalmente* presente sulla scena, confuso con i personaggi che fluivano dalla sua forza evocativa e dalla sua memoria personale e storica, riversando sul pubblico un'emozione straziante, dove Grotowski invece arrivava a trasmettere oscillanti sensazioni tra il viscerale e l'impalpabile metafisico. Varie apparenti analogie fra i due polacchi andavano comunque senz'altro rinvenute nelle comuni robuste radici – al di là dell'importanza che possano aver avuto per Kantor, in particolare, Stanislaw I. Witkiewicz e Bruno Schulz – negli *Avi* di Mickiewicz con la loro funebre ritualità[62].

Per molti versi, Tadeusz Kantor appare vicino alle istanze della Seconda Riforma. Anzi, non ci sarebbero motivi per non assimilarlo alla Seconda Riforma: i suoi richiami a Mejerchol'd e Craig («fra i più grandi registi del nostro secolo»), oltre che, naturalmente, al complesso dell'avanguardia artistica del primo Novecento sono fitti, diretti e consistenti[63]; fin dagli anni della seconda guerra mondiale, Kantor ha articolato il problema del rapporto fra la scena e la vi-

[61] Garboli, *Un po' prima* cit., p. 150.

[62] Leszek Kolankiewicz ha potuto definire *La classe morta* «i nostri *Avi* del ventesimo secolo» (cit. in M. Fabbri, *Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito. Tradizione romantica e pratica contemporanea*; L. Kolankiewicz, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, in «Teatro e Storia», XV, 2000, 22, pp. 16, 54-55). Persino quella che è stata, un po' affrettatamente, definita la più grossa novità di Kantor, la presenza del regista-creatore fra i suoi attori durante la rappresentazione, aveva forse origine in Mickiewicz, che, nel 1843, aveva parlato «d'introdurre sulla scena il poeta stesso», come un «narratore di fiabe [... che] interpreta un qualche ruolo nel dramma», approfondendo in parallelo l'idea (esposta da Ludwig Tieck) di un teatro significativamente spoglio, solo vivente del suo spirito poetico, che non deve «chiamare in aiuto il decoratore e il macchinista», riscattando l'autore dall'«impotenza» e il pubblico dal «degrado» (A. Mickiewicz, *Lezione XVI. Dal III corso di letteratura slava al Collège de France, 4 aprile 1843*, in «Teatro e Storia», XV, 2000, 22, pp. 38 sgg.).

[63] F. Perrelli, *La realtà tragica della storia. Colloquio con Tadeusz Kantor*, in «Il Castello di Elsinore», IV, 1991, 10, pp. 92-94.

ta, proponendosi di «*condurre l'opera teatrale a quel punto di / tensione, che solo un passo separa il dramma dalla / vita, l'attore dallo spettatore!*»[64]; i suoi spettacoli perseguivano con straordinario rigore quella ch'egli stesso avrebbe definito «la costruzione delle emozioni»[65]. Anche nel campo dello *happening*, Kantor fu un protagonista e un innovatore.

Tadeusz Kantor (classe 1915), però, si affermò molto più tardi rispetto all'esplosione di un nuovo teatro negli anni Sessanta, e con esso non ha interagito direttamente. Quando fu riconosciuto, parve occupare – con sollievo di tanta critica – quello spazio spettacolare che, per esempio, il Living e Grotowski (dal quale Kantor era tenuto in grande considerazione e dal quale si sentiva, a torto, plagiato) avevano, a quell'altezza temporale, inquietantemente (per qualcuno, incomprensibilmente) superato o riorientato. Il successo tardivo di Kantor appare il dovuto atto di riconoscimento di un genio artistico e teatrale assoluto, ma anche un fenomeno di rivalutazione dello *spettacolo* a sfavore dell'*evento* e addirittura di recupero, pur in forme straniate, della centralità del creatore sulla scena e addirittura di una certa qualità dell'*illusione*, verso la quale, nel 1974, lo stesso maestro polacco ammetteva di non sentirsi più tanto contrario, come nel periodo dei suoi *happenings*[66].

Inutile aggiungere che tutto questo non ha in sé nulla d'illegittimo, tanto più che la meritata fama senile di Kantor non ha mai implicato alcun banale ammiccamento a forme *mercantili* o *mortali* di teatro, ma l'impegno dell'artista polacco sembra essere non un fenomeno inferiore, se mai *altro* rispetto al panorama della Seconda Riforma che stiamo tracciando. Sembra costituire, cioè, un teatro d'artista (si ricordi che alla qualifica di *regista* Kantor preferiva quella molto più antica e tradizionale di *pittore*)[67] e piuttosto indifferente sia alla comunicazione interculturale sia alle problematiche tecniche dell'attore e della performance che strutturano l'anima della Seconda Riforma[68].

[64] T. Kantor, *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet, Ubulibri-Il Formichiere, Milano 1979, p. 51.

[65] Cfr. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta* cit., p. 30.

[66] Cfr. F. D., *Tadeusz Kantor: il regista non esiste*, in «Sipario», XXIX, agosto-settembre 1974, 339-340, p. 38.

[67] *Ibid.*

[68] Sulla «Repubblica» del 15 aprile 1986, il drammaturgo Arnold Wesker denunciava il solipsismo della creazione di Kantor, sostenendo di provare «avversio-

Così, se Kantor, da un lato, ha senz'altro dischiuso la prospettiva di un'intensa spettacolarità insieme esistenziale e di rappresentazione, dall'altro, non ha inciso sul fronte dell'antropologia teatrale e del lavoro dell'attore. Kantor era, del resto, assai poco interessato alle vicende e alle figure del teatro contemporaneo, con l'eccezione di Robert Wilson e Pina Bausch, non a caso artisti di fortissimo impatto visivo[69]. Ovviamente, si collocava all'antitesi del parateatro grotowskiano, che reputava un «errore», mettendolo in un unico fascio con il teatro contemporaneo negativamente «alieno dall'evoluzione artistica». A lui premeva solo «la crescita della totalità dell'arte», per la quale era disposto a impegnarsi «fino al rischio esistenziale»[70].

Di fronte agli spettacoli di Kantor si restava disarmati, si perdeva ogni cinismo, ogni difesa, si arrivava alle lacrime; in quelli di Grotowski si era sottilmente affascinati da una sorta di ombra, di aura che accompagnava la sorprendente fluidità dell'azione e della presenza dei suoi attori, che arrivavano quasi a incarnare una motilità delle sensazioni. Kantor appartiene così alla grande poesia della scena, e la serialità stessa dei suoi spettacoli (in particolare l'estrema abbagliante sequenza che va da *La classe morta* a *Qui non ci torno più*) si conferma caratteristica della pratica delle belle arti; Grotowski, invece, si può inserire nella più ardita ricerca speculativa sul teatro e l'espressività umana, quantunque la sua fosse rigorosamente una speculazione della prassi o, meglio, una prassi speculativa.

E, negli ultimi anni Settanta, questa ricerca grotowskiana maturò in una nuova fase: ora, «l'incontro con ciò che è 'altro'», scriveva l'antropologo Ronald Grimes, «diviene centrale rispetto all'incontro fra le persone»[71]. L'attività del Laboratorio di Wroclaw aveva approfondito l'idea di una «cultura attiva» come azione creativa che dilata il campo esperienziale della vita, superando la «cultura passiva», ovvero di mera fruizione dei prodotti della creazione. Grotowski aveva focalizzato tutto ciò già nel 1976, in un'intervista a «Trybuna

ne per gli spettacoli dove gli attori sono manipolati come burattini, la stessa che ho per le tirannie».

[69] Cfr. *Cricot2theatre. Information Guide 1986*, p. 108.

[70] Perrelli, *Un quaderno* cit., p. 81.

[71] R. Grimes, *The Theatre of Sources*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., p. 271.

Ludu», nella quale aveva disegnato pure il chiaro organico tracciato del proprio sviluppo a partire dall'ormai superato lavoro in teatro:

realizzando spettacoli per diversi anni, ci siamo avvicinati, passo dopo passo, a questo concetto di un individuo attivo (l'attore) che non ha alcuna intenzione di rappresentare qualcun altro, ma vuole invece essere se stesso, essere con qualcuno, essere in contatto, come diceva Stanislavskij. Ancora un passo ed è iniziata la nostra avventura con la cultura attiva. I suoi elementi possono essere ridotti a cose estremamente semplici: azione, reazione, spontaneità, impulso, canto, compatibilità, fare musica, ritmo, improvvisazione, suono, movimento, verità e dignità del corpo. E inoltre: un individuo in rapporto a un altro, nel mondo tangibile[72].

L'esperienza parateatrale si stava però esaurendo, rivelando i suoi limiti, addirittura «le banalità della partecipazione»[73], e – nel giugno del 1978, a Varsavia – Grotowski, nel corso di un convegno, ne aveva decretato la fine parallelamente all'avvio del nuovo indirizzo, che doveva occuparsi del «fenomeno drammatico primario visto in termini di esperienza umana»[74]. Fra il 1976 e il 1979, nel corso degli ultimi progetti parateatrali, a poco a poco l'attenzione di Grotowski e dei suoi collaboratori si era spostata dall'«incontro» all'investigazione di quelle che potevano essere le «sorgenti» dell'atteggiamento performativo, in termini di somiglianza transculturale, studiando elementi di danza, canzoni tradizionali, movenze sufi[75]. Ancora una

[72] Cit. in Kumiega, *Jerzy Grotowski* cit., p. 155.

[73] Così Grotowski in un seminario della seconda metà degli anni Ottanta: cfr. G. Manzella, *La danza delle domande*, in *Il Patalogo 10. Annuario 1987 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1987, p. 179. In altre dichiarazioni del 1989-90 Grotowski definirà il parateatro, troppo legato al «piano vitale» orizzontale e, quindi, un impedimento a «passare nell'azione al livello più alto» (J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993, p. 128).

[74] Grimes, *The Theatre of Sources* cit., p. 214.

[75] Per Grotowski, ciò che sempre più spiegherà «le similarità tra culture diverse [...] non è un possibile rapporto di filiazione, ma il loro riferirsi a qualcosa di oggettivo e universale, l'esperienza. [...] Non è l'hata yoga di per sé ad interessare Grotowski, né le credenze degli Huichol, i libri di Castaneda o i riti vudù, ma il modo in cui ciascuna cultura, con il proprio sistema di pensiero, può contribuire alla comprensione di problemi universali come quello della percezione e della coscienza» (C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, in «Biblioteca Teatrale», 2000, 55-56, p. 36).

volta, si trattava in fondo di qualcosa tutt'altro che alieno dall'antica indicazione di Mickiewicz di riportarsi alla dimensione ancestrale delle origini e delle radici. In un'intervista per «Trybuna Ludu» del 21 giugno 1979 Grotowski avrebbe affermato che, «soffocato», esiste in noi «il paesaggio dimenticato della nostra natura»:

> Si tratta di recuperare nell'azione dei rapporti diretti fra le persone e ciò che nel mondo sentiamo come vivificante. Per tale motivo in questa impresa più importanti delle tecniche delle origini sono le *origini delle tecniche*. Di che cosa si tratta? Lo psicologo parlerà forse di 'inconscio'. Ma non basta. Mickiewicz, quando parlava dell''uomo intero' in realtà così come ne parlava toccava l'essenza del problema.
>
> Mickiewicz ne *Gli Avi* di Vilna si riferì ad un background molto lontano, che affondava le sue radici nei tempi preistorici. E tuttavia fece ciò già sulla base di una tradizione, per così dire, storicamente viva. [...] la sostanza del mio lavoro non è legata all'evocazione della parola poetica, ma all'azione umana: situata in un tempo e in un luogo reali, in cui ciò che accade non è il racconto di un qualcosa che accade, bensì *realmente* avviene fra le persone.

Insomma, a fianco degli *Avi* di Vilna, non in termini di scrittura, ma di *realtà*, si potevano evocare anche quelli haitiani e indù, tutelandone l'identità culturale e mirando a ritrovare «le sorgenti vive [...] al punto in cui sgorgano le [...] correnti più sotterranee» della nostra cultura[76].

Si apriva così, dal 1977 circa, un nuovo capitolo di ricerca: *Il teatro delle sorgenti* (o *delle fonti*), centrato soprattutto sulla «natura della percezione nel mondo contemporaneo»[77] e affrontato da Grotowski – che si deve supporre anche sotto l'influsso di Georges I.

[76] *Il Teatro delle Fonti di Grotowski*, nei citati Atti inediti del Convegno del CRT, *La frontiera del teatro*, Milano 1979.

[77] Cfr. il capitolo d'appendice di R. Findlay a Z. Osinski, *Grotowski and His Laboratory*, PAJ Publications, New York 1986, p. 172. Leszek Kolankiewicz ha sottolineato che in fondo – seguendo sempre l'esempio di Mickiewicz – Grotowski non si riproponeva tanto la «riforma del teatro, ma la trasformazione dell'uomo» e che, nella formulazione stessa del *Teatro delle sorgenti*, si riportava ancora una volta al concetto di «tradizione viva» di Mickiewicz, formulando «le idee dei romantici nella lingua dell'antropologia» (cfr. Fabbri, *Il teatro polacco* cit., p. 18; Kolankiewicz, *Dziady* cit., pp. 67-68).

Gurdjieff e di Carlos Castaneda[78] – in collaborazione con trentasei rappresentanti di differenti culture, che spaziavano dall'India alla Nigeria, dal Messico alla Colombia e in particolare a Haiti (che interessava Grotowski per i suoi canti rituali). Si avviava in tal modo anche una più stretta quanto eretica integrazione fra teatro e antropologia[79], il cui programma poteva essere enunciato in questi termini: «I partecipanti al *Teatro* [*delle sorgenti*] saranno persone di diversi continenti e di diverse condizioni sociali e culturali. Il *Teatro* [*delle sorgenti*] è legato al fenomeno delle origini tecniche che ci riconduce alle origini della vita per dirigerne la percezione verso un'esperienza organica primaria della vita. Esistenza-presenza. Il tema sarà l'originale, vale a dire il fenomeno drammatico primario visto in termini di esistenza umana»[80].

Ovviamente, c'è in Grotowski un'ambizione che travalica ogni tecnica: «*Quando si parla di tecniche delle origini o del principio non si tratta affatto di cercare dove si trovino le sorgenti, ma significa essere nel principio*». Il traguardo quindi sarà altissimo e ben al di là dello stesso orizzonte stanislavskiano: «*non il lavoro su se stessi, ma il lavoro con se stessi*» al fine d'individuare, da una differente angolazio-

[78] È verosimile che il rapporto con Brook abbia reso più presente per Grotowski il pensiero di Gurdjieff. È tuttavia evidente che, nel progetto grotowskiano di ricerca del Sé, l'idea di Gurdjieff che si debba portare avanti un lavoro di crescita individuale per far emergere quell'Io essenziale in grado di mettere in riga i tanti micro-io, che dominerebbero l'uomo, finiva per essere una concezione naturalmente consonante. Cfr. anche la conversazione (invero un po' confusa) su Gurdjieff tenuta da Grotowski a Parigi nel 1991, *Era una specie di vulcano*, in AA.VV., *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, a cura di B. De Panafieu, vol. I, Edizioni Riza, Milano 2001, pp. 173 sgg. In essa, Grotowski data a dopo il 1968 la sua conoscenza dell'opera di Gurdjieff. Su Castaneda, Grotowski si era soffermato nelle lezioni romane del 1982 (cfr. Grotowski, *Tecniche originarie* cit., p. 226 *passim*; cfr. anche E. Fanti, *Castaneda e Grotowski*, in «Culture Teatrali», autunno 2003, 9, pp. 77 sgg., che rileva una prossimità fra i due autori sul piano del «de-condizionamento percettivo» e della «ridistribuzione dell'energia dispersa», nonché un influsso di Castaneda già in certi esercizi del parateatro, come la corsa nel buio e l'affinamento dello sguardo panoramico).

[79] Quest'ultima, beninteso, sempre più elaborata non nei termini relativistici propri della corrente antropologia culturale, ma tutta orientata sull'originario come ciò che precede le differenze, in una prospettiva insieme extrastorica e pragmatica. Cfr. anche Attisani, *Un teatro apocrifo* cit., p. 25.

[80] J. Grotowski, *L'arte del debuttante*, in «Scena», IV, giugno 1979, 2, p. 72.

ne, il persistente miraggio grotowskiano di un essere che sintetizzi corporeità e spiritualità, «*l'uomo-luce*»[81].

Dopo il progetto dell'*Albero delle genti*, che per un certo periodo si pensò dovesse sostituire la centralità che aveva ancora la rappresentazione di *Apocalypsis*[82], il nuovo programma di Grotowski si può ritenere sintetizzato in un lungo testo, che monta frammenti individuabili in questa fase di elaborazione, fra il 1979 e il 1982:

> È necessario sottolineare che le tecniche delle sorgenti che c'interessano non sono quelle più strettamente collegate alle tecniche di meditazione statica, bensì quelle che inducono all'attività, all'azione – per esempio, le tecniche delle arti marziali collegate allo zen. Ragion per cui, le tecniche che c'interessano hanno due aspetti: il primo, sono drammatiche, e il secondo, alla maniera umana, sono ecologiche. Mezzi drammatici collegati all'organismo in azione, all'energia, all'organicità; possiamo affermare che sono performative. Ecologiche alla maniera umana significa che sono collegate alle forze della vita, a ciò che noi possiamo chiamare il mondo vivente, il cui orientamento, nella prospettiva più ordinaria, possiamo descrivere come non essere tagliati fuori (non essere ciechi e non essere sordi) di fronte a ciò che è fuori di noi.

Bisogna incidere su taluni aspetti dell'acculturazione per ripercepire il mondo in una modalità primaria e diretta. La risposta agli stimoli della nostra mente, tramite la memoria, è programmata, e veri e propri «muri» ci separano dall'esperienza immediata del mondo.

Grotowski, partendo dalle teorie di Marcel Mauss, si sofferma sulle «tecniche quotidiane corporee», ipotizzandone (al seguito anche di certe suggestioni di Mircea Eliade) la sospensione al fine di «un decondizionamento della percezione» fino ad attingere lo stato

[81] *Ibid*.

[82] *L'albero delle genti* (1979), curato da Zbigniew Cynkutis, nella sua prima versione, a Wroclaw, durò una settimana (di giorno e di notte) in un continuo «flusso-lavoro» d'improvvisazioni della più varia e complessa natura, con un rimescolamento dei tradizionali ruoli tra guide e partecipanti. Il lavoro si concentrava sulla relazione attore-spettatore e fra essere umano ed essere umano, nonché sui fondamenti della creatività, sfiorando una dimensione *terza* sospesa tra arte e vita. Sull'*Albero delle genti*, cfr. ancora il citato capitolo d'appendice di R. Findlay, p. 168 sgg. Un lucido e oculatamente critico approccio alle esperienze grotowskiane di questa fase è l'intervento di O. Ponte di Pino, *Week-end con Grotowski*, in *Il Patalogo 2. Annuario 1980 dello spettacolo*, vol. I, Ubulibri, Milano 1980, pp. 74-75.

di quell'«ipotetico bambino con le sue 'estasi' al quale, da tempo, abbiamo 'abdicato'», riappropriandoci di qualcosa di «tangibile, organico, primario»[83]. Dopo tutto, in Grotowski – come osserva Thomas Richards – c'era soprattutto un sospetto radicale per la «mente discorsiva» che ci impedisce di ricevere «'le cose' direttamente, come da bambini», per cui, «ristretto e pietrificato, l''ignoto' diventa 'noto'» e «tra l'individuo e la vita si erge un filtro», che andrebbe rimosso[84]. Tutta la sua opera – dal *Principe costante* in poi – si comprende all'insegna di questo sforzo di rimozione, tentato per diverse strade, ma sotto un unico impulso.

Con una contrapposizione che, una volta di più, sembra richiamare Gurdjieff, Grotowski – nella sua ricerca non di «qualcosa di talmente antico che precede l'apparizione di qualsiasi cultura», bensì di «quella parte delle nostre esperienze e delle nostre azioni che sono talmente semplici che precedono in noi la differenziazione culturale» – ritiene che dobbiamo superare la «*mind structure*» culturale (la personalità) che ci condiziona per arrivare alla consapevolezza di una coscienza dilatata, quella di un uomo che ha altri centri oltre al cervello, come ci insegnano diverse culture[85].

Grotowski suggerisce, così, atteggiamenti che «trasformino in forza silenzio e solitudine» e un lavoro su «quel movimento che è stasi» per commutare in percezione un movimento che è vedere, udire, sentire. Il progetto ha anche un altro obiettivo (che avrà notevoli sviluppi in seguito) in qualche modo connesso alle «sorgenti»: «il lavoro su testi arcaici e iniziatici». «Studiamo questi testi semplicemente cantandoli – cercando le melodie che potrebbero trasmetterli. Talvolta ciò è connesso a un flusso organico di movimento»[86]. In sintesi – ha scritto ancora Ronald Grimes – se, nel parateatro, «il fine era disarmare l'uomo in presenza degli altri; la ricerca sulla 'sincerità corporea'», ora, «ciò che è 'altro' piuttosto che impersonale – lo si chiami natura, Dio, spirito, o non lo si denomini proprio – è la presenza di fronte alla quale si ricerca 'il movimento che è riposo'»[87].

[83] J. Grotowski, *Theatre of Sources*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., pp. 259-260.

[84] Richards, *Al lavoro con Grotowski* cit., p. 17.

[85] Guglielmi, *Le tecniche originarie* cit., pp. 41, 47-48, 59-60.

[86] Grotowski, *Theatre of Sources* cit., pp. 261 sgg., 267.

[87] Grimes, *The Theatre of Sources* cit., p. 271. Questa essenziale, ricorrente idea del «movimento che è il riposo o la concezione di essere all'erta o di essere come in

Ma che cosa succedeva, in concreto, nell'ambito del *Teatro delle sorgenti*?

Ugo Volli racconta che, a Wroclaw, prima delle sessioni aperte, Grotowski spiegava preliminarmente che si trattava di

> sperimentare certe tecniche del corpo tratte da diverse società extraeuropee e rielaborate con il suo gruppo in maniera tale da provare a sottrarre loro la specificità culturale, le credenze e i riti connessi, ma non l'*efficacia*. Erano tecniche di percezione e di azione, tutte fisiche e mai solo di meditazione passiva, che dovevano permettere a chi le applicasse di rompere una doppia barriera, fra sé e il mondo della percezione e fra sé e le proprie energie latenti, in modo da sviluppare appieno l''ecologia dell'uomo'.

I partecipanti passavano quindi una settimana «immersi in compiti misteriosi ma esatti in un cascinale abbastanza primitivo e però non inospitale di un grande bosco polacco». Piccoli gruppi, a rotazione, compivano lunghe marce silenziose nel buio del bosco; corse di resistenza (talvolta bendati); movimenti di lentissimo stiramento che potevano avere lontane assonanze con le tecniche yoga: «Tornava frequente una sorta di danza a passo alternato, da farsi in tondo all'aperto intorno a un grande albero, che dava una specie di gioia o di euforia infantile. Si imparava a girare su se stessi vorticosamente come fanno i bambini e i dervisci». C'erano poi «situazioni più propriamente rituali» a contatto con un cantore indiano bauli e un gruppo haitiano dedito al vudù:

> a nessuno è mai stato chiesto di credere in qualche cosa o di compiere degli atti come cerimonia di qualche specifica liturgia, in onore di qualche divinità data. La proposta era quella di ripetere certe azioni, di impegnarsi in certi compiti, di sforzarsi di raggiungere certi livelli di percezione o di sforzo fisico, di imparare certe tecniche, senza alcun contesto esterno 'teorico' che giustificasse queste scelte se non la loro 'efficacia' secondo Grotowski. [...] Fare, non credere era la sfida. Fare esattamente, fare con efficacia, continuare a fare. 'La conoscenza è questione di fare', ha scritto Grotowski[88].

ebbrezza» (cfr. anche cap. II, nota 91) viene dal Vangelo non canonico di Tommaso (cfr. Grotowski, *Tecniche originarie* cit., p. 248).

[88] U. Volli, *La quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 49-53. Altri resoconti – di carattere sempre molto personale – sono offerti dal-

Grotowski così sembrava sorprendentemente vicino all'esecuzione, pregna di «esattezza esteriore» e «precisione», di quelle «danze sacre» che Gurdjieff aveva ammirato in un monastero dell'Asia centrale e nelle cui «pose» i monaci sapevano leggere «delle verità che gli uomini vi hanno inserito alcune migliaia di anni fa»[89].

Insomma, a differenza degli incontri parateatrali, caratterizzati da «una dolcezza sentimentale di fondo», questa volta ci si trovava di fronte a «una cosa di grandissima precisione, durezza e chiarezza», ovvero alla pratica di «alcune tecniche del corpo, tecniche di induzione di stati di coscienza eccezionali, se non alterati»; all'immersione «in metodi di percezione 'eccezionale' elaborati da altre culture», fino a sfiorare anche «quei momenti dionisiaci da cui Nietzsche sostiene che è nata la tragedia [...]. Momenti di alterazione della coscienza e di presenza forte». In questo processo di «trasformazione percettiva», si risale alla convinzione di Marcel Mauss che esistano «delle tecniche del corpo che sono supporti biologici, antropologici 'per vedere dio' e che si possono analizzare in quanto tali». Superando infine la stessa strutturazione del quasi contemporaneo *Albero delle genti* (cfr. nota 82), nel *Teatro delle sorgenti* «c'era una cosa veramente reale, non c'era una scenografia, c'era un comportamento di gruppo reale, non calcolato per farti impressione»[90].

le interviste in Appendice a S. Bramini, *In margine al teatro delle sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo*, in «Biblioteca Teatrale», 1995, 33, pp. 126 sgg., da R. Molinari, *Il teatro delle fonti. Un racconto e qualche parola guida* e J. Cuesta, *Sentieri verso il cuore. In forma di contesto*; *Ritorno alle «Sorgenti»*, in «Culture Teatrali», autunno 2003, 9, pp. 11 sgg., 25 sgg., 31 sgg.

[89] G.I. Gurdjieff, *Incontri con uomini straordinari*, Adelphi, Milano 2004[8], pp. 226-227. In particolare, il lavoro sui canti di Grotowski, secondo un testimone, aveva a che fare nientemeno che con «la ricerca della Verità misteriosa, del Regno Celeste dentro e fuori di noi, e l'idea di un senso letterale del Tutto» (Cuesta, *Sentieri* cit., p. 29).

[90] U. Volli, *Il Teatro delle Fonti. Dibattito*, in «Scena», V, novembre 1980, 9-10, pp. 64, 66.

VI
Traversata artica

1. *Brook: l'incarnazione di un teatro d'arte*

È opinione di Jan Kott che non ci sia «un altro artista che come Brook abbia trasformato il rituale in teatro – mentre Grotowski, testardamente, pervicacemente, ha cercato di trasformare il teatro in rituale, fino a rendersi conto, da ultimo, che per i veri credenti un simile tentativo è sacrilegio, saccheggio del *sacrum*, che per i non-credenti è una forma di imbroglio»[1]. Giusto o sbagliato che sia, la solidarietà, la stima, la collaborazione non ha mai limato la differenza di fondo dell'atteggiamento verso la *rappresentazione* che sussiste fra Peter Brook e Jerzy Grotowski, il quale ha riconosciuto che, nell'ambito della Seconda Riforma, l'inglese «incarna ciò che chiamiamo teatro d'arte; i suoi interessi e la sua competenza penetrano in profondità l'ambito del teatro e nel contempo non si limitano ad esso»[2].

Se il maestro polacco è inscrivibile nell'arte del teatro fino al paradosso della sua negazione, Peter Brook – in fondo mai del tutto disancorato dall'empirico produttivo ambito della civiltà teatrale inglese – porterà avanti e valorizzerà sempre di più, nel suo Centro parigino, questo *teatro d'arte che parte dal rituale*, con un'incrollabile fiducia nel valore aggregante e comunicativo della rappresentazione,

[1] J. Kott, *Eros e Thanatos*, SE, Milano 1992, p. 58.
[2] J. Grotowski, *Uno sguardo dal Work Center*, in *Il Patalogo 17. Annuario 1994 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1994, p. 110.

attraverso una collana di spettacoli, quasi tutti rilevanti, che, dopo *Timone d'Atene* del 1974, continua con *Les Ik* per culminare nel 1985 con *Le Mahabharata*, in una coerente, approfondita ricerca sulle categorie individuate nel libro *Lo spazio vuoto*: sacralità, ruvidezza, immediatezza.

Il 12 gennaio 1975, debuttava così, al Bouffes du Nord, *Les Ik*, copione di Colin Higgins, tratto da un recente saggio dell'etnologo Colin Turnbull, *The Mountain People*, relativo a una tribù ugandese nomade, che aveva vissuto di caccia nei suoi territori finché, negli anni Quaranta, non erano stati trasformati in Parco Nazionale. Ciò aveva condannato gli Ik a diventare agricoltori di una terra arida, avviando il loro degrado sino alla fame e alla perdita di ogni identità culturale e morale. Nonostante la specificità della vicenda, Brook non rinunciava a lavorare, come suo solito, sulla peculiare «doppiezza» del teatro, ovvero a serrare, sulla spinta artaudiana (e dell'esperienza africana), in un unico cosmo attore e spettatore, in modo che, «narrando una storia relativa agli Ik, il pubblico realizzasse che si stava parlando di lui»[3].

Les Ik era realizzato da sei attori di varie nazionalità e da due ragazzi negri; la scena era scabra: una spianata di terra rossiccia con qualche sasso; un impermeabile e pochi cenci costituivano i costumi. Per il resto, nessun effetto: luci fisse e niente trucchi; la colonna sonora si affidava al suono di due flauti e all'evocazione delle voci della foresta. Anche gli oggetti di scena erano poverissimi: rozzi sgabelli, qualche asta o canna, ma il baule rosso dell'etnologo (che conteneva sigarette, tè e medicine, registratore e macchina fotografica) era l'elemento che attirava gli Ik con una malia di benessere in fondo corruttrice, mentre non sarebbe scaturito nessun riscatto – anzi delusione – persino dall'intervento dei missionari.

Nel luglio del 1976, lo spettacolo inaugurerà a Venezia la Biennale Teatro, nel Chiostro di San Pietro in Castello, nella sua versione inglese. In linea di massima, si può affermare che l'estrema asciuttezza, l'ascetico rigore di *Les Ik* disorientò la critica. Giancarlo Vigorelli, sul «Giorno» del 16 luglio, riportava lo spettacolo alle concezioni anticonsumistiche di Pasolini, aggiungendo: «A metà tra l'esperienza antropologica e sociologica e, per l'altra metà tra la ricer-

[3] M. Croyden, *Conversations with Peter Brook 1970-2000*, Faber & Faber, New York 2003, p. 174.

ca etnologica e didattica, di teatro – o di antiteatro – ce n'è ben poco»; insomma, «un onesto documentario, non girato ma imitato dal vivo». Vigorelli rimpiangeva il Brook che si era lasciato alle spalle forme di teatro meno svuotate di spettacolarità, ma non mancò chi – Roberto De Monticelli, lo stesso giorno, sul «Corriere della Sera» –, pur trovando la parabola del regista inglese un po' forzata, riconobbe che *Les Ik* alternava momenti «di ambiguità e di umorismo» a squarci «tragicamente intensi e d'una violenza silenziosa, come la costruzione di una sorta di gabbia-tomba intorno a una ragazza viva, destinata all'eliminazione; o la sequenza finale: un popolo di larve striscianti per terra. Poi qualcuno butta sabbia su un avaro fuoco, così dopo un'ora e mezza scarsa lo spettacolo ha termine».

Completamente diversa l'atmosfera di *Ubu aux Bouffes*, che debuttò il 23 novembre 1977. Il testo di Alfred Jarry era fra i più amati da Brook, che lo considerava un'«elegante forza di distruzione» e lo aveva sempre associato ad Artaud[4], indicandolo – già nello *Spazio vuoto* – come un esempio per eccellenza di «teatro ruvido»: «Il Surrealismo è ruvido, Jarry è ruvido»[5].

Su «Le Monde» del 4 novembre 1977, Peter Brook, proprio riflettendo su *Ubu*, si chiedeva come ci si potesse accostare a un testo, a un classico: «Bisogna modernizzarlo? No. Renderlo immediato? Sì»[6]. Così, la messinscena di *Ubu* «si sviluppò da un'energia brada e da libere improvvisazioni. Decidemmo di girare la Francia negli spazi meno 'magici'; ci trovammo perciò in una serie di aule magne, palestre, complessi sportivi, uno più brutto e inospitale dell'altro. Per gli attori l'impresa eccitante consisteva nel trasformare quei luoghi inospitali e farli luccicare di vita, ragion per cui la parola chiave di quel lavoro fu 'rudezza' – un afferrare la grossolanità con entrambe le mani»[7].

Con netti raccorciamenti, Brook abbinò *Ubu roi* a *Ubu enchainé*, allestendoli, nel suo stile povero, con pochi oggetti (bastoni, catene, mattoni, un tappeto di pelliccia, bobine di cavi elettrici, ortaggi ecc.). Tutto lo spettacolo, per il resto, era un trionfo di solenni bastonate, im-

[4] P. Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, Ubulibri, Milano 1988, p. 55.
[5] P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 78-79.
[6] Cfr. *Il Patalogo 1. Annuario 1977-1978 dello spettacolo*, Il Formichiere, Milano 1977, p. 230.
[7] P. Brook, *La porta aperta*, a cura di P. Puppa, Einaudi, Torino 2005², pp. 33-34.

mondi sudori e richiami alla scatologia, con sputi, testate contro il muro e uno sfacciato clownesco agitarsi in scena tendente a un esplicito coinvolgimento del pubblico. Lo spazio d'azione pressoché nudo ospitava nove attori e un batterista (efficaci e grotteschi al punto giusto, Andreas Katsulas, Père Ubu, e Michèle Collison e, in seguito, l'attrice negra Miriam Goldschmidt, Mère Ubu). Non mancava, tuttavia, anche nel folle montaggio di questa farsa metafisica, un'insistita sfumatura d'impegno: Brook concepiva, infatti, la messinscena come una «vera raffigurazione del mondo nei termini delle forze più brutali che lo governano. Forze brutali che sono contrastate dal ridicolo. Così è il quadro delle forze brutali che incrociano il nostro mondo. E lo spettacolo celebra la nostra capacità di replicare ad esse con il ridicolo»[8].

Quando giunse in Italia, Tommaso Chiaretti, sulla «Repubblica» del 5 ottobre 1978, vi vide il «canovaccio di una turpe rappresentazione da circo» che, sul filo della follia, andava a riannodarsi nientemeno che al *Marat-Sade*, mentre Franco Quadri, su «Panorama» del 17 ottobre, dopo aver evidenziato le peculiari «premesse inglesi» di Brook «all'assalto di questo capolavoro così francese, [...] che alle origini [... era] una parodia del *Macbeth*», concludeva che «di Jarry [andava] perso inesorabilmente lo spirito, assieme alla sofisticata ambiguità dei sottintesi sotterranei»[9].

Un altro testo su cui Brook si era soffermato nello *Spazio vuoto* era lo shakespeariano *Misura per misura*, che aveva allestito nel 1950 a Stratford, con John Gielgud nel ruolo di Angelo, in una messinscena famosa e venata di figurazioni ispirate a Bosch e Brueghel. Per il regista, si trattava di «una delle opere più rivelatrici di Shakespeare, dove [...] il Sacro e il Ruvido, sono mostrati [...] in modo schematico, l'uno accanto all'altro» come «opposti che coesistono». In più, riguardando la «giustizia, la misericordia, l'onestà, il perdono, la virtù, la verginità, il sesso e la morte», si trattava di un dramma dostoevskiano, che non tollerava allestimenti graziosi, poiché in esso «una concezione religiosa» ha bisogno di essere bilanciata dallo straniamento umanizzante della «comicità grassa del bordello»[10].

[8] Croyden, *Conversations* cit., p. 184.

[9] F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, vol. I, Il Formichiere, Milano 1980, pp. 57-58.

[10] Brook, *Lo spazio vuoto* cit., pp. 96-97.

Brook presentò una seconda versione di *Misura per misura* al Bouffes du Nord, il 27 ottobre 1978[11], in un'agile sceneggiatura di due ore di spettacolo senza intervallo. Uno dei principi della riduzione appariva «antitetico a quello shakespeariano e assai caro, invece, alla pratica teatrale di Brook: non anticipare con le parole i temi del testo e la presentazione di un personaggio, ma affidarne tutto lo sviluppo all'azione»[12]. Senza tradire troppo l'interpretazione inquietante datane tanti anni prima, Brook si concentrò sulla realizzazione di un organismo di comunicazione verbale e di scabra essenzialità, enfatizzandone le geometrie. Le collocazioni sceniche erano, infatti, in stretto rapporto con la forma dell'esagono, che caratterizzava l'area d'azione, a richiamare il sigillo di Salomone e la mistica giudaica.

Il grigio e sensuale, quasi perverso, Angelo di Bruce Myers esprimeva fisicamente il conflitto fra il dovere metafisico e il progressivo dischiudersi di un orizzonte di conoscenza che arrivava a disgregare i consueti principi etici. In un'intervista, l'attore paragonerà l'esperienza del suo personaggio a quella dei discepoli di Cristo e, infine, il perdono di Isabella (la giovane e quasi virile Clémentine Amouroux, che ricordava la Giovanna d'Arco di Dreyer) a una conversione e a un'autentica rivelazione della «grazia»[13]. Anche il Lucio di Maurice Bénichou fu modellato in una netta, asciutta dimensione dialettica rispetto ad Angelo.

«Sulla scena vuota» – ha scritto Peter Selem – «gli attori e i loro corpi quale unica posta in gioco. Corpi ben racchiusi nei costumi, di forma scura, senza alcuna diretta relazione con la corporeità. Un testo che cercava la chiarezza immediata e che, nella traduzione, ricercava 'sistematicamente la concisione'. Gli attori si esprimevano con battute brevi, semplici, spezzate»[14]. Nel complesso, *Misura per misura* parve però una regia piuttosto algida e non fu un successo.

[11] Nello stesso mese, Peter Brook aveva debuttato a Stratford con la sua ultima regia per la Royal Shakespeare Company, *Antonio e Cleopatra* con Glenda Jackson e Alan Howard.

[12] I. Imperiali, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2002, p. 150.

[13] Ivi, pp. 153-154.

[14] P. Selem, *L'essenza del linguaggio o il linguaggio dell'essenza*, in AA.VV., *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Ubulibri, Milano 1990, pp. 76-77.

La critica evidentemente stentava ad adattarsi all'insistito e sempre più ascetico rigore dello stile brookiano e Robert Cushman notò, su «The Observer», che si trattava di uno spettacolo «pulito», nel quale il regista «allarga la mente, senza farla volare»[15].

Nel luglio del 1979, al Festival di Avignone, dopo un'elaborazione durata anni, Peter Brook presentò infine *La Conférence des oiseaux*. Nel 1980, il regista avrebbe parlato di un'ideale trilogia, comprendente *Ubu*, che esprimeva «il basso, il mondo dello stomaco», *Les Ik*, su un altro livello, anch'esso sia un dramma dello stomaco sia di «un tragico mondo moderno che tradisce le proprie possibilità», e, per terza, questa *Conférence*, immagine di un «cosmo caotico», alla quale però è demandato un essenziale interrogativo: «È vero che qualcos'altro esiste? Che sia [...] compiuto»[16].

Carica di tanta tensione metafisica, *La Conférence des oiseaux* derivava da un poema persiano del Duecento di Farid Uddin Attar, un'allegoria sufi, sceneggiata dal *dramaturg* di fiducia di Brook, Jean-Claude Carrière, già collaboratore di Buñuel e Godard. Nella *Conférence*, uno stormo di volatili affronta un viaggio pericoloso alla ricerca del leggendario uccello Simorg, loro re nascosto. Lo spettacolo era così un itinerario d'iniziazione, nel quale, dalla pigra inerzia del principio – tramite i racconti dell'Upupa (Maurice Bénichou), la suggestiva traversata notturna del deserto, l'incontro con l'Eremita, il passaggio delle sette valli e delle loro prove – si dipanava la ricerca da parte dell'umanità, caduca «goccia d'acqua impastata con terra»[17], della luce divina che le è celata da un velo.

Alla fine dell'avventuroso viaggio, valicata l'ultima soglia iniziatica, un baratro marcato da alcune canne di bambù, solo una trentina di uccelli giungono alla contemplazione del Simorg, nel quale si rispecchiano, attingendo la sintesi tra vita dello spirito e conoscenza sensibile, facendo coincidere ricerca e fine. Secondo Georges Banu, Brook non stabilisce solo una poetica analogia fra il viaggio degli uccelli e l'ansia spirituale dell'uomo, ma anche la globale utopia teatrale che sostanzia poi la sua fede nella creazione di spettacoli: «la fu-

[15] Cit. in M. Kustow, *Peter Brook. A Biography*, St. Martin's Press, New York 2005, p. 238.

[16] Croyden, *Conversations* cit., p. 184.

[17] G. Banu, *La Conférence des Oiseaux o il cammino verso se stessi*, in AA.VV., *Gli anni* cit. p. 50.

sione uccello-Simorg potrebbe diventare un giorno quella tra attori e pubblico»[18].

La scena si riduce a un muro e un albero, alle aree per gli spettatori e per pochi musicisti; tre estesi tappeti per gli attori saranno «tanto lo spazio della parola che quello, immobile, della ricerca iniziatica. [...] un insieme omogeneo, segnato dall'immaginario orientale, uno spazio chiuso, in seno al quale il narratore farà nascere il movimento attraverso la parola e il gesto. [...] un'area di recitazione libera da qualunque costrizione»[19]. La straordinaria capacità creativa degli attori; la loro espressività e gestualità non mimetiche; le maschere e le marionette, usate con accorto e poetico distanziamento; l'impiego della similitudine e della sineddoche (un ventaglio indicava il pavone, un ombrello nero il pipistrello) erano di una ricchezza inventiva cospicua e, si potrebbe dire, metaforicamente *policroma*. Fin dalle prime versioni dello spettacolo – testimonia Georges Banu – si era avuta l'impressione dell'«apertura di un plein air immenso. Acuti richiami e flebili sospiri sgorga[va]no dappertutto, e la metafora del viaggio invest[iva] l'intero teatro. Lo spettacolo aveva qualcosa della freschezza del vento e della libertà del jazz. Esso metteva in luce un gruppo giunto alla felicità dell'improvvisazione»[20].

La Conférence des oiseaux divise ancora una volta la critica e, quando giunse in Italia, Guido Davico Bonino, sulla «Stampa» del 19 settembre 1979, vi trovò il «maggior Brook, [...] poeta dalla fantasia fervida, eppure castissima», ma Stefano De Matteis scrisse che, nello spettacolo, «la pratica teatrale dell'attore [era] messa da parte per dare spazio all'idea e alla storia che domina tutto. Anche il lavoro di costruzione del rapporto parola-musica, gesto, maschera si perde in un grande vuoto e nel ritmo scandito dalla storia stessa», sicché «la creazione scenica diventa inconsistente» e limitata per gli attori. Allora, «viene da chiedersi, visti i risultati, in cosa consista l'importanza di *fare spettacoli per registi come Brook*, quando risulta che il lavoro 'preliminare' [...] è – per lo meno – più interessante. Certo con questo spettacolo non si è detto nulla che possa servire al teatro oggi, forse solo a farci riflettere su cosa non è teatro, oggi»[21].

[18] Ivi, p. 54.
[19] Ivi, p. 37.
[20] Ivi, p. 35.
[21] Cfr. la recensione in «Scena», IV, settembre 1979, 3-4, p. 9.

La chiave della *Conférence* sta forse nella convinzione di Brook che «un teatro sacro non si limita a presentare l'invisibile, crea anche le condizioni per renderne possibile la percezione»[22], ma, ad attenuare ogni esaltazione sublime quanto superficiale, va ricordato che lo spettacolo veniva preceduto dalla semplice farsa africana *L'Os*, tratta da uno spunto di Birago Diop. Si trattava di una paradossale misera contesa per un osso di vacca, che, con la sua esibizione della *fame materiale*, costituiva un preludio «ruvido» e quotidiano al solenne tema della *fame metafisica* della *Conférence*.

Sempre sulla linea della più rigorosa essenzializzazione del teatro, la creatività di Peter Brook fluiva inesauribile e, il 5 marzo 1981, ancora al Théâtre des Bouffes du Nord, debuttava *La Cerisaie* (*Il giardino dei ciliegi*). Cechov è stato uno dei drammaturghi che più hanno strutturato lo stile di Peter Brook, il quale ha riconosciuto: «Soltanto due autori sono riusciti a varcare la soglia del punto di vista soggettivo: Cechov e Shakespeare»[23]. Naturalmente, tale *oggettività* di Cechov non è, per Brook, realismo, ma universalità: «È facile cadere nell'errore di considerare Cechov un autore naturalistico. [...] Cechov non si è mai limitato a ritrarre uno 'spaccato di vita'», ma ha costruito le sue scene con artifizi invisibili «su una serie di coincidenze grandiose» e su una vera e propria «successione di straniamenti: ogni rottura è una provocazione sottile e un appello alla riflessione»[24]. Ancora: «Quando Cechov descrive un interno o un esterno nei minimi dettagli, quello che dice veramente è: 'Voglio che sembri vero'» e basta. Per questo non c'è bisogno del trovarobato teatrale e della quarta parete[25]. Soprattutto: «non bisogna far piangere con Cechov. Niente sentimentalismi»[26].

Su questi presupposti, *La Cerisaie* fu rappresentato in «una forma distillata di naturalismo» per realizzare una magia «senza giochi di prestigio»[27], proiettata nella dimensione del «carpet show», che, in Brook, «designa, con il massimo del risparmio, quella rottura on-

[22] Brook, *Lo spazio vuoto* cit., p. 66.
[23] Cit. in Banu, *La Conférence* cit., p. 34.
[24] Brook, *Lo spazio vuoto* cit., pp. 88-89.
[25] Brook, *La porta aperta* cit., pp. 38-39.
[26] Cit. in M. Piccoli, *Il lusso di Peter Brook*, in AA.VV., *Gli anni* cit., p. 194.
[27] J. Elsom, *Un continuo inizio alla ricerca dell'immediato*, ivi, pp. 69-70.

tologica indispensabile, perché il teatro si manifesti»[28]. La scena, esaltata dall'intensa atmosfera di decadenza del Bouffes du Nord, era infatti costituita da paraventi e qualche tendaggio rosso, mentre l'azione si sviluppava pressoché orizzontalmente sul piano di diversi tappeti, che, nel finale ottobrino, giacevano arrotolati, allorché, con lo smantellamento della tenuta, indice di solitudine e abbandono, affiorava la scabra pavimentazione: «Senza oggetti d'appoggio» – ha scritto Peter Selem – «in uno spazio denudato, la presenza assoluta dell'attore e la vibrazione perpetua di questa presenza, realizzavano nel *Giardino dei ciliegi* questo straordinario ritorno dal drammatico al naturale»[29]. Il tappeto era diventato così il «simbolo emblematico della casa, [...] segno metaforico dell'infanzia – la stanza dei bambini in cui si situavano il primo e il quarto atto. [...] il luogo dell'incontro, il luogo ritrovato, il luogo abolito»[30].

Sul tappeto, nel corso dello spettacolo, si ballava, cantava, giocava e fumava, ci si stendeva come su un prato, con una naturalezza vagamente arieggiante a una calibrata spontaneità da *vaudeville*, dalla quale sbocciavano in continuazione furori di vita, improvvise delicate emozioni, ombre di malinconia, sentimenti appena accennati eppure toccanti. Osserva Georges Banu che Brook aveva applicato «all'intera opera lo spirito del terzo atto: una festa durante la peste», rinnovando parallelamente il ritmo cechoviano: «qui tutto accade in fretta come se gli esseri si precipitassero verso la fine febbricitanti e incuranti». C'è quindi, nello spettacolo, un'«energia che circola da un personaggio all'altro: i personaggi sono legati tra di loro»[31], e in questa fitta, veloce, mirabile orchestrazione dei ruoli – pur considerando le profondissime prove di Natasha Parry (Ljubov' Andreevna) o Anne Consigny (Ania) o Niels Arestrup (Lopachin), per citarne solo alcune – era davvero difficile indicare l'eccellenza, sebbene a noi sembrasse particolarmente impressionante, per la sua essenzialità e pregnanza, l'umanissimo Gaev di Michel Piccoli.

[28] G. Banu, *Peter Brook. Da Timone d'Atene a La tempesta*, La Casa Usher, Firenze 1994, p. 33, il quale precisa in merito che lo spazio scenico di Brook è tutto riportabile alla relazione tappeto-sfondo semicircolare: «Se il suolo serve agli attori per radicarsi, lo sfondo consente al corpo di stagliarsi; funziona da sostegno plastico, da schermo». Per il resto, «il teatro di Brook è un teatro senza soffitto» (p. 35).

[29] Selem, *L'essenza del linguaggio* cit., p. 78.

[30] Ivi, p. 77.

[31] Banu, *Peter Brook* cit., p. 154.

Il 6 novembre 1981, con *La Tragédie de Carmen*, Brook faceva i conti con un altro aspetto del vecchio teatro per il quale aveva lavorato fin dal 1948: quel melodramma su cui sapeva bene che era tanto difficile sperimentare, essendo «il Teatro Mortale spinto all'assurdo»[32]. Per portare il suo affondo, oltre che alla teatralità melodrammatica, alla teatralità in assoluto, Brook enfatizza, fin dal titolo, il carattere tragico dell'evento scenico «con allusione all'interrelazione concentrata di un piccolo numero di protagonisti che c'è nella tragedia greca. In altre parole: tagliammo ogni ornamento, così da preservare i rapporti forti e tragici. Sentimmo che qui si potevano trovare i passaggi musicali migliori, che potevano essere apprezzati solo nell'intimità. [...] dirigendoci verso l'intimità, eravamo essenzialmente alla ricerca della qualità»[33].

L'operazione mirerà a un'estrapolazione dell'essenza della musica di Bizet, puntando in parallelo sulla scarna fonte della novella di Mérimée. *Carmen* fu presentata nella riduzione di Jean-Claude Carrière e nella ritrascrizione orchestrale di Marius Constant per una quindicina di strumenti, che venivano collocati dietro i quattro cantanti e i tre attori previsti in differenti cast, anche per conferire diverse angolazioni all'esperimento. Il coro era eliminato e la partitura ridotta a circa ottanta minuti. Ha scritto Georges Banu: «La forza dello spettacolo viene dalla tensione instaurata tra l'immediatezza dei rapporti con i cantanti e l'essenzializzazione dei personaggi all'interno dell'opera metamorfosata che ritrovava le virtù del *Lied*»[34]. Per Jan Kott, in questo spettacolo, «il dialogo procede[va] attraverso il canto. Nessuno ha mai mostrato una *Carmen* romantica che sia anche tragica. Nessuno tranne Brook. [...] Brook ha eliminato il melodramma dalla *Carmen*. Quello che rimane è il 'destino', scritto nelle carte, l'essenza romantica [...] pura e concentrata [...]. Su questo palcoscenico, nudo come se fosse stato riarso dal fuoco, Brook restituisce decisamente al luogo teatrale il perduto senso del sacro e l'*archetipo* che condividiamo»[35].

Certo alla *Carmen* di Brook non mancava la tensione fin dal principio, con quello scatto di una carta da gioco che, come un vaticinio

[32] Brook, *Lo spazio vuoto* cit., p. 29.
[33] Brook, *La porta aperta* cit., p. 41.
[34] Banu, *Peter Brook* cit., p. 86.
[35] J. Kott, *Il teatro dell'essenza: Kantor e Brook*, in «Stilb», III, marzo-giugno 1983, 14-15, p. 5.

misterioso, affiorava da un fagotto umano, assorbendo l'intero preludio orchestrale e dischiudendo il quadro del matrimonio zingaresco, i tre falò e il cerchio magico di terra rossa che circoscriveva il letto di Carmen e Don José, ma l'operazione non funzionava nel complesso proprio senza problemi. L'avvenenza dei cantanti-attori, la spigliatezza del ritmo e della recitazione, il prosciugamento cameristico sia della musica sia delle situazioni del libretto (la cui vicenda appariva però eccessivamente costipata nella concentrazione degli eventi e soprattutto dei personaggi) essiccavano, ma non s'imponevano del tutto sui vezzi e i modelli melodrammatici, a tratti addirittura persistenti con taglio veristico. Lo spettacolo, comunque, con le sue luci, espressive, senza essere miracolose, la scena-spianata di terra bruna o sanguigna, serrata dal pubblico, aveva splendidi momenti, specie quando riusciva ad avvicinarsi al cuore della visione «africana» di *Carmen* suggerita da Nietzsche, creando un'atmosfera radicalmente orientale, con i suoi paesaggi desolati o desertificati, che già anticipava certe ambientazioni del *Mahabharata*, contribuendo a mettere a nudo gli uomini e le loro passioni.

Quando giunse da noi, svuotando con il suo impianto terroso le platee dei più famosi teatri all'italiana, *La Tragédie de Carmen* suscitò polemiche sia fra i critici teatrali sia fra quelli musicali. Favorevole all'operazione di Brook si dichiarò Enzo Siciliano, sul «Corriere della Sera» del 5 settembre 1986, che trovò l'operazione «geniale»: «Carmen è la gaggia nera dell'amore, l'assurdo del destino chiuso nel cerchio di un cieco bisogno. Oltre c'è una notte senza barlume di luce: c'è solo la morte, il lungo silenzio che segue a una felicità troppo assurda per essere vissuta con pienezza». Contrario, fin dal titolo (*Carmen Short Story*, sulla «Repubblica» del 24 settembre 1986), Alberto Arbasino e Mario Pasi («Il Corriere della Sera» del 4 novembre 1986) che, nello spettacolo, riscontrava «un rituale barbarico», ma poco Bizet e poco Mérimée («meno opera, allora, e neppure gran teatro»)[36].

[36] La «grande sfida» di Peter Brook con il melodramma, al fine di «sostituire, nelle menti degli artisti e del pubblico, l'idea che l'opera è artificiale con l'idea che essa è naturale» (Brook, *Il punto* cit., p. 155), andrà avanti nel 1992 con *Impressions de Pelléas* da Debussy e, sei anni dopo, con *Don Giovanni* di Mozart. Cfr. anche il saggio di P. Gallarati, *Mozart e Shakespeare nel Don Giovanni di Peter Brook*, in «Il Saggiatore Musicale», VIII, 2002, 2.

Infine, a coronamento di questo densissimo ciclo di *teatro nello spazio vuoto*, il 7 luglio 1985 debuttava al Festival di Avignone *Le Mahabharata*. Sostenuto da una campagna pubblicitaria forse troppo chiassosa (da più parti si parlò dello «spettacolo degli anni Ottanta»)[37], *Le Mahabharata* resta comunque un evento, non solo per le sue qualità di kolossal, ma perché, coniugando con sicuro magistero una spirituale essenzialità della narrazione e uno screziato gusto per l'affresco epico, riuscì a mettere apparentemente in ombra la scissione, conclamata a metà degli anni Ottanta, fra il teatro più radicale e una critica su posizioni sempre più conservatrici.

Le Mahabharata era sceneggiato da Jean-Claude Carrière, che aveva lavorato per due anni sul testo di uno spettacolo della durata di ben nove ore, ambientato in un oriente che, «con la musica, i costumi, i movimenti», si proponeva solo di «suggerire il profumo dell'India», mirando a evidenziare «risonanze valide per tutta l'umanità»[38]. «*Le Mahabharata*», ha dichiarato Peter Brook, «è una storia raccontata a un ragazzo che sta per entrare nella vita al fine d'insegnargli tutto ciò che gli occorre sapere per diventare un buon re». Il regista ribadisce qui il tratto iniziatico della maggior parte del suo teatro: essere un buon monarca equivale a essere un uomo realizzato, «a complete man». Questa educazione – che richiama inevitabilmente Gurdjieff – è appunto un processo narrato affinché il ragazzo possa individuare «la sua strada attraverso uno dei periodi più oscuri e tormentati della storia umana» (che assomiglia al nostro), «senza soccombere, senza diventare cinico, trovando una conciliazione con l'inevitabile. Ecco il grande eterno problema. Cos'è il destino? E cosa non è il destino, e si può essere liberi all'interno del destino?»[39].

[37] Cfr., per esempio, *Il Patalogo 8. Annuario 1985 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1985, p. 183, nell'Introduzione a un ampio dossier su questa rappresentazione. Sul *Mahabharata* in generale, cfr. anche A. Rossi Ghiglione, *Le Mahabharata (1985). Narrare la «grande poesia del mondo» sulla scena*, in AA.VV., *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta e L. Peja, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 319 sgg.

[38] Brook, *Il punto* cit., p. 151.

[39] Croyden, *Conversations* cit., pp. 216-217. Il motore del *Mahabharata* è il Dharma, ovvero la legge che governa il cosmo e insieme il dovere che guida gli individui, un concetto induista in verità molto complesso, che solo la curvatura shakespeariana della regia di Brook consentiva allo spettatore europeo di avvicinare quantomeno in categorie *tradotte*.

Le Mahabharata è insieme l'esaltazione del racconto che modella il teatro e una sorta di ambizioso e totale «atto fondatore: *raccontare il mondo*»[40]. Per Brook, il racconto è cruciale perché il teatro *avvenga*: «La grande qualità del narratore, la lezione che si può trarre dal suo lavoro è questa: un narratore è in contatto diretto con il suo pubblico. [...] Quando [...] egli attira su di sé l'attenzione dello spettatore e la anima, da questo momento può evocare qualsiasi cosa. [...] il narratore è come un'immagine, un simbolo vivente della libertà assoluta che esiste nel teatro nel momento in cui esso si svincola completamente dalle convenzioni pseudo-realistiche». Ancora una volta, il regista persegue la creazione della sua «doppia visione: si vede il narratore e si vede l'immaginario. Per me questo è ciò che sempre rende bello ed efficace il teatro»[41].

Sia nella *Conférence* sia nel *Mahabharata* c'è in scena un narratore che dipana una relazione non più «tra racconto e spazio», bensì «tra racconto e tempo» e, nello spettacolo tratto dall'immenso poema indiano, che dal IV secolo a.C. in poi si è sedimentato in un millennio, diviene così «possibile montare gli eventi rappresentati secondo un principio costruttivo che non segue la convenzione della causalità». Allo «spazio vuoto» di ascendenza elisabettiana si sovrappone ora soprattutto un correlativo «tempo vuoto», che consente ampi e fantastici scarti epocali e narrativi[42].

Sarà quindi il narratore, Vyasa (Alain Maratrat), inteso come il mitico autore dell'immenso poema sanscrito, a dischiudere al pubblico l'intricato cosmo delle divinità e degli eroi indiani, rimescolando, con affabile partecipazione, la loro esperienza sublime e terribile, la loro dimensione metafisica, con quella dei comuni esseri umani, gli spettatori (simboleggiati dal bambino che accompagna Vyasa). Chi trascrive dal principio il colossale racconto, il dio Ganesha dalla testa d'elefante (Maurice Bénichou), si muterà poi lentamente in un lieve, quasi ironico, Krishna, dando solo per gradi una prospettiva cosmica a una storia, che, nonostante l'alone mitico-favolistico, non perderà mai i suoi connotati umani di fondo.

[40] Banu, *Peter Brook* cit., p. 66.

[41] V. Di Bernardi, *Mahabharata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Bulzoni, Roma 1990², pp. 107, 114.

[42] Ivi, pp. 17-18.

La parte prima del *Mahabharata* (*La partita a dadi*) s'incentra sulla divisione fra i discendenti del mitico imperatore Bharata, i Kaurava e i Pandava (questi ultimi figli di dèi ed eroi positivi), cugini rivali. Una partita a dadi fra il baro Shakuni (Douta Seck) e il re Yudishthira (Matthias Habich) priva quest'ultimo di ogni suo bene, e così del dominio sul mondo, avviando l'esilio dei Pandava e una faida fatale che coinciderà con un'epoca oscura per l'umanità. *Le Mahabharata* di Brook è in effetti il racconto di una dolorosa transizione da un'età dell'oro alla ferrigna dimensione della distruzione totale, per un inarrestabile accumulo di concause, di minime e grandi responsabilità individuali e di gruppo, che rimandano insieme alla piccolezza dell'uomo che agisce e all'imperscrutabile dimensione di un fato che tutto sovrasta e nel quale ci si sforza di cercare problematici spiragli. La seconda parte dello spettacolo, più screziata e avventurosa, quasi romanzesca, con i suoi travestimenti e i suoi accenni di farsa, s'intitola *L'esilio nella foresta*; la terza, più estesa, *La guerra*, presenta invece lo scontro finale, sempre più spietato, senza quartiere, fra le fazioni rivali fino al lampo che richiama il fungo di un'atomica.

Nel finale, il vittorioso Yudishthira s'arrampica sulle rocce, cercando, morente, la soglia del Paradiso, di cui è guardiano il narratore Vyasa, ma la porta si dischiude sul nulla, mentre echeggiano voci spettrali: «Era l'ultima illusione», scrive Ganesha nel suo libro, e *Le Mahabharata* si conclude con un rito lustrale di tutti gli attori. Il pragmatico umanesimo di Brook vuole convincere che «nel *Mahabharata* [...] grazie alla tradizione si vede in ogni pagina, in ogni parola, che l'atteggiamento di fronte a tutto quel che accade non è negativo, spengleriano. [...] È un modo di vivere il mondo in una situazione di catastrofe senza perdere il contatto con ciò che consente all'uomo di vivere e di combattere in maniera positiva»[43].

Questo giusto lo schema di uno spettacolo fastosamente, ma pure con qualche inevitabile aridità strutturale, intessuto di tanti episodi e deviazioni narrative. Condivisibile, in tal senso, il giudizio di Renato Palazzi, che riconosceva a *Le Mahabharata* il merito della «rara perfezione formale», ma non il crisma del capolavoro assoluto:

[43] G. Banu, *I poteri di una storia*, in *Il Patalogo 8* cit., p. 187.

Ripenso alla rinuncia di Bhishma [Sotigui Kouyaté], al premio degli dèi che gli consentono di scegliersi l'ora della sua morte. Ripenso alla partita a dadi, al re che gioca se stesso non avendo più nulla da giocare. Ripenso alla scena dei cerbiatti in amore, e alla maledizione della cerbiatta. Mi è sembrata una delle cose più commoventi che io ricordi, questa scena [...]. Ripenso ad altri momenti di un'intensità, di una bellezza straordinarie – la freccia che abbatte Bhishma, portata a mano nel silenzio attraverso il palcoscenico, come dimenticarla? – Ma ripenso anche ai lunghi passaggi in cui cercavo di far rivivere dentro di me quella commozione e proprio non ci riuscivo, ai bla bla interminabili, alle zone sotterranee in cui si vedeva solo un filo narrativo che non si poteva interrompere, dei raccordi necessari, dei puntelli senza autentica invenzione[44].

Forse più impressionanti degli episodi della fluviale vicenda, i singoli personaggi, affidati a oltre venti attori di diverse civiltà, con la loro presenza di intensi *story-tellers* e il loro francese talora pittorescamente meticcio. Pensiamo ai fratelli Pandava: il giusto Yudhisthiva; Bhima (Mamadou Dioume) il forte e il capace Arjuna (reso con rilievo dal napoletano Vittorio Mezzogiorno); i gemelli Nakula (Jean-Paul Denizon) e Sahadeva (Mahamoud Tabrizi-Zadeh), che rappresentano la bellezza; pensiamo a Gandhari (Mireille Maalouf), perennemente bendata per solidarietà con il consorte, il principe Dhritarashtra, cui resta legata l'arte estrema di Ryszard Cieslak, che incarnava «un padre due volte cieco», ovvero «un Tiresia a cui si fosse d'un tratto spenta anche la vista interiore», riuscendo soprattutto a rendere «l'esperienza che un cieco ha della propria cecità»[45].

Ad Avignone, si era scelta per la rappresentazione, che si sarebbe ininterrottamente sviluppata dal tramonto all'alba, una cava suggestiva, Callet à Boulbon, che si poteva eventualmente raggiungere con una navigazione lungo il Rodano. Roberto De Monticelli, sul «Corriere della Sera» del 10 e 11 luglio 1985, si soffermava sul fascino dell'ambientazione:

Parallelo alla parete di roccia che incombe altissima, sul fondo, ecco, scavato nella sabbia, un canale artificiale, traversato da una passerella di

[44] R. Palazzi, *Artigianato*, in «Teatro», dicembre 1985, 1, pp. 32 sgg.

[45] F. Taviani, *Cieslak promemoria*, in «Teatro e Storia», VI, aprile 1991, 10, p. 192.

legno, che funge da fiume, uno dei grandi fiumi dell'India, sacri nastri d'acqua, metafore della vita e del tempo.

In primo piano, cioè verso la cavea fatta di gradinate semicircolari destinate agli spettatori, risponde a quel fiume del fondo, stabilendo con esso una poetica simmetria, una specie di piccolo stagno e i personaggi passano dall'uno all'altro di questi segni, attribuendo al primo una funzione, diciamo così, geografica, più modestamente, topografica; o più poeticamente evocativa [...]; e al secondo una suggestione o una qualità lustrale, ché di quelle acque dello stagno o laghetto verso l'immaginario proscenio si servono per lavacri purificatori o magici o comunque simbolici.

Nella seconda parte,

la cornice nella parete di roccia, che corre alta una ventina di metri sullo spazio dell'azione principale, ballatoio da vertigine o, se preferite, alto girone dantesco, crea una zona dell'avventura, dell'agguato e della fuga in cui le apparizioni degli attori assumono, assai più che nella prima parte, una dimensione spettrale [...]. Sull'acqua di quel piccolo stagno fioriscono corolle di fuoco, barriere di fuoco s'alzano a un certo punto, crepitando, al di là del fiume.

La terza parte ricordava l'*Iliade*:

Basta una ruota di carro che un attore fa correre come un cerchio sospingendo col palmo della mano e facendo schioccare con l'altro braccio una frusta ed ecco l'auriga, alto sulla criniera dei cavalli al galoppo e dietro ha il guerriero che egli porta alla battaglia, armato di lancia e d'arco. Lunghe scale vengono appoggiate alle pareti a picco della roccia come alle mura di città assediate. Contorte buccine suonano dall'alto. Un rullo cupo e ossessionante di tamburo segna l'inizio della guerra.

Per De Monticelli, ci si trovava di fronte a un «grande teatro» che corrispondeva a un «collettivo gesto di purificazione»[46]. Meno convinto in particolare sul carattere interculturale dell'operazione, Franco Cordelli, su «Paese Sera» del 9 luglio, osservava che, «nonostante tutto il racconto sia formulato in chiave quasi di commedia o di pura e semplice visione», *Le Mahabharata* riconosceva, «come, del

[46] R. De Monticelli, *Le Mille e una Notte del critico (1953-1987)*, vol. IV, Bulzoni, Roma 1996-1998, pp. 2687 sgg.

resto, tutto il neoprimitivismo, il neosimbolismo e l'innocentismo, per così dire, dell'arte contemporanea», solo l'imperio del destino: «Da una parte c'è un mondo, il mondo indiano, l'al di là dell'Occidente, e insomma il referente come dato filosofico e inattingibile; e dall'altro la civiltà, il testo, lo spettacolo, il mondo della forma. La vecchia frattura idealistica è tornata sulla scena».

Le Mahabharata, opera riassuntiva per antonomasia, marca implicitamente anche il punto limite di una notevole fase del lavoro di Brook, il quale, negli anni Novanta, si assesterà, sempre laborioso e influente, su una ripresa di suggestioni africane e – da *L'Homme qui* del 1993 – su rappresentazioni mirate a coniugare arte e scienza, rimarcando ulteriormente una posizione autonoma della sua ricerca aperta sull'essenzialità e la «trasparenza» dell'attore nella comunicazione teatrale, soprattutto rispetto a Grotowski, suo continuo termine di confronto:

> Ora, singolarmente, mentre Grotowski compie la sua ricerca esclusivamente sui gesti che non hanno nulla in comune con quel che si fa nella vita normale, noi, a poco a poco, abbiamo scoperto che di fatto quella stessa possibilità esiste anche nei più ordinari, nei più quotidiani gesti e che c'è una possibilità di prendere in considerazione e di apprezzare il gesto che ha un contesto quotidiano. Ogni giorno, si può prendere un bicchiere, ogni giorno, una brocca d'acqua, alzarla e versare, e tuttavia quel gesto [...] e quel suono possono essere resi più trasparenti[47].

2. *Prima dell'espressione: l'antropologia teatrale*

Negli anni Ottanta, anche l'Odin Teatret sembra ridare centralità alla creazione di spettacoli che, più che dalla nozione di «teatro d'arte», derivano dall'autonoma cultura della formazione di Barba e dalle sue relazioni internazionali. I rapporti con l'America del Sud continuano a giocare un ruolo sempre più importante per l'Odin, tanto da convincere Barba dell'esistenza di un proficuo territorio di scambio sul quale sia possibile anche «un dialogo professionale con i [...] colleghi latinoamericani»[48], dando impulso alla creazione di una scuola specifica, l'ISTA.

[47] *Between Two Silences. Talking with Peter Brook*, a cura di D. Moffitt, Southern Methodist University Press, Dallas 1999, pp. 38-39.

[48] E. Barba, *How ISTA Came into Being*, in AA.VV., *The Performers' Village*, a cura di K. Hastrup, Drama, Graasten 1996, pp. 24-25.

Del 1980 è *Le ceneri di Brecht*, un esplicito confronto dell'Odin con la personalità di Bertolt Brecht, importantissima per la genesi artistica di questo gruppo che, in fondo, nel tempo, ha sviluppato una specie di autonoma eresia brechtiana[49]. Negli anni Settanta, persisteva nelle formazioni di teatro politico una divinizzazione di Brecht, specie quello più didattico, che trovava una sponda e una rassicurazione involontarie nel lussuoso magistero di Strehler, ma, con il sensibile progressivo sfaldarsi del comunismo nell'Europa dell'Est, si cominciavano pure ad avvertire crepe nel mito brechtiano. Proporre, in quel periodo, Brecht partendo dalle sue «ceneri» e non dal monumento, cioè da qualcosa di più effimero e fluttuante che si connetteva alle sue idee più erratiche e incoerenti, alla sua umanità e all'esperienza d'esilio, ai possibili smottamenti di significato dell'opera, alle sfuggenti astuzie e a un'orgogliosa ansia di libertà intellettuale, era in effetti una novità e una provocazione.

Lo spettacolo, per centocinquanta spettatori, era recitato in uno spazio rettangolare, con alcuni individuati luoghi deputati, e in tedesco; l'attore che dava vita a Mackie Messer-Peachum (Tage Larsen) curava tuttavia una traduzione nella lingua del luogo della rappresentazione. Questo Mackie Messer-Peachum si poneva, nell'azione, più di ogni altro avversario, come l'antitesi di Brecht (un pacato lucido Torgeir Wethal), che simbolicamente batteva in una partita a scacchi, rivelandosi il mafioso profittatore, beffardo e in guanti gialli, che prospera in ogni guerra e in ogni dittatura. Lo spettacolo mescolava – nello stile dell'Odin – eventi della biografia con personaggi e squarci delle opere brechtiane, implicando quindi uno slittamento continuo di storia e letteratura, di luoghi e di tempi. Scorrevano la Berlino di Arturo Ui e poi di Ulbricht, la guerra dei Trent'anni, l'Italia di Galileo, la Cina di Lao-Tse, tanti luoghi d'esilio e di rappresentazione, l'America di McCarthy. Una trentina di personaggi erano evocati da dieci attori.

Brecht appare effettivamente, come intendeva Barba,

immerso in un paesaggio elisabettiano dove la storia rivela i suoi meccanismi tra i cadaveri. In questo smisurato teatro di guerra Brecht è un poe-

[49] Su questo spettacolo, cfr. E. Barba, *Il Brecht dell'Odin*, Ubulibri, Milano 1981. Interessante l'articolo di C. Meldolesi, *Ceneri di Brecht*, in «Scena», VII, marzo 1982, 3, pp. 26 sgg., sospeso fra gli stimoli riscontrabili in questo libro e lo spettacolo.

ta che s'interroga, un saggio che riflette: dovunque vada, rifiuta di amalgamarsi, continua a usare solo la sua lingua, quel tedesco che lui sa colorare con gli accenti dei salmi luterani, con citazioni bibliche o echi schilleriani. Attorno a lui, la storia segue il suo corso, gli amici si suicidano, le donne che ama muoiono in terra straniera, e le vittorie del Grande Imbianchino rendono superflue le sue opere[50].

Come il Living, Barba era affascinato dalla possibilità di confrontarsi, ricreandolo da un approccio viscerale, con l'effetto di straniamento. George Kostrzewa-Zorbas evidenzia proprio questo aspetto, recensendo lo spettacolo in Polonia e notando che il Brecht dell'Odin

sperimenta forti emozioni, ma controlla le sue reazioni: ciò gli permette di penetrare nel fondo degli avvenimenti e di conservare un costante scetticismo di fronte alle false verità proclamate a gran voce.

[...] Le azioni che l'Odin presenta sono immediate e dirette, il che non contrasta con una teatralità esplicita [...].

Un esempio: gli attori, presentati con il loro nome all'inizio, entrano e escono più volte, in maniera dichiarata, dai loro ruoli. È una teatralità che è anche molto condensata, a volte straordinariamente e sconvolgentemente metaforica: un plotoncino di soldatini di piombo assume la forza e l'imponenza di un esercito; le esecuzioni sono accompagnate dallo sventramento di un pesce e dalla rottura di un piatto; nel violentare Kattrin, Ui immerge il volto in una bacinella d'acqua spinta fra le cosce della ragazza[51].

Minimale e icastica non solo la parte visiva (per esempio, la sequenza della morte di Benjamin, incarnato da Toni Cots, accanto a un vessillo rosso), ma anche la relativa partitura fonica dello spettacolo, composta dalle musichette o dai richiami del nero organo di Ulrik Skeel, nei panni del musicista Hans Eisler, ma pure dall'incedere degli stivaloni di Arturo Ui (Francis Pardeilhan); dallo strappo sordo della bandiera rossa che diventa il sudario dell'ebreo violentemente atterrato e dal crepitio del cristallo infranto, che fa avvertire l'insicurezza del momento storico e congela il ticchettio della macchina da scrivere di Brecht, che lestamente si mette in salvo; dal friggere e rifriggere della cuoca-Schweyk di Silvia Ricciardelli, con la sua pento-

[50] Barba, *Il Brecht* cit., p. 137.
[51] Ivi, pp. 37 sgg.

la buona per il cibo come per il rogo dei libri; dall'affannoso esprimersi e dall'allucinante vibrazione delle grandi forbici maneggiate da Iben Nagel Rasmussen, nel ruolo di Kattrin, la muta di *Madre coraggio*, che dà un disperato allarme alla città di Halle sul punto di essere incendiata, ma viene soppressa; dall'affiorare, infine, dell'antica registrazione della voce di Brecht di fronte alla Commissione per le attività antiamericane, in contrappunto all'abiura di Galileo.

Allorché, nel 1982, insieme al *Milione*, *Le ceneri* giunse a Milano, Guido Davico Bonino, sulla «Stampa» del 3 marzo, trovò lo spettacolo «discontinuo, [...], ma d'una inconsueta asprezza e dolorosità», con un finale peraltro bellissimo: «una grigia penombra di crepuscolo, poi la luce calda e violenta della Berlino ritrovata; d'un tratto Kattrin soffocata con una 'Pravda', buio pesto e tante lucciole che brillano a intermittenza nel buio (l'anonima resistenza collettiva a quel soffocamento); nel buio, sempre il ticchettio della portatile di Brecht, e la sua voce sommessa: 'Non lasciatevi sedurre, non lasciatevi sedurre...'».

La rivelazione di Kantor aveva creato in Italia una fazione di critici che, nella sua immaginifica teatralità, trovava una ragione di più per distanziarsi dai severi rituali del teatro povero o dall'impervio *post-teatro* di Grotowski. Su «Lotta Continua» del 20 marzo 1982, Roberto Alonge si arruolava in questo drappello, senza però disconoscere alle *Ceneri* il «livello professionale altissimo degli interpreti» e la «genialità di un lavoro che procede per accumulo di frammenti d'immagini sempre nuove, inattese (una bandiera rossa che cade e lascia sopravvivere un piccolo drappo bruciacchiato di nero a indicare ellitticamente la sconfitta storica di un ciclo di lotte, per non far che un esempio)»; insomma, ci si trovava di fronte a qualcosa di «una memorabile intensità emozionale». Sullo stesso foglio, di diverso parere, Antonio Attisani riteneva invece che il regista e gli attori dell'Odin avessero di fronte e più che mai aperta la scelta «se rinchiudersi nella bomboniera del discorso teatrale» (con spettacoli come *Le ceneri*, «arrovellato» e «povero di emozioni») o «se ripartire dai risultati più alti e rischiosi del loro lavoro» (le intense dimostrazioni del *Libro delle danze* o *Il Milione*) «per non tradire la loro etnia».

E proprio alla convergenza di spettacoli e dimostrazioni, nell'ottobre del 1980, a Bonn, si teneva la prima sessione dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA), ideata da Eugenio Barba e sbocco della maturazione del training e delle esperienze intercultura-

li dell'Odin. Indubbiamente, Barba captava o prevedeva anche i primi segni di stanchezza del fenomeno del «Terzo Teatro»: l'ISTA di Bonn nasceva non a caso in alternativa alla proposta di un nuovo raduno in Germania di gruppi emergenti, cui il fondatore dell'Odin sentiva ormai la necessità di offrire, più che occasioni di un'esibizione di teatralità diffusa, la selettiva, laboriosa e consistente progettazione di una pedagogia dell'attore sulle basi di un'antropologia teatrale largamente fondata su un'esperienza insieme esistenziale e di mestiere come di ricerca di analogie fra Occidente e Oriente. Barba voleva soprattutto creare un ambiente, come avevano fatto Stanislavskij e Mejerchol'd, che avevano collegato al loro lavoro musicisti, storici, esperti; un ambiente che creasse una rete capace di suscitare un contatto fra i gruppi più anonimi e i maestri più prestigiosi.

L'ISTA nasce da questa serie di stimoli storici e soggettivi e s'innesta anche in quell'intreccio «liminoide» e peculiarmente postmoderno – di cui ha trattato Schechner – fra teatro e antropologia, che attraversa simultaneamente il lavoro di Brook, Victor ed Edith Turner, Colin Turnbull e naturalmente Grotowski[52]. Tuttavia, si dovrà pure aggiungere che, rispetto al coevo Grotowski del *Teatro delle sorgenti* (e poi del *Dramma oggettivo*), Barba ha una posizione autonoma che, ancora una volta, si evince proprio in relazione all'eredità di Stanislavskij:

> Artaud e Grotowski hanno aspettato Stanislavskij *oltre lo spettacolo*. – Ha scritto acutamente Franco Ruffini. – Barba l'ha aspettato *prima*. Ma le due direzioni della trascendenza – valore e *bios* – si toccano alla fine. Barba si è posto una domanda paradossale. Si è chiesto come il lavoro dell'attore per l'attenzione, la presenza, la coscienza, il flusso, potesse contribuire allo spettacolo, ma a prescindere dallo specifico spettacolo verso il quale l'attore indirizzasse il suo lavoro. La risposta è stata il *livello preespressivo*.
>
> [...] Il fuoco dell'attenzione di Barba era comunque lo spettacolo, sia pure per fondarlo nelle sue radici di *bios*. Artaud e Grotowski no. Artaud fin dall'inizio, Grotowski dopo l'abbandono della regia, tutti e due si sono posti la domanda contraria a quella di Barba, cioè come il lavoro dell'attore per l'attenzione, la presenza, la coscienza, il flusso, potesse servi-

[52] R. Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 44 sgg.

re per allontanarsi dal disvalore della rappresentazione. L''arte come veicolo', ha spiegato Grotowski[53].

Indipendente e orgoglioso autodidatta, Barba concepisce la sua scuola in termini alternativi: «non è stata e non sarà ordinata per corsi, lezioni, materie. [...] Non ci sono classi, ma quasi effimere famiglie attorno all'esperienza di maestri di teatro venuti da diversi paesi dell'Oriente e dell'Occidente». Insomma, una specie di università itinerante che si aggregherà a periodi, in posti diversi, ricercando «conoscenze utili alla pratica dell'attore. Ciò non vuol dire cercare leggi, ma studiare regole di comportamento»: «Diversi attori, in luoghi ed epoche diverse, fra i diversi principi caratteristici a ciascuna tradizione, si sono serviti anche di alcuni pochi principi simili. Rintracciare questi principi che ritornano è il primo compito dell'antropologia teatrale»[54].

Al momento in cui scriviamo, l'ISTA ha prodotto oltre una dozzina di periodiche sessioni in tutto il mondo[55], una vastissima letteratura e un dizionario di antropologia teatrale riassuntivo e pubblicato in diverse lingue, dal 1983 aggiornato in continuazione[56]. Non è semplice così rendere conto del vivace dibattito critico e teorico che si è tenuto in un quarto di secolo al suo interno[57] sulla ricerca di procedimenti e modi di pensare tecnici transculturali, ma – partendo dalle tesi preliminari del saggio programmatico di Barba *Antropologia teatrale*[58] e dalla spassionata verifica cui le ha sottoposte, in un

[53] F. Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2005[5], pp. 58-59.

[54] Cfr. la breve Prefazione di Barba in AA.VV., *La scuola degli attori*, a cura di F. Ruffini, La Casa Usher, Firenze 1981[2], pp. 7-8.

[55] In Italia, l'ISTA ha avuto tre importanti sessioni: Volterra-Pontedera (1981); Salento (1987) e Bologna (1990), cui hanno partecipato registi e attori significativi nel nostro panorama teatrale di ricerca come, tra gli altri, Gabriele Vacis e Marco Paolini.

[56] E. Barba, N. Savarese *et al.*, *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005[2].

[57] Un quadro tematico fino al 2000 lo dà comunque J. Risum, *ISTA – What's in a Name?*, in AA.VV., *Odin Teatret 2000*, a cura di J. Andreasen e A. Kuhlmann Aarhus University Press, Århus 2000, pp. 222-226. Approfonditi i resoconti dall'interno contenuti in AA.VV., *The Performers' Village* cit., in particolare: F. Taviani, *What Happens at ISTA? Stories, Memories and Reflections* e N. Savarese, *Work Demonstrations at ISTA. Examples of Transcultural Dialogue*.

[58] E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 2000, pp. 6 sgg.

articolo del 1986, Marco De Marinis[59] – si può tentare almeno di dare sinteticamente conto dei principali temi in discussione.

Per Barba, nelle tecniche attoriali, esistono quattro «principi pre-espressivi e trans-culturali» dell'uomo in situazione di rappresentazione che, con la loro energia e la violazione delle leggi di gravità e inerzia, attirano l'attenzione dello spettatore. Il primo principio è quello dell'alterazione dell'equilibrio, ovvero la creazione di un *déséquilibre* di lusso, come voleva il mimo Etienne Decroux; il secondo è il principio dell'opposizione, per il quale un'azione è energica solo se costruita come associazione, largamente interiorizzata e pressoché danzante, di impulso e controimpulso; il terzo è definibile della semplificazione, cioè dell'omissione nell'azione di alcuni elementi a favore di altri, attraverso la concentrazione di un atto energico in un piccolo spazio o con l'ellissi di taluni dettagli; quarto e riassuntivo può essere considerato il principio dello spreco di energia caratteristico dell'attore-danzatore che, operando in ambito extra-quotidiano, non utilizza le tecniche quotidiane di comportamento fondate sul minimo sforzo e sulla naturalezza.

Questi principi, che rompono appunto con gli automatismi del corpo quotidiano, possono intendersi come universali «leggi» biologiche extraquotidiane o «principi-che-ritornano» o, più cautamente, dei «buoni consigli» e delle «regole di comportamento» che aiutano l'attore ad essere efficace, a contagiare cioè in termini fisico-muscolari lo spettatore? Questo è un punto controverso dell'antropologia teatrale di Barba, che ha presentato nel merito alcune oscillazioni concettuali. Diciamo che, in definitiva, Barba propenderà tendenzialmente a conferire (secondo una definizione di Grotowski) ai principi individuati la valenza di «leggi pragmatiche» («se ci si comporta in un certo modo si ottengono certi risultati»)[60]. Certo è che, partendo da queste leggi, si possono evidenziare talune «tecniche della presenza drammatica» (poco valorizzate in Occidente): una sorta di spazio intermedio (*corps fictif*) fra l'attore e il personaggio, una situazione cioè che predispone l'attore alla rappresentazio-

[59] L'articolo di M. De Marinis, pubblicato inizialmente su «Prometeo», è stato poi ripreso, con approfondimenti, nel suo volume *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Firenze 1988, pp. 102 sgg.

[60] J. Grotowski, *Leggi pragmatiche*, in Barba, Savarese *et al.*, *L'arte segreta* cit., p. 266.

ne fino a «mettere in forma» il suo corpo, donde – secondo De Marinis – compito primo dell'attore non sarà più «quello di farsi capire, di piacere o di commuovere 'esprimendosi', bensì di attirare l'attenzione dello spettatore con la sua preespressività extraquotidiana, con la 'drammaticità elementare' del suo corpo».

L'insieme delle teorie e dei problemi sollevati dall'ISTA non confligge con le contigue (forse concettualmente più involute) ricerche di Grotowski e sembra in fondo avvalorarne la tesi della relatività nella distinzione fra organico e artificiale nel lavoro scenico e che il corpo è un'«immagine (variabile) che l'uomo e la cultura costruiscono e utilizzano». Al termine della sua analisi, De Marinis ritiene che, nonostante certe ambiguità, «con la teorizzazione del pre-espressivo», Barba abbia toccato «una dimensione decisiva della relazione teatrale», lasciata in ombra dalle scienze umane, dalle ricerche psicologiche e dalla semiotica[61].

Così, l'antropologia teatrale non sarà apparsa un sistema inoppugnabile in tutti i suoi aspetti[62], ma ha sollevato problemi cruciali nell'ambito delle *performing arts*, tra l'altro, legando – come ha osservato De Marinis – sul filo dell'esperienza di Barba, la ricerca sul «teatro perduto», ovvero «quel teatro necessario del rito e degli archetipi» del primo Grotowski con il «teatro nascosto» della pre-

[61] De Marinis, *Capire il teatro* cit., p. 124.

[62] Più recentemente, lo stesso De Marinis, sulla base dell'approfondimento della ricerca dell'ISTA, ha sostenuto che l'antropologia teatrale poggia su una «concezione deliberatamente debole, o debolissima, di scienza», a metà fra la proposta di Ferdinando Taviani di «una scienza del teatro come 'studio empirico dei paragoni fra *comportamenti teatrali*' e il punto di vista di [Franco] Ruffini, il quale [...] ha sostenuto che per il teoreta teatrale non esistono 'fatti certi' ma soltanto 'affermazioni credibili'», producendo una sproporzione fra scienza debole (di labile dimostrabilità) e una forte ambizione teorica (una teoria totalizzante del pre-espressivo): «Ma che altro rappresenta un insieme di affermazioni forti sull'Arte, che si sottrae all'onere della verifica e del controllo, se non una estetica o più, precisamente, una poetica? Che altro è una teoria del teatro, che rivendica l'efficacia pratica come suo unico criterio di verifica e di controllo, se non una pedagogia teatrale?» (M. De Marinis, *Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore. Saggio sulla «Canoa di carta»*, in AA.VV., *Drammaturgia dell'attore*, a cura di M. De Marinis, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997, p. 282). Una valutazione critica dei lavori dell'ISTA, con una disamina di alcune contestazioni all'antropologia teatrale di Barba e ai relativi approcci interculturali del suo teatro, è alle pp. 285-286 del citato volume curato da De Marinis e nei saggi di I. Watson, *Contexting Barba* e *Staging Theatre Anthropology*, in I. Watson *et al.*, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester University Press, Manchester-New York 2002.

espressività[63]. Sebbene accusata d'indifferenza ai contesti storici e di altre incongruenze, l'antropologia di Barba appare una riflessione innervata nel più nobile artigianato scenico e quindi un forte e concreto stimolo indirizzato al mestiere dell'attore, riportato ad alcuni praticabili principi dell'intensità, della pregnanza di un contagio fisico e della comunicazione, oltre che a una possibilità storico-teorica di concepire e leggere, con le chiavi del *preespressivo-espressivo*, in termini nuovi e più profondi, una performance spettacolare.

3. *Un frigorifero ghiacciato*

Lo scenario storico sul quale si stagliava la ricerca grotowskiana del *Teatro delle sorgenti* appariva dei più foschi e aggrovigliati per la Polonia. Dal 1976, le tensioni sociali erano molto forti; nell'ottobre del 1978 era diventato papa l'arcivescovo di Cracovia Karol Wojtyla e, il 22 settembre 1980, mentre dilagava la protesta dei cantieri navali di Danzica, si costituiva il sindacato indipendente di Solidarnosc, che ottenne il diritto di sciopero e varie concessioni democratiche inconcepibili nel blocco comunista, tanto da far temere una violenta reazione sovietica.

Fra il 1980 (anno in cui *Apocalypsis cum figuris* sparisce dal repertorio del laboratorio di Wroclaw) e il 1981 (anno in cui il generale Jaruzelski, in dicembre, decreta la legge marziale per puntellare l'ordine pubblico di una nazione ormai nel più completo marasma), alcuni membri, anziani e nuovi, del gruppo di Grotowski, guidati da Ryszard Cieslak, allestirono a sorpresa qualcosa che poteva ricordare uno spettacolo, *Thanatos Polski*, che parve «una produzione semiprofessionale e semiamatoriale, assai modesta e commovente», nella quale echeggiava l'inno nazionale («La Polonia non è ancora perduta, fin quando noi vivremo»); insomma qualcosa che «non era neppure un 'epilogo', semmai un 'epitaffio' per il Laboratorio»[64].

Nell'ottobre del 1982, Jaruzelski, che alternava bastone e carota per controllare l'esplosiva situazione, disponeva lo scioglimento di Solidarnosc, al cui leader Lech Walesa, prima internato e poi liberato, l'anno successivo sarebbe andato il Nobel per la pace. Dopo

[63] De Marinis, *Dal pre-espressivo* cit., p. 227.

[64] K. Braun, *Where is Grotowski?*, in «The Drama Review», XXX, 1986, 3 T111, p. 234.

un'amnistia, nell'ottobre del 1984, veniva rapito e assassinato da esponenti dei servizi segreti un prestigioso esponente del dissenso, l'abate Jerzy Popieluszko. La crisi si fece acutissima e al funerale del sacerdote partecipò mezzo milione di persone.

In simili frangenti, il progetto del *Teatro delle sorgenti* era andato ovviamente avanti con estrema difficoltà e limitazioni. Dal 1982, Grotowski cominciò a trattenersi all'estero, fermandosi prima a Holstebro da Barba, infine a Irvine in California (fra il 1983 e il 1986). Pur non essendo stato (tranne forse per un breve periodo dell'adolescenza) un dichiarato dissidente, Grotowski si ritirò quindi negli Stati Uniti, senza chiedere asilo politico per non creare difficoltà ai suoi compagni in patria. Si concludeva così l'estenuante machiavellica partita condotta in Polonia con i due imponenti poteri del Partito e della Chiesa: «Sfidare le due parti è stato il nostro spazio di libertà», avrebbe affermato il regista negli ultimi anni[65], dichiarando forse anche in questo modo la sua *terza via* fra il materialismo e il cristianesimo.

Qualche critico polacco sostiene che, al di là dei drammatici eventi, l'affermazione di Solidarnosc (come il papato di Karol Wojtyla aveva orientato la Polonia verso urgenze storiche e politiche che ormai relativizzavano il lavoro di Grotowski, eminentemente votato all'interiorità dell'uomo[66]. Intanto, un'impressionante serie di decessi falcidiava i suoi collaboratori più fidati: Antoni Jaholkowski (1981); Jacek Zmyslowski (1982); Stanislaw Scierski (1983). Il 28 gennaio 1984, la stampa di Wroclaw comunicava un ulteriore lutto, ovvero che il 31 agosto, il Teatro Laboratorio avrebbe chiuso i battenti[67]: «Dopo aver camminato insieme per venticinque anni, ci sentiamo vicini l'uno all'altro proprio come all'inizio, indipendente-

[65] G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Rizzoli, Milano 2002, p. 163.

[66] Z. Majchrowski, *Chi era Jerzy Grotowski?*, in AA.VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano 2005, p. 293.

[67] Sullo scioglimento del Teatro Laboratorio di Wroclaw, cfr. R. Findlay, *Grotowski's Laboratory Theatre. Dissolution and Diaspora*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook*, a cura di R. Schechner e L. Wolford, Routledge, London-New York 2001², pp. 172 sgg. (Prima ancora, cfr. il più esteso saggio, dal titolo analogo, scritto in collaborazione con H. Filipowicz, in «The Drama Review», XXX, 1986, 3 T111, pp. 201 sgg.)

mente da dove ciascuno di noi si trova in questo momento: siamo tuttavia anche cambiati. D'ora in poi, ognuno deve accettare, a suo modo, la sfida lanciata dalla propria creatività e dai tempi in cui viviamo»[68].

Era una notizia forse attesa, tanto più che, dopo la proclamazione della legge marziale, i membri del Laboratorio si erano imposti di non svolgere in Polonia alcuna attività pubblica, eppure traumatica, per il suo rilievo, per il dramma storico sul quale si proiettava, perché la fine era stata decretata dagli stessi fondatori e più antichi collaboratori (oltre a Flaszen, che faceva ormai funzioni di direttore, Rena Mirecka, Zygmunt Molik e Ryszard Cieslak), i quali avevano fedelmente (ma non senza problemi) seguito Grotowski nelle più impervie sperimentazioni, si erano mescolati (non senza tensioni) ai nuovi collaboratori del parateatro, avevano accantonato la loro vocazione di attori e, negli ultimi anni, avevano diffuso una straordinaria esperienza al servizio di gruppi teatrali e di varie istituzioni, ma disperdendosi per il mondo e in realtà smarrendo l'affiatamento che aveva fatto di loro una delle compagini più straordinarie del secolo.

La chiusura del teatro di Wroclaw sanciva, in un certo senso, la conclusione della fase più dirompente della Seconda Riforma, tanto più se messa in collegamento con altre morti biologiche vicine nel tempo: quella di Julian Beck, nel 1985 e di Ryszard Cieslak nel 1990 (anno in cui muore anche Tadeusz Kantor), e se proiettata sullo sfondo di altri eventi, meno luttuosi, ma significativi di una svolta: la dispersione dei GdB; l'avvicinamento dell'avanguardia al confronto, in chiave sempre più professionale, con la tradizione teatrale; una rinnovata attenzione per la drammaturgia, con un rilancio del teatro d'attore, ovvero dei classici illuminati da una regia dotta e consapevole delle esigenze del pubblico ecc. ecc.

«Ed il teatro? È diventato un frigorifero. Ghiacciato e freddo, lascia il pubblico un po' più freddo di quando lo spettacolo è cominciato. Avanguardia di ghiaccio. Io mi dedico a riscaldarlo. Con un piano di avvicinamento tortuoso. Sedurre l'anima...», così scriveva Julian Beck nel febbraio del 1982[69]. Beck, s'è detto, sarebbe morto

[68] Il testo del comunicato di scioglimento del Laboratorio di Wroclaw in italiano è in J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989, pp. 161-162.

[69] Cfr. i documenti sugli ultimi anni di Julian Beck nel numero speciale *Julian Beck, il Living Theatre* di «Quaderni di Teatro», IX, agosto 1986, 33 (questa cita-

tre anni dopo, il 14 settembre, a New York, appena sessantenne. Malato di cancro da tempo e consapevole della gravità della sua condizione, aveva continuato a lavorare, se possibile, con maggior fervore, nel cinema commerciale e in televisione per sovvenzionare vecchie e nuove creazioni del Living, che, negli Stati Uniti, venivano però a scontrarsi con la montante ideologia neoconservatrice.

Fece eccezione la sua prestazione in *That Time* di Samuel Beckett, apprezzata ovunque come una straordinaria prova d'attore: «Un esempio di minimalismo: mezz'ora di durata e l'intero testo su banda registrata. Io sono fermo, in piedi su una piattaforma alta un metro e mezzo, nel buio, solo il volto illuminato, un volto che si libra nello spazio, rispecchiando il testo»[70]. All'attore non sfuggiva la contraddizione di questo suo estremo successo: «Sono sconcertato dalla quantità di apprezzamenti che ricevo per queste interpretazioni (che ho trovato tanto facili) mentre il mio lavoro principale, *Archeology of Sleep* in testa, ha ricevuto così magri consensi, seppur ne ha ricevuti»[71].

Dopo il 1975, l'Europa e l'Italia in particolare erano ridiventati la patria del Living, che si era stabilito a Roma fra il 1977 e il 1982. Il gruppo passò quindi in Francia, smembrandosi e riaggregandosi a New York, in seguito a continue traversie economiche e organizzative e alla malattia del suo fondatore. L'ultima volta che abbiamo incontrato Julian Beck fu nel gennaio del 1981: era angosciato dall'esplosione del terrorismo in Italia; il terrorismo era la delusione che andava a sommarsi a quella della consumazione dello spirito del Sessantotto; per il resto, propugnava un teatro che rivelasse «un grande amore della vita» – anche perché «la vita di ognuno è l'obiettivo della rivoluzione» – e che svegliasse la gente[72].

zione è a p. 36) e su *Il Patalogo 9. Annuario 1986 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1986, pp. 158-163.

[70] Ivi, p. 162.

[71] *Archeology of Sleep* era l'ultima creazione di Julian Beck, ormai sempre più suggestionato, nel suo lavoro, da impressioni pittoriche – in particolare da Kandinskij e Picasso – che finivano per saldarsi con i suoi esordi di artista. Lo spettacolo debuttò a Nantes nel giugno del 1983; nel gennaio 1984, venne portato a New York al Joyce Theatre. Nel 1982, con la regia di Julian Beck, il Living aveva presentato anche *The Yellow Methuselah*, una rielaborazione di *Suono giallo* di Kandinskij, incrociato con un testo di G.B. Shaw.

[72] F. Perrelli, *Un quaderno teatrale*, Adriatica, Bari 1986, pp. 67 sgg. Ricorde-

Il Living avrebbe voluto fare soprattutto teatro di strada, ma, consapevole del mutamento dei tempi, portava contemporaneamente in giro una raffinata edizione di *Masse Mensch* di Ernst Toller (1980, regia di Judith Malina), che pareva appena uscita dalle mani di un Mejerchol'd sempre più presente nel lavoro del gruppo, e non esitava a riproporre i suoi gloriosi spettacoli come *Antigone*, che ci sembrò conservare il suo fascino e persino l'antico impatto. L'ultimo decennio del Living, tuttavia, era parso tutt'altro che memorabile alla critica, e non solo Roberto De Monticelli – nella sua commemorazione di Julian Beck sul «Corriere della Sera» del 17 settembre 1985 – vedeva in *Paradise Now* la definitiva conclusione della parabola del gruppo americano o, per meglio dire, «la vita che si separava dall'arte»: «Non risorse più. Nove anni dopo, nel '78, a Prato, al Metastasio, quel confuso *Prometeo* con citazioni di Nietzsche, Marcuse, Schopenhauer, William Carlos Williams, poesie dello stesso Beck e della Malina, dimostrava che quella amara profezia non aveva errato»[73].

Punti di vista, perché *Prometheus at the Winter Palace* era un lavoro ambizioso e vivo, ricco di fantasia, a metà fra lo *happening* e una rappresentazione piscatoriana e costruttivista. *Prometheus* infatti riportava alle atmosfere della Rivoluzione d'Ottobre e di certi spettacoli celebrativi sorti nel suo ambito. Entrando in sala, il pubblico trovava i membri del Living legati alle poltrone del teatro e capiva che dovevano essere liberati. Quindi, recuperando consapevolmente temi e spunti di precedenti spettacoli, il mito di Prometeo (rivisitato attraverso Eschilo e Shelley) s'incrociava con le vicende della Rivoluzione Russa (strage di Kronstad, suicidi di Esenin e Majakovskij ecc.), nella quale un Lenin-Zeus (Julian Beck), che pure avrebbe potuto svolgere un ruolo emancipatore per l'umanità, si ritrovava irrimediabilmente contrapposto all'ideale anarchico (tra l'altro, a un Kropotkin-Prometeo, reso da Hanon Reznikov). Dopo essere stato messo in catene dai comunisti, Prometeo, infine liberato, conduceva gli spettatori – già invitati a partecipare come attori all'assalto del

remo, incidentalmente, che l'appartamento nel quale viveva questo gruppo pacifista, nel 1978, nel corso delle indagini sul sequestro di Aldo Moro, fu perquisito per due giorni – inutile dirlo – senza esito alcuno.

[73] R. De Monticelli, *L'attore*, Garzanti, Milano 1988, p. 367.

Palazzo d'Inverno – a meditare di fronte alle mura di un carcere, sebbene non sempre questa conclusione fosse autorizzata dalle autorità.

Gerardo Guerrieri, che vede lo spettacolo nel settembre del 1978, resta affascinato dai suoi ironici straniamenti, dai «flash stupend[i] di realismo socialista» e dalla sua fantasiosa capacità di evocazione. A tratti, sembrava di ritrovarsi al Teatro dell'Arte di Mosca e risorgeva «tutto il passato russo di Julian e Judith, i pogrom che i loro antenati hanno dovuto subire sono iscritti nella loro emozione che ci comunicano in modo indimenticabile [...]. Come sono bravi, sento dire (con il sottinteso: che peccato che non facciano teatro più spesso! Perché quel che fanno di solito per molti, da un po' di tempo, non è più teatro)»[74]. Si era davvero *perso* il Living?

Le cifre raccontano una strana decadenza: pur fra difficoltà di ogni genere, tra il 1975 e il 1982, il Living coinvolse in Europa con il suo quasi migliaio di rappresentazioni oltre trecentottantamila spettatori, spesso nei luoghi nei quali lo scontro sociale era più acuto e urgente. L'utopia del gruppo americano cercava piazze, fabbriche, manicomi, i posti più lontani possibili dal teatro, per dichiararsi e manifestarsi e – se non ci si fa incantare dall'aura della novità permanente o dal luccichio dei festival – si ha anzi la netta impressione che il Living si fosse *ritrovato*, al di là del suo mito artistico, in un impegno essenziale, nel quale l'etica s'innervava nella prassi teatrale, fagocitando disinvoltamente l'estetica.

Perché la validità di un'azione teatrale dovrebbe essere riconoscibile solo in un teatro?

4. *Epilogo tra due secoli*

Fu ancora sotto l'impressione dello scioglimento del Laboratorio di Grotowski e di tutti gli eventi storici ad esso connessi che Eugenio Barba elaborò il suo spettacolo più «sgradevole», che «si nutriva d'odio» e il cui «tema faceva male»: *Il Vangelo di Oxyrhincus*[75]. Così, nel

[74] G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede*, a cura di S. Chinzari, Bulzoni, Roma 1993, p. 513.

[75] I. Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Bulzoni, Roma 2006, p. 118. Sul *Vangelo di Oxyrhincus*, cfr. anche E. Barba, *Il corpo dilatato (seguito da Il Vangelo di Oxyrhinco)*, La Goliardica Editrice Universitaria, Roma 1985; T. Bredsdorff, *La recita del potere*, cap. VIII, Il Mulino, Bolo-

1985 – a vent'anni dal suo primo spettacolo, *Ornitofilene* – l'Odin presentava questa strana creazione, una rappresentazione favolosa e densa, più che altro una vera e propria cerimonia, una «messa», come voleva Barba, nella quale «gli attori arrestano l'azione e pregano il pubblico di leggere determinate pagine del programma»[76]. Lo spettacolo prevedeva ricchi costumi e un sontuoso apparato scenico: un'imponente passerella tipica del teatro giapponese che spartiva centonovanta spettatori posti su gradinate a tre ordini contrapposte (talora scosse addirittura da fremiti tellurici), con alle spalle passaggi per gli attori.

Nel programma di sala si leggeva:

> Oxyrhinco è il nome di una città egiziana dove furono trovati dei manoscritti del primo cristianesimo. I personaggi e i temi dello spettacolo derivano da questi, oltre che dalla Bibbia, dalla Grecia antica, dalla letteratura ebraica, dal medio evo europeo, dalla mistica gnostica e dai racconti dei fuorilegge brasiliani.
>
> In *Oxyrhincus Evangeliet*, un sarto ebreo [Else Marie Laukvik] in attesa del Messia arriva nella capitale di Armaggedon dove dei banditi sudamericani stanno costruendo il Regno della Fede sulla terra. Per loro il Messia [Torgeir Wethal] è già arrivato e la loro società è l'incarnazione del Suo messaggio. Qui il santo ebreo incontra Giovanna d'Arco [Julia Varley], seguace piena di zelo del nuovo re, e il Grande Inquisitore [Tage Larsen] che collabora in perfetta armonia con il Messia attorno al quale si radunano i figlioli prodighi [Francis Pardeilhan], in felice sottomissione.

Il Vangelo di Oxyrhincus rivela in questa complessità d'intrecci, da un lato, la sua matrice borgesiana, dall'altro, la pratica sempre più seguita da Barba di una rappresentazione informale, come «groviglio in cui i contrari s'intrecciano, dando la 'temperatura' dello spirito del tempo [...] attraverso immagini che attaccano i sensi, la memoria individuale, i ricordi della nostra storia personale e della Storia»[77].

gna 1989; F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2005, pp. 78 sgg.; E.E. Christoffersen, *The Actor's Way*, Routledge, London-New York 1993, pp. 128 sgg.

[76] *La danza della fede, una conversazione con Eugenio Barba a cura di Niels Olaf Gudme*, in *Il Patalogo 9* cit., p. 133.

[77] Ivi, p. 134.

Tutto lo spettacolo aveva uno svolgimento sorprendente, misterico, a tratti criptico (era peraltro estesamente recitato in un greco-ebraico-copto d'invenzione), sospeso (non senza squarci ironici) fra una messa nera e una *Mahagonny* espressionistica, esibendo implacabilmente una straordinaria varietà di trucchi: elevazioni, crocifissioni, massi semoventi, ghigliottine o spade che cadevano all'improvviso, trabocchetti e usci misteriosi, spiritistiche apparizioni di un Golem, uccelli impagliati, fumi d'incenso, sbocchi di sangue, fino alla testa cantante di un'Antigone (Roberta Carreri) nel finale sepolta sino al collo, il tutto immerso in luci fioche, nei riflessi balenanti dell'acciaio delle armi, e confezionato in cortine rosso fuoco.

Era uno spettacolo schiacciante, anche disturbante, peculiarmente barocco, con la sua continua dissolvenza di scene e situazioni a effetto e l'incalzante sovrapposizione di segni orientali e cupe atmosfere sudamericane, ai limiti della saturazione, ma la sua gonfia teatralità non ci parve mai un esercizio fine a se stesso, di compiaciuto magistero. Anzi, Barba – a stretto contatto con le tormentate vicissitudini e le ingiustizie assolute del Sud America, con lo sguardo fisso sulla Polonia – aveva realizzato un *teatro politico* di tipo nuovo, mai visto, formalmente adeguato e necessario, nel ricercato ispessimento delle sue metafore, alle nuove contingenze storiche.

Era un genere cui l'Odin sarebbe rimasto fedele anche negli anni a venire, con al centro i problemi annodati dell'assoluto, dell'assolutismo e del potere: «In principio» – recitava il copione nella sua quinta sezione – «era l'Idea. E l'Idea era presso Dio. E l'Idea era Dio. Dio è un mangiatore di uomini: per questo l'uomo gli è immolato». La nota sul programma di sala si riconnetteva obliquamente, ma forse non a caso, ad antiche tematiche del Living:

> *Oxyrhincus Evangeliet* è uno spettacolo che evoca lo spirito del nostro tempo. Tratta della rivolta che viene sepolta viva, della banalizzazione della crudeltà, dell'accettazione del male che si reputa inevitabile. Nel nostro stesso panorama di guerre di religione, di oppressione di stato, di terrorismo, *Oxyrhincus Evangeliet* domanda: Cosa farebbe oggi Antigone? Spargerebbe una manciata di polvere sul cadavere del fratello che la Legge non permette di seppellire, o attaccherebbe lei stessa la Legge con le armi in mano?

La domanda rimbalzava aperta e inquietante sullo spettatore.

Quando, nell'ottobre del 1985, *Il Vangelo di Oxyrhincus* fu presentato alla Biennale diretta da Franco Quadri, la manifestazione veneziana era sotto accusa di essere un «Festival della nostalgia: nostalgia della seconda metà degli anni Sessanta, dei primi Settanta», e anche lo spettacolo dell'Odin finì nel mirino[78]. Mai, anzi, uno spettacolo di Barba era stato rifiutato più seccamente in Italia. Il divorzio di una critica ufficiale, ma illuminata, che, al di là dell'Odin, sentiva di cogliere forse la crisi del «Terzo Teatro» e una più generalizzata empasse dell'avanguardia teatrale (compresa la sua recente declinazione *postmoderna* o di *post-avanguardia*)[79], fu ulteriormente sancito dalle poche righe con le quali veniva sbrigata, per esempio, da De Monticelli persino un'altra intensissima, folgorante creazione di Barba, presentata a Venezia: *Matrimonio con Dio*, con Iben Nagel Rasmussen e César Brie, emozionanti evocatori del connubio amoroso fra Nijinskij folle e la moglie Romola.

Significativa la lunga dichiarazione di Franco Quadri che – proprio partendo dalla presenza dell'Odin al Festival – trovava una ragione per dichiarare che memoria non significava affatto nostalgia, ma, come dimostrava il *Vangelo di Oxyrhincus*, «elemento propulsore», pur nella «fedeltà» ai propri modelli estetici ed etici; insomma, per dirla con Barba: «memoria del futuro». Quadri esprimeva quindi l'opinione – invero assai diffusa in quel periodo di sfilacciamento e individualizzazione dei gruppi – che la grande divaricazione di stili e d'indirizzi degli anni Sessanta-Settanta non sussisteva più, tanto meno come «antitesi fra avanguardia e scena ufficiale». Certo si avvertiva un sottile «disegno di restaurazione», e non restava che essere più che mai vigili – come insegnava Peter Brook – a distinguere fra «teatro vivo» e «teatro morto»[80].

Eugenio Barba si limitò invece a ribadire orgogliosamente la refrattarietà dell'Odin: «Non accetto il presente, voglio restare fuori,

[78] De Monticelli, *Le Mille e una Notte* cit., vol. IV, pp. 2700 sgg.

[79] Nei primi anni Ottanta, l'instancabile Giuseppe Bartolucci aveva lanciato questa nuova avanguardia, eterogeneamente vicina alla sensibilità rock, alla figuratività pop delle nuove generazioni, ma anche a non poche suggestioni del vecchio Teatro Immagine e, in ogni caso, «volendo schematizzare il problema», in debito non lieve – come ha osservato l'attore Sandro Lombardi – con la lezione di Carmelo Bene (S. Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Garzanti, Milano 2004, p. 158).

[80] F. Quadri, *Per un teatro vivo*, in «Teatro Festival», dicembre 1985, 1, pp. 67 sgg.

voglio fare gli spettacoli che servono a me e ai miei compagni, non quello che viene chiesto o che viene imposto. Voglio fare le mie riflessioni, imporle. Avrò forza solo fino a che riuscirò a conservare questo rifiuto». Barba richiamava la sua alleanza spirituale con Julian Beck, Grotowski, il Bread and Puppet e tutto ciò che di vivo comunque restava del vasto arcipelago del «Terzo Teatro», quasi a prefigurare un blocco che si contrapponeva a tendenze conservatrici ormai diffuse, che minacciavano «una certa visione di fare teatro». Barba impostava così i termini di una resistenza di valori operativi nel tempo e oltre le mode: «È il bello di questo periodo: vedere chi è più forte, se l'acciaio arrugginito di quelli che vogliono raschiare via la nostra ombra oppure noi. Questa è la vera sfida del tempo del ghiaccio in cui ci troviamo, della glaciazione che lentamente sta facendo mutare tutta la vita teatrale e culturale: se sapremo attraversare questo tempo lasciando la nostra ombra»[81].

L'Odin Teatret compirà la durissima traversata artica e approderà ai più sfrangiati anni Novanta (e ben oltre), fedele a se stesso e con un prestigio accresciuto, solido punto di riferimento per la ricerca teatrale in quasi ogni parte del mondo. È esperienza largamente verificabile che, ogni volta che viene organizzata qualche manifestazione dell'Odin, le sale si riempiono di un pubblico sempre nuovo e soprattutto giovanile, che non ha relazione alcuna con gli anni Sessanta-Ottanta, eppure è calamitato dal mito inossidabile del gruppo di Barba.

Questa vitalità è conseguenza anche dell'essenziale circostanza che l'Odin – a differenza di Brook, legato ai grandi impresari-produttori o alle fondazioni internazionali – si è creato negli anni una propria economia, propri eccentrici punti di riferimento organizzativi, un vero e proprio *ambiente* di gruppi alleati e di cerchie intellettuali e accademiche, specializzandosi in attività di vario impatto pedagogico e sociale, al di là della presentazione dei suoi spettacoli.

Anche il Living, più fragilmente appoggiato a circoli anarchici e pacifisti, ma incrollabile, continua a operare fra mille difficoltà, guidato da Hanon Reznikov e Judith Malina, la quale, con serenità, ha osservato: «È ovvio che è molto più piacevole fare teatro rivoluzio-

[81] Barba, *Teatro. Solitudine* cit., pp. 237-238.

nario in tempi rivoluzionari, ma è altrettanto ovvio che farlo in tempi non rivoluzionari è persino più importante»[82].

Grotowski è morto a Pontedera il 14 gennaio 1999. La sua inquietudine spirituale ha segnato il teatro della seconda metà del Novecento, e con la sua morte il XX secolo teatrale si conclude in tutti i sensi, anche se il XXI secolo storico comincia di fatto l'11 settembre 2001, con la distruzione delle torri gemelle di New York.

Fra il 1983 e il 1986, Grotowski, nel corso dell'esilio americano, aveva portato avanti, presso l'università di Irvine, la sua nuova ricerca: *Il dramma oggettivo* (*The Objective Drama Project*)[83]. Ora – spiega Richard Schechner – Grotowski parte dal presupposto «che esistano alcuni suoni, ritmi, gesti e movimenti i cui effetti siano *oggettivi* ovvero fondati sui sistemi fisiologici e/o archetipici. I battiti del cuore, le forme del respiro, le tonalità di una certa altezza e precise serie di suoni, un certo tipo di espressione del volto, le posizioni del corpo e delle mani con i movimenti costituiscono per Grotowski un sistema performativo interculturale o universale»[84]. Poiché tali elementi di dramma oggettivo si riscontrano in certe forme liturgiche, Grotowski intende ancora una volta cogliere espressioni performative di culture differenti (vudù haitiano, danze sciamaniche e rituali coreane, dervisce, balinesi, Hata-yoga e karate giapponese) poste talora in connessione, in termini di canto, con suggestivi testi letterari, al fine di svilupparle come performance, ma al di fuori del loro contesto d'origine.

Così, mentre *Il teatro delle sorgenti* si era concentrato su «ciò che precede le differenze», *Il dramma oggettivo* avrebbe portato la sua attenzione «sulle forme sviluppate di certe tecniche tradizionali», non per produrne una sintesi, bensì per saggiare l'efficacia di precisi elementi tecnici allorché vengono applicati in contesti differenti da quelli della loro nascita»[85]. Rispetto al precedente processo para-

[82] C. Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, Milano 1995, p. 295. Interessante il resoconto sul Living in America, dopo il suo rimpatrio nel 1983, di G. Felli, *Il Living Theatre alla terza strada*, in «Teatro e Storia», VIII, ottobre 1993, 15, pp. 317 sgg.

[83] L. Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississipi, Jackson 1996, riassume e analizza l'intero progetto, a partire soprattutto da esperienze dell'autrice fra il 1989 e il 1992, quando era diretto da James Slowiak.

[84] R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, p. 255.

[85] L. Wolford, *Introduction. Objective Drama, 1983-86*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., p. 288.

teatrale, si affermava sempre più, a questo punto (1985-89), una certa enfasi sull'«abilità tecnica» nell'esecuzione performativa, che doveva essere soprattutto credibile[86]: «I cattivi artisti *parlano* di rivolta, i veri artisti la *fanno*. [...] La vera rivolta in arte è continua, approfondita, mai dilettantesca»[87].

Nel 1986, Grotowski aveva accettato l'invito del Centro di Pontedera a stabilirsi in Toscana per fondare un Workcenter (tutt'oggi molto attivo sotto la guida di Thomas Richards)[88]. Sono in primo luogo Roberto Bacci, investendo parte delle proprie sovvenzioni, e, in senso lato, la resistente cultura del «Terzo Teatro» italiano, che si perpetua a Pontedera (ma anche con il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro Ridotto di Bologna e il Potlach di Fara Sabina), ad assicurare a Grotowski l'ambiente adeguato agli ultimi anni di sperimentazione. A Pontedera, quasi ricongiungendosi al periodo di Opole, Grotowski si decentrava, ma senza perdere il contatto con diversi giovani gruppi teatrali italiani e stranieri che erano invitati a mostrargli le loro esperienze, a intrattenere un colloquio con lui. Del mondo del teatro Grotowski restava comunque *ospite*. Certo considerava l'arte «lo sforzo di confrontarsi con l'insufficienza», e chiedeva di non focalizzarsi «su qualcosa di limitato come il teatro. Il teatro è tutti i fenomeni attorno al teatro, l'intera cultura. Possiamo usare la parola teatro come possiamo abolirla»[89]. Tuttavia – ha osservato Antonio Attisani – il rifiuto grotowskiano concerneva in definitiva quello spettacolo che significava «l'oblio della vera natura dell'arte scenica», ma non «la tecnica 'filosofica'» implicita nel teatro[90].

Grotowski considerava sempre più la propria esperienza come lo sgranarsi di una catena formata da «l'anello-spettacolo, l'anello-prova per lo spettacolo, l'anello-prova non del tutto per lo spettacolo [...] questo a un'estremità della catena; all'altra estremità si trova

[86] Wolford, *Grotowski's Objective Drama* cit., p. 134.

[87] J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in AA.VV., *The Grotowski Sourcebook* cit., p. 296.

[88] Nel 1996, Grotowski volle aggiornare il nome del suo istituto in Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, in quanto, consapevole del suo precario stato di salute, da qualche tempo, aveva concentrato la direzione del lavoro pratico sul giovane collaboratore, al quale stava trasmettendo la sua esperienza.

[89] Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* cit., p. 296.

[90] A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006, p. 14.

qualcosa di molto antico: [...] l'arte come veicolo, che non cerca di creare il montaggio nella percezione degli spettatori, ma negli artisti che agiscono. Questo è già esistito nel passato, nei Misteri degli antichi»[91]. A Pontedera, Grotowski s'impegnò in quest'ultima avventura, insieme fantastica e artigianale, concentrandosi ulteriormente sul lavoro performativo sugli antichi canti vibratori africani e afro-caraibici come strumenti per aiutare l'organismo in un processo di trasformazione dell'energia.

È la fase delle *Arti rituali*, in cui l'*arte* diviene appunto *veicolo* di una più elevata ricerca interiore, secondo una definizione data (in realtà ripetuta) da Peter Brook[92]. *L'arte come veicolo* è distinta dall'arte della (rap)-presentazione teatrale e si rifà esplicitamente a quel lavoro su se stessi tipico delle tradizioni nelle quali «l'attenzione per l'arte va di pari passo con l'approccio all'interiorità dell'essere umano»[93]. Nella dichiarazione pubblicata sul «Sole 24 Ore», il 21 marzo 1999, poco prima di morire, Grotowski riassumeva e fissava l'estrema prospettiva del suo lavoro orientato verso una verticalità di ordine energetico: «[...] energie pesanti ma organiche (legate alle forze della vita, agli istinti, alla sensualità) e altre energie, più sottili», in un continuo transito «da un livello diciamo grossolano [...] a un livello energetico più sottile o addirittura verso la *higher connection*». Questa verticalità, per Grotowski, «deve essere tesa tra l'organicità e *the awareness*. *Awareness* vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza».

Attraverso gli stretti gelati degli anni Ottanta e i più informali anni Novanta, la Seconda Riforma si è decantata in una transizione dalla fase polemica propulsiva a quella della pacata sedimentazione storica. Se si vuole, è maturata dalle folgoranti novità alla formalizzazione di una riconosciuta e cospicua eredità, che resta aperta sul futuro, con i suoi problemi ancora da risolvere o da sviluppare, concernenti al fondo la *verità* del rappresentare e dell'*essere presenti*.

[91] J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993, pp. 127 sgg.

[92] Cfr. P. Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo*, in *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski/Workcenter of Jerzy Grotowski*, Centro per la Sperimentazione Teatrale, Pontedera 1988, pp. 15-16; cfr. anche sia la Prefazione di Brook a J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 16 sia Brook, *Lo spazio vuoto* cit., p. 69.

[93] *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e Action*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, 20-21, p. 488.

Chiunque vorrà occuparsi seriamente di teatro (o di ciò che si trova nei più o meno esplorati territori attigui), dovrà confrontarsi con la propria necessità di farlo, attivando in fondo l'atteggiamento essenziale praticato dai maestri della Seconda Riforma, e non potrà eludere le questioni da loro sollevate, anche solo per superarle o respingerle. Dovrà così guardare inevitabilmente al trentennio Sessanta-Ottanta e ammettere – come ha detto una volta Cesare Garboli – che forse «oggi le emozioni sono altre. La Formula Uno, il calcio, [...] gli spettacoli in cui, nella nostra civiltà, l'emotività collettiva riesce a rappresentarsi», ma che c'è stato anche «un periodo di rinascita, o di illusione di rinascita, un passaggio di anni, quelli del Living e di Brook, [...] in cui è fiorito un teatro carnale, dove la finzione poteva conquistare il suo contrario e diventare il massimo dell'autenticità e della problematicità, quindi della rivelazione di esistere»[94]. Dovrà ammettere ciò e chiedersi se – con una rinnovata originale tensione – non valga la pena di raccogliere il filo di tutto questo, di ripartire da lì.

[94] La citazione è tratta da un'intervista di L. Bentivoglio sulla «Repubblica» del 3 giugno 1998.

Bibliografia essenziale

La bibliografia che segue è «essenziale» non solo per il suo carattere selettivo, ma anche perché limitata a opere nelle lingue comunemente accessibili al pubblico italiano (non comprende, per intenderci, titoli polacchi o danesi).

Utili per lo studio del teatro d'avanguardia della seconda metà del Novecento, sia per la cronologia sia per la documentazione, l'annuario teatrale *Il Patalogo*, avviato dal 1979 (stagione 1977-78) da Franco Quadri, e alcune sistemazioni enciclopediche: *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Feltrinelli, Milano 1980; *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. Cappa, P. Gelli, Baldini & Castoldi, Milano 1998. Aggiornati gli approcci critici e storiografici sul periodo in esame presenti nel III volume, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, della *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000-2003. Un posto di rilievo, per la fissazione analitica di singoli spettacoli e la determinazione delle poetiche di regia, ha la serie *Les Voies de la création théâtrale*, vari curatori, CNRS, Paris dal 1970.

Da consultare alcuni importanti periodici teatrali d'informazione: «Il Dramma», «Hystrio», «Primafila», «Scena», «Sipario», «Stilb», «Teatro», «Teatro Festival», «Teatri delle Diversità»; e di profilo più accademico: «Biblioteca Teatrale», «Il Castello di Elsinore», «Culture Teatrali», «The Drama Review», «Drammaturgia», «New Theatre Quarterly», «Prove di Drammaturgia», «Quaderni di Teatro», «La Scrittura Scenica», «Teatro e Storia».

Quanto alle opere di carattere critico-generale sugli orientamenti, la dimensione spettacolare e la specifica problematica teatrale della seconda metà del Novecento, segnaliamo almeno: L. Abel, *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Rizzoli, Milano 1965; G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968; R. Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968; M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti ed aporie nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Firenze 1983; F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984; M. De Marinis, *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Bompiani, Milano 1987; U. Volli, *La quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Feltrinelli, Milano 1989; P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990; AA.VV., *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta, L. Peja, Vita e Pensiero, Milano 2005.

Per inquadrare la specifica situazione italiana si vedano i due volumi di F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977[2]; M. Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996; P. Di Marca, *Tra memoria e presente*, Artemide Edizioni, Roma 1998. Per gli orientamenti internazionali, per quanto riguarda il nuovo teatro americano segnaliamo: M. Kirby, *Happening*, De Donato, Bari 1968; *America urrà: il teatro della rivolta*, numero speciale di «Sipario», XXIII, dicembre 1968, 272; V. Valentini, *Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR, 1956-1971*, in «Biblioteca Teatrale», 1973, 6-7; S. Brecht, *Nuovo teatro americano 1968-1973*, Bulzoni, Roma 1974; M. Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, Vallecchi, Firenze 1978; R. Bianchi, *Autobiografia dell'avanguardia. Il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni Ottanta*, Tirrenia Stampatori, Torino 1980; T. Shank, *Theatre in Real Time*, Studioforma, Torino 1980; R. Bianchi, *Out Off & Away*, Studioforma, Torino 1981; per il teatro polacco: AA.VV., *«Dialog». Il teatro in Polonia*, a cura di C. Pollastrelli, La Casa Usher, Firenze 1981; *Teatro e festa dei morti. «Gli Avi» di Mickiewicz e la tradizione teatrale in Polonia*, sezione monografica di «Teatro e Storia», XV, 2000, 22; per le esperienze d'avanguardia nel teatro inglese a metà del Novecento: C. Marowitz, S. Trussler, *Ribellione e rassegnazione. Teatro inglese dal 1957 al 1967*, De Donato, Bari 1976[2].

Venendo alla bibliografia relativa ai principali protagonisti della nostra trattazione, indichiamo:

a) sul Living Theatre:
K. Brown, *La prigione*, Einaudi, Torino 1967; P. Biner, *Il Living Theatre*, De Donato, Bari 1968; J.-J. Lebel, *Entretiens avec le Living Theatre*,

Editions Pierre Belfond, Paris 1968; A. Rostagno, G. Mantegna, *We The Living Theatre*, Ballantine, New York 1969; G. Bartolucci, *The Living Theatre*, Samonà e Savelli, Roma 1970; *Paradise Now*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1970; *The Living Book*, a cura di C. Silvestro, Mazzotta, Milano 1971; J. Malina, *The Enormous Despair* (*Diaries, 1968-69*), Random House, New York 1972; J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1975; The Living Theatre, *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, Edizioni del CDA, Torino s.d. [1976]; J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano 1982; J. Gelber, *La Connection*, a cura di O. Ponte di Pino, Ubulibri, Milano 1983; J. Malina, *The Diaries of Judith Malina: 1947-1957*, Grove Press, New York 1984; AA.VV., *Dedicato a Julian Beck. Scritti e testimonianze*, a cura di S. Urbani, C. Valenti, CSRT, Pontedera 1986; *Julian Beck, il Living Theatre*, «Quaderni di Teatro», IX, agosto 1986, 33; J. Beck, *Theandric*, Socrates, Roma 1994; J. Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*, Grove Press, New York 1995; C. Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, Milano 1995; H. Reznikov, *Quattro spettacoli del Living Theatre*, Piero Manni, Lecce 2000; A.M. Monteverdi, *Frankenstein del Living Theatre*, BFS, Pisa 2002.

b) su Jerzy Grotowski:

E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965; R. Temkine, *Il Teatro-laboratorio di Grotowski*, De Donato, Bari 1969; J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970; V. Monaco, *Grotowski o della negazione*, Samonà e Savelli, Roma 1972; L. Kolankiewicz, *On the Road to Active Culture. The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977*, Instytut Laboratorium, Wroclaw 1978; T. Burzynski, Z. Osinski, *Le Laboratoire de Grotowski*, Editions Interpress, Varsovie s.d. [1979]; *Jerzy Grotowski*, numero monografico di «Sipario», XXXV, I trimestre 1980, 404; J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore* (dispensa di testi non riveduti dall'autore curati da L. Tinti), Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Roma [1982]; Z. Osinski, *Grotowski and His Laboratory*, PAJ Publications, New York 1986; J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989; AA.VV., *Ryszard Cieslak acteur-emblème des années soixante*, a cura di G. Banu, Actes Sud, Arles 1992; T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993; L. Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississipi, Jackson 1996; *Grotowski posdomani*, sezione monografica di «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, 20-21; AA.VV., *The Grotowski Sourcebook*, a cura di R. Schechner, L. Wolford,

Routledge, London-New York 2001[2]; J. Grotowski, L. Flaszen, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen, C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001; G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Rizzoli, Milano 2002; AA.VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di J. Degler, G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano 2005; A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006.

c) su Eugenio Barba e l'Odin Teatret:

AA.VV., *Odin Teatret. Expériences (1964-1973)*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1973; *Speciale Odin Teatret*, numero monografico di «Quaderni del CUT/Bari», maggio 1974, 13; *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di F. Taviani, Feltrinelli, Milano 1975; T. D'Urso, F. Taviani, *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972-77*, Studioforma, Torino 1977; E. Barba, *Il Brecht dell'Odin*, Ubulibri, Milano 1981; E. Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985; E. Barba, *Il corpo dilatato (seguito da Il Vangelo di Oxyrhinco)*, La Goliardica Editrice Universitaria, Roma 1985; I. Holm, V. Hagnell, J. Rasch, *A Model for Culture. Holstebro*, Almqvist & Wiksell Int., Stockholm 1985; E.E. Christoffersen, *The Actor's Way*, Routledge, London-New York 1993; I. Watson, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Routledge, London-New York 1993; E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Il Mulino, Bologna 1998 (nuova edizione accresciuta: Ubulibri, Milano 2004); E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, a cura di M. Schino, Textus, L'Aquila 1999; E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 2000; AA.VV., *Odin Teatret 2000*, a cura di J. Andreasen, A. Kuhlmann, Aarhus University Press, Århus 2000; T. D'Urso, E. Barba, *Viaggi con l'Odin*, Ubulibri, Milano 2000; E. Barba, *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*, Cajastur, El Entrego 2004; J. Turner, *Eugenio Barba*, Routledge, London-New York 2004; *Dossier: Odin Quaranta*, in «Teatro e Storia», XVIII, 2004, 25; F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2005; I. Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Bulzoni, Roma 2006.

d) su Eugenio Barba e l'antropologia teatrale:

AA.VV., *La scuola degli attori*, a cura di F. Ruffini, La Casa Usher, Firenze 1981[2]; E. Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Feltrinelli, Milano 1981; E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993; AA.VV., *The Performers' Village*, a cura di K. Hastrup, Drama, Graasten 1996; AA.VV., *Drammaturgia dell'at-*

tore, a cura di M. De Marinis, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997; I. Watson *et al.*, *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester University Press, Manchester-New York 2002; P. Giacché, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2003; E. Barba, N. Savarese *et al.*, *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005[2].

e) su Peter Brook:

J.C. Trewin, *Peter Brook. A Biography*, Macdonald, London 1971; A.C.H. Smith, *Teatro come invenzione*, Feltrinelli, Milano 1974; *Peter Brook o il teatro necessario*, a cura di F. Quadri, Edizioni della Biennale, Venezia 1976; L. Curti, *Peter Brook e Shakespeare. Alla ricerca di un'avanguardia nel teatro inglese*, Intercontinentalia, Napoli 1984; P. Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, Ubulibri, Milano 1988; AA.VV., *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu, A. Martinez, Ubulibri, Milano 1990; V. Di Bernardi, *Mahabharata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Bulzoni, Roma 1990[2]; *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives*, a cura di D. Williams, Routledge-Taylor & Francis, London 1991; G. Banu, *Peter Brook. Da Timone d'Atene a La tempesta*, La Casa Usher, Firenze 1994; P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998; J. Heilpern, *Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*, Routledge, New York-London 1999[3]; A.R.G. Hunt, G. Reeves, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge 1999[2]; *Between Two Silences. Talking with Peter Brook*, a cura di D. Moffitt, Southern Methodist University Press, Dallas 1999; P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Feltrinelli, Milano 2001; I. Imperiali, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2002; M. Croyden, *Conversations with Peter Brook 1970-2000*, Faber & Faber, New York 2003; A. Todd, J.-G. Lecat, *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*, Palgrave-Macmillan, New York 2003[2]; P. Brook, *La porta aperta*, a cura di P. Puppa, Einaudi, Torino 2005[2]; M. Kustow, *Peter Brook. A Biography*, St. Martin's Press, New York 2005.

Indici

Indice dei nomi

Abel, L., 22.
Agostini, R., 157n.
Ahrne, M., 39.
Albahaca, E., 144.
Albee, E., 22.
Alonge, R., 23n, 72n, 191.
Amouroux, C., 176.
Andreasen, J., 59n, 193n.
Antoine, A., 95.
Antonioni, M., 77.
Arbasino, A., 27, 28n, 64 e n, 77 e n, 85 e n, 182.
Arden, J., 82.
Arendt, H., 56.
Arestrup, N., 180.
Arp, J., 15.
Artaserse II, 134.
Artaud, A., 3-5, 12-14, 26-27, 30, 32-33, 67, 76, 81-83, 84n, 90, 99, 158 e n, 174, 192.
Ashbery, J., 18.
Attar, F.U., 177.
Attisani, A., 69n, 146n, 157 e n, 167n, 191, 207 e n.
Aubert, C., 57n, 59n.
Auden, W.H., 18.
Augias, C., 86.
Augusto, Caio Giulio Cesare Ottaviano, 100.

Bablet, D., 163n.
Bacci, R., 157, 207.
Baez, J., 77.
Bandettini, A., 158n.
Banu, G., 63n, 78n, 80n, 138n, 139 e n, 140n, 176n, 177 e n, 178, 179n, 180 e n, 181 e n, 184n, 185n.
Barba, E., 3-4, 5n, 6 e n, 7n, 10-11, 12 e n, 14-15, 16 e n, 46 e n, 47 e n, 49 e n, 50 e n, 51 e n, 52, 53 e n, 54 e n, 56 e n, 57 e n, 58 e n, 59n, 60, 62n, 64, 65 e n, 67n, 68, 99, 102, 112, 123-124, 127, 129 e n, 130-131, 133, 143n, 148, 151n, 154, 156-157, 158 e n, 159 e n, 160 e n, 161n, 188 e n, 189 e n, 190 e n, 191-192, 193 e n, 194 e n, 195 e n, 196-197, 201 e n, 202-204, 205 e n.
Barnes, C., 121.
Barrault, J.-L., 91, 93, 112.
Barrier, G., 29n.
Bartolucci, G., 23, 24n, 28 e n, 32 e n, 36 e n, 37 e n, 60n, 61 e n, 73 e n, 74 e n, 88 e n, 94 e n, 204n.
Bausch, P., 164.

Beardsley, A., 140.
Beck, J., 3, 4 e n, 11n, 12 e n, 13n, 14n, 15 e n, 16, 17 e n, 18n, 19 e n, 21 e n, 22n, 23, 25 e n, 27 e n, 28 e n, 29 e n, 31n, 32n, 33, 34n, 36 e n, 72 e n, 73, 74n, 75, 77, 91 e n, 92 e n, 93n, 94n, 96n, 97n, 99 e n, 115 e n, 116 e n, 117, 118 e n, 119 e n, 151 e n, 152, 153 e n, 154, 156, 198 e n, 199 e n, 200, 205.
Beckett, S., 13n, 24, 37, 58, 81, 89-90, 95, 199.
Bene, C., 23, 26 e n, 64, 95, 204n.
Bénichou, M., 176-177, 184.
Benjamin, W., 190.
Bentivoglio, L., 209n.
Bentley, E., 104 e n, 115.
Bertani, O., 117, 142.
Bianchi, R., 26n.
Biarese, C., 125.
Billington, M., 78n.
Biner, P., 17n, 19n, 27n, 33n, 34n, 36n, 73n, 74n.
Bizet, G., 181-182.
Bjørneboe, J., 15, 56-57.
Boal, A., 118.
Bohr, N., 41.
Bosch, H., 42, 175.
Bourbonnaud, J.-L., 57n, 59n.
Bramini, S., 171n.
Braun, K., 51n, 114n, 196n.
Brecht, B., 3, 13-15, 18, 23n, 73, 76, 89, 90 e n, 95, 158n, 189-191.
Brecht, S., 103, 104n, 115 e n.
Bredsdorff, T., 201n.
Breton, A., 15, 18.
Brie, C., 204.
Brook, P., 3, 6, 10-11, 13, 14 e n, 16, 20 e n, 51n, 61, 77, 78 e n, 79 e n, 80 e n, 81 e n, 82 e n, 84-85, 86 e n, 87-88, 89 e n, 90 e n, 92, 93 e n, 112, 120, 122-123, 128n, 131, 132 e n, 133 e n, 134 e n, 136 e n, 137 e n, 138 e n, 139-140, 148, 167n, 172-173, 174 e n, 175 e n, 176 e n, 177-178, 179 e n, 180 e n, 181 e n, 182 e n, 183 e n, 184 e n, 185, 188, 192, 204-205, 208 e n, 209.
Brown, K.H., 15n, 22, 25, 26n, 32n.
Brueghel, P., 175.
Brunton, P., 38, 39n, 113 e n.
Büchner, G., 25.
Buffalo Bill (William Frederick Cody), 130.
Buñuel, L., 177.
Burzynski, T., 141n, 150.
Byron, G.G., 42.

Cage, J., 4, 15, 17, 18 e n, 26n, 31n, 97, 117.
Calandra, D., 161n.
Calderón de la Barca, P., 62, 67n, 134.
Calendoli, G., 60, 61n.
Camus, A., 23.
Carpi, F., 85.
Carreri, R., 203.
Carrière, J.-C., 133 e n, 177, 181, 183.
Cascetta, A., 26n, 86n, 143n, 183n.
Castaneda, C., 165n, 167 e n.
Cecchi, C., 26n.
Cechov, A., 41, 147, 179.
Cézanne, P., 15.
Chaikin, J., 86, 93, 112, 155.
Chaplin, C., 34.
Chiaretti, T., 175.
Chiaromonte, M., 76n.
Chiaromonte, N., 76 e n, 102.
Chinzari, S., 147n, 201n.
Christensen, J., 125.
Christiansen, R., 125.
Christoffersen, E.E., 56n, 57n, 100n, 123n, 127n, 202n.
Cieslak, R., 41, 48n, 62n, 63 e n, 64, 67-70, 104, 109, 141 e n, 142n, 144, 146, 148, 186, 196, 198.
Cocteau, J., 18, 41, 90.
Cohn-Bendit, D., 92.
Collison, M., 175.
Colombo, F., 22n.
Consigny, A., 180.
Constant, M., 181.
Copeau, J., 3, 158n.

Corday, C., 84.
Cordelli, F., 187.
Costa, O., 148.
Cots, T., 190.
Craig, E.G., 3, 59, 162.
Croyden, M., 6n, 93n, 112, 133 e n, 173n, 175n, 177n, 183n.
Cruciani, F., 10n, 59n, 79n.
Cuesta, J., 171n.
Cunningham, M., 17, 89.
Cushman, R., 177.
Custer, G.A., 130.
Cynkutis, Z., 41, 49-50, 65, 109, 144, 168n.

Damerini, G., 33n.
Davico Bonino, G., 178, 191.
Davy, K., 96n.
De Berardinis, L., 26 e n, 95, 157.
Debussy, C., 182n.
Decroux, E., 194.
De Feo, S., 31, 32n.
De Gaulle, C., 92-93.
Degler, J., 105n, 146n, 197.
De Kooning, W., 18.
De Luna, G., 72 e n.
Demarco, H., 92.
De Marinis, M., 96 e n, 159n, 194 e n, 195 e n, 196.
De Matteis, S., 178.
De Monticelli, R., 24 e n, 31n, 32n, 63, 64n, 73, 74n, 76, 117 e n, 121, 122n, 131 e n, 148n, 154 e n, 155n, 174, 186, 187 e n, 200 e n, 204 e n.
Denizon, J.-P., 186.
De Panafieu, B., 80n, 133n, 167n.
Di Bernardi, V., 184n.
Di Marca, P., 26n.
Dine, J., 31n.
Dini, M., 119n, 120n, 153n.
Diop, B., 179.
Dioume, M., 186.
Dorigo, V., 33.
Dos Passos, J., 88.
Dostoevskij, F., 38, 123n, 124-125, 143, 146.
Dreyer, C.T., 176.
Dubcek, A., 94.
Duchamp, M., 15, 18.
Dullin, C., 5.
D'Urso, T., 125n, 128n.
Dziewulska, M., 105n.

Eisenstein, S.M., 56, 58n.
Eisler, H., 190.
Eliade, M., 39, 168.
Eliot, T.S., 18, 88, 143.
Elsom, J., 179n.
Ensor, J., 85.
Eschilo, 36, 200.
Esenin, S.A., 200.
Esslin, M., 88 e n.
Euripide, 100.

Fabbri, M., 38n, 162n, 166n.
Fadini, E., 156.
Fanti, E., 167n.
Félix, R. (Elisa, *detta*), 75.
Felli, G., 206n.
Ferlinghetti, L., 32n.
Ferrone, S., 131 e n, 158n.
Fersen, A., 148.
Filipowicz, H., 197n.
Findlay, R., 65n, 166n, 168n, 197n.
Fink, G., 151n.
Flaszen, L., 3, 5 e n, 7 e n, 41, 42 e n, 43, 44 e n, 47n, 48n, 52, 62 e n, 66n, 108n, 109, 143n, 150, 198.
Fo, A., 140n.
Fo, D., 26n, 95.
Foreman, R., 17, 95.
Franzero, C.M., 84n, 87, 88n.
Fredericks, C., 18.
Freud, S., 35.
Fumaroli, M., 6n, 48 e n, 59, 60 e n, 92n, 95 e n.

Galilei, G., 189, 191.
Gallarati, P., 182n.
Gallimard (editore), 13.
Garboli, C., 142 e n, 147, 148n, 155n, 162 e n, 209.

Garcia, V., 92-93.
Gelber, J., 3, 19, 20n, 21 e n, 22n, 25.
Genet, J., 36-37, 78, 82, 119.
Gielgud, J., 175.
Ginsberg, A., 19.
Giovanni Paolo II (Karol Wojtyla), 114n, 196-197.
Godard, J.-L., 177.
Goldschmidt, M., 175.
Gomulka, W., 40, 94.
Goodman, P., 17-18.
Gregory, A., 112.
Grimes, R., 164 e n, 165n, 169 e n.
Grooms, R., 31n.
Grotowski, J., 3 e n, 5 e n, 6n, 7 e n, 8 e n, 9 e n, 10-11, 16, 26n, 32n, 38 e n, 39 e n, 40-41, 42 e n, 43 e n, 44 e n, 45 e n, 46, 47 e n, 48 e n, 49 e n, 50-52, 53 e n, 54 e n, 55-56, 58 e n, 60-61, 62 e n, 63 e n, 64 e n, 65, 66 e n, 67 e n, 68 e n, 69 e n, 70 e n, 73, 80, 82 e n, 86, 88, 89 e n, 95, 101-104, 105 e n, 106 e n, 107, 108 e n, 109, 111 e n, 112 e n, 113 e n, 114n, 133, 138, 141-142, 143 e n, 144 e n, 145n, 146n, 147n, 148-150, 154-157, 158 e n, 159 e n, 160, 162-164, 165 e n, 166 e n, 167 e n, 168, 169 e n, 170 e n, 171 e n, 172 e n, 188, 191-193, 194 e n, 195-198, 201, 205-206, 207 e n, 208 e n.
Grotowski, K., 113n.
Grünevald, 65n.
Guerrieri, G., 86 e n, 147n, 151n, 154 e n, 201 e n.
Guggenheim, P., 15.
Guglielmi, C., 165n, 169n.
Gurawski, J., 43 e n, 49, 52, 63.
Gurdjieff, G.I., 10, 79 e n, 80, 89n, 166, 167 e n, 169, 171 e n, 183.

Habich, M., 185.
Hall, P., 80.
Hastrup, K., 188n.
Hauser, K., 59-60.
Higgins, C., 173.
Hochuth, R., 88.
Hölderlin, F., 73.
Howard, A., 176n.
Hughes, T., 134-135.
Hunt, A., 87n, 137n, 139n.

Ibsen, H., 18, 35.
Imperiali, I., 139 e n, 176n.
Ionesco, E., 13n, 40, 43n.

Jabonkowna, L., 147n.
Jackson, G., 87, 176n.
Jacobbi, R., 24 e n, 102 e n.
Jacquot, J., 62n.
Jaholkowski, A., 41, 109, 144, 197.
Jarry, A., 18, 174-175.
Jaruzelski, W., 196.
Jones, R.E., 17.
Jotti, N., 118.
Jung, C.G., 10, 39n, 147n.

Kahn, F., 149n.
Kandinskij, V., 199n.
Kantor, T., 44, 161 e n, 162 e n, 163 e n, 164, 191, 198.
Kaprow, A., 15, 31n, 32n.
Katsulas, A., 175.
Kelera, J., 68, 105n.
Kennedy, R., 96n.
Kerouac, J., 19.
King, M.L., 24, 96.
Kirby, M., 31n.
Koestler, A., 64n.
Kolankiewicz, L., 146n, 162n, 166n.
Kopit, A., 22.
Kostrzewa-Zorbas, G., 190.
Kotlarczyk, M., 114n.
Kott, J., 81, 114n, 122, 172 e n, 181 e n.
Kouyaté, S., 137n, 186.
Krabbe Barfoed, S., 128n.
Kreica, O., 121.
Kropotkin, P.A., 200.
Kudlinski, T., 42.
Kuharski, A., 51n.
Kuhlmann, A., 59n, 193n.

Kumiega, J., 38n, 43n, 80n, 109n, 112n, 113n, 143n, 149n, 150n, 165n, 198n.
Kustermann, M., 26.
Kustow, M., 77n, 79n, 132n, 177n.

Lang, F., 34.
Lao-Tse, 189.
Larsen, T., 124-125, 189, 202.
Laukvik, E.M., 55, 100, 102, 123n, 124, 202.
Lazzari, A., 34, 35n.
Leigh, E., 82, 83n.
Lenin, N., 200.
Lenz, J.M.R., 14.
Le Parc, J., 92.
Lévi-Strauss, C., 131.
Limanowski, M., 45.
Livio, G., 23n.
Lombardi, S., 204n.
Lope de Vega, 46.
Lorca, F.G., 18.

Maalouf, M., 186.
MacLow, J., 18n, 29.
Mac Taggart, J., 51n.
Magee, P., 84.
Majakovskij, V.V., 42, 152, 200.
Majchrowski, Z., 197n.
Malina, J., 3, 4n, 11, 12 e n, 13 e n, 14 e n, 15n, 16-17, 19 e n, 22 e n, 23, 25, 26 e n, 27 e n, 28, 29n, 31, 34n, 36 e n, 73-75, 77, 92 e n, 96 e n, 99 e n, 115n, 118-119, 156, 200, 205.
Malraux, A., 60.
Mann, T., 144n.
Mantegna, A., 65n.
Manuelli, M., 144n.
Manzella, G., 165n.
Mao Tse Tung, 131.
Marat, J.-P., 84.
Maratrat, A., 184.
Marconcini, D., 157.
Marcuse, H., 200.
Marinelli, L., 161n.
Marlowe, C., 50, 62.
Marowitz, C., 13, 81 e n, 82 e n, 83 e n.
Martelli, G., 116.
Marthouret, F., 139.
Martinez, A., 78n, 176n.
Mauss, M., 168, 171.
McCarthy, J.R., 189.
Mejerchol'd, V., 3-5, 11 e n, 12 e n, 13n, 39 e n, 56, 90, 152, 162, 192, 200.
Melato, M., 77.
Meldolesi, C., 189n.
Mérimée, P., 181-182.
Mezzogiorno, V., 186.
Mianowska, A., 40.
Mickiewicz, A., 43-45, 105 e n, 162 e n, 166 e n.
Miller, A., 22.
Milva (Maria Ilva Biolcati), 77.
Mirecka, R., 41, 109, 144, 198.
Mnouchkine, A., 95.
Moffitt, D., 80n, 188n.
Molik, Z., 41, 44, 109, 144, 198.
Molinari, C., 73n, 75 e n.
Molinari, R., 171n.
Monk, M., 96.
Monteverdi, A.M., 33n, 34n, 36n.
Moro, A., 156, 200n.
Mozart, W.A., 182n.
Myers, B., 176.

Nagel Rasmussen, I., 52n, 55, 57n, 100n, 125, 130, 131n, 191, 201n, 204.
Nicolescu, B., 79n.
Nietzsche, F., 171, 182, 200.
Nijinskij, R., 204.
Nijinskij, V., 48, 204.

Oldenburg, C., 31n.
Olivier, L., 78.
Olmi, E., 143n.
O'Neill, E., 17.
Osborne, J.J., 77.
Osinski, Z., 38n, 40n, 42n, 46n, 61n, 63n, 68n, 104n, 107n, 113n, 114n, 141n, 146n, 166n.
Osterwa, J., 45, 105n.

Ottieri, S., 17n.
Ouaknine, S., 62n.
Ouspensky, P.D., 79n.

Pajetta, G., 118.
Palach, J., 99.
Paladini, A., 123n, 125n.
Palazzi, R., 161, 185, 186n.
Pandolfi, V., 22n, 23 e n.
Pane, A., 140n.
Paolini, M., 193n.
Paolucci, I., 143n.
Paracelso, 35.
Pardeilhan, F., 190, 202.
Parenti, F., 26n.
Parker, C., 20.
Parlagreco, S., 161n.
Parry, N., 79, 180.
Pasi, M., 182.
Pasolini, P.P., 32n, 65n, 173.
Peja, L., 26n, 86n, 143n, 183n.
Peragallo, P., 26, 95.
Perilli, A., 26n.
Perlini, M., 121.
Perrelli, F., 15n, 46n, 56n, 58n, 99n, 119n, 147n, 162n, 164n, 199n, 202n.
Petersen, L., 125.
Picasso, P., 18, 199n.
Piccoli, M., 179n, 180.
Pirandello, L., 19 e n, 21, 24, 37.
Piscator, E., 3, 14, 18, 19n, 88.
Planchon, R., 23.
Poli, P., 26n.
Pollastrelli, C., 5n, 42n, 45n, 108n, 143n.
Pollock, J., 17-18.
Ponte di Pino, O., 168n.
Popieluszko, J., 197.
Porro, G., 84n.
Possenti, E., 78.
Pound, E., 18.
Puppa, P., 90n, 133n, 174n.
Puzyna, K., 45n, 143n, 146 e n.

Quadri, F., 4n, 11n, 26n, 60, 72n, 76n, 86n, 92n, 93n, 94n, 96n, 97n, 98n, 115n, 116n, 118n, 121 e n, 131 e n, 151n, 154n, 157n, 163n, 175 e n, 205 e n.
Quartucci, C., 26 e n, 33, 95.

Racine, J., 18.
Raimondo, M., 107, 123 e n, 141 e n.
Ramana Maharshi, 38, 39 e n.
Rebora, R., 102.
Reeves, G., 87n, 137n, 139n.
Rembrandt, H.v.R., 65n.
Remondi, C., 26.
Renan, E., 144.
Renaud, M., 91.
Rexroth, K., 18-19.
Reznikov, H., 200, 205.
Ricci, M., 26 e n.
Ricciardelli, S., 190.
Richards, T., 8, 9n, 52n, 67n, 70n, 165n, 169 e n, 207 e n, 208n.
Ripellino, A.M., 140 e n.
Risum, J., 193n.
Rochlin, S., 97n.
Ronconi, L., 95, 112, 141.
Rossi Ghiglione, A., 183n.
Rostagno, A., 86n, 115n, 116n.
Rozan, M., 132.
Ruffini, F., 7 e n, 38n, 54n, 192, 193n, 195n.

Sacher-Masoch, L. von, 151.
Sade, D.-A.-F. de, 84.
Salomone, 176.
Salzmann, J. de, 79.
Sangaré, B., 137n.
Santoro, L.A., 125n.
Sartre, J.-P., 87n.
Sarvig, O., 59.
Saurel, R., 101 e n.
Savarese, N., 7n, 8n, 12n, 193n, 194n.
Saxo Grammaticus, 100.
Scabia, G., 33, 95.
Schechner, R., 6n, 16, 17n, 39 e n, 43n, 96, 104n, 112 e n, 128n, 146n, 155, 156n, 192 e n, 197n, 206 e n.

Schino, M., 56n, 157n, 158n, 159n, 161n.
Schopenhauer, A., 200.
Schulz, B., 162.
Schumann, P., 86.
Scierski, S., 41, 109, 144-145, 197.
Scofield, P., 81.
Seck, D., 185.
Seeberg, P., 100.
Selem, P., 176 e n, 180 e n.
Sernesi, C., 143n.
Shakespeare, W., 78, 81, 83, 89-90, 93, 95, 99, 121, 136, 175, 179.
Shari, W., 36.
Shaw, G.B., 199n.
Shelley, M., 34.
Shelley, P.B., 200.
Sibille, R., 57n.
Siciliano, E., 182.
Silber, I., 115.
Skeel, U., 125, 190.
Slowacki, K., 49, 62, 67n, 144.
Slowiak, J., 206n.
Smith, A.C.H., 11n, 134n, 136n.
Sofocle, 73.
Sogliuzzo, R., 19n.
Spychalski, Z., 109.
Squarzina, L., 122 e n.
Stanislavskij, K., 3-7, 8 e n, 9-10, 11 e n, 39 e n, 56, 58n, 70, 103, 105, 158n, 165, 192.
Stein, G., 18.
Stewart, E., 17n, 22.
Strehler, G., 23, 77, 158 e n, 189.
Strindberg, A., 18.
Sudano, R., 26.
Sulerzickij, L., 5.
Szajna, J., 52.

Tabrizi-Zadeh, M., 186.
Taviani, F., 10n, 56n, 63n, 125n, 127, 128n, 142n, 165n, 186n, 193n, 195n.
Temkine, R., 38n, 39n, 67n.
Tieck, L., 162n.
Tinti, L., 39n, 143n.
Todd, O., 88 e n.
Toller, E., 200.
Toporkov, V.O., 8 e n.
Trezzini, L., 33n.
Trilling, O., 136.
Trionfo, A., 26n.
Trussler, S., 81n, 82n, 83n.
Turnbull, C., 173, 192.
Turner, E., 192.
Turner, V., 6 e n, 15n, 150n, 192.

Ulbricht, W., 189.
Utamaro Kitagawa, 140.

Vachtangov, E., 3-4, 39 e n, 56, 90.
Vacis, G., 9n, 10n, 43n, 47n, 48n, 71n, 193n, 197n.
Valdez, L., 138.
Valenti, C., 11n, 12n, 14n, 26n, 29n, 31n, 37n, 73n, 75n, 96n, 206n.
Valentini, V., 112n.
Valli, R., 64n.
Van Gogh, V., 69, 131.
Varley, J., 202.
Vasilicò, G., 121.
Vela, C., 140n.
Venè, G.F., 66.
Vescovi, R., 159.
Vicentini, C., 114n.
Vigorelli, G., 173-174.
Vilar, J., 23, 93.
Vinaver, S., 84 e n.
Visconti, L., 23.
Volli, U., 110, 111 e n, 158n, 170 e n, 171n.
Vyszynski, S., 114.

Walesa, L., 196.
Watson, I., 128n, 161n, 195n.
Weigel, H., 14.
Weil, S., 143.
Weiss, P., 83-84, 88.
Wesker, A., 163n.
Wethal, T., 48n, 55, 59, 100, 124-125, 129, 130n, 189, 202.
Whale, J., 34.
Whitman, R., 31n.
Wiener, R., 35.

Wilson, R., 95, 121, 155, 164.
Wilder, T., 22.
Williams, T., 22.
Williams, W.C., 22n, 200.
Wirth, A., 41n, 53n.
Witkiewicz, S.I., 162.
Wojtyla, K. *vedi* Giovanni Paolo II.
Wolford, L., 6n, 39n, 104n, 146n, 197n, 206n, 207n.
Wyspianski, S., 51.

Yoshi Oida, 93.

Zappareddu, P., 125n.
Zavadskij, J., 39n.
Ziolkowski, G., 105n, 146n, 197n.
Zmyslowski, J., 148-149, 197.
Zoroastro, 134.

Indice del volume

I. **La fucina americana** 3

1. «Prolog im Himmel»: Prima e Seconda Riforma del teatro, p. 3 - 2. Non imitare la vita: la provocazione del Living, p. 16 - 3. L'Europa contagiata, p. 22 - 4. La scoperta di «Mysteries», p. 28

II. **Come Van Gogh dipingeva** 38

1. Il laboratorio polacco di Grotowski, p. 38 - 2. Verso l'attore santo, p. 49 - 3. Il teatro dei rifiutati di Eugenio Barba, p. 55 - 4. Cieslak: il Principe Performer, p. 61

III. **Il cavallo di legno** 72

1. Il Living nel segno di «Antigone», p. 72 - 2. Le due stanze di Peter Brook, p. 77 - 3. Sessantotto, p. 91 - 4. La ricerca della contraddizione, p. 99

IV. **Al di là del teatro** 103

1. I giorni sacri di Grotowski, p. 103 - 2. Paradiso dopo, p. 114 - 3. Trasformare le pietre in pane, p. 121 - 4. Passare il fiume, p. 127

V. **Ritorno al disordine** 141

1. Apocalisse a Venezia, p. 141 - 2. Il Living e la sua ombra, p. 150 - 3. Barba e il «Terzo Teatro», p. 156 - 4. Il lavoro con se stessi, p. 161

VI. Traversata artica 172

1. Brook: l'incarnazione di un teatro d'arte, p. 172 - 2. Prima dell'espressione: l'antropologia teatrale, p. 188 - 3. Un frigorifero ghiacciato, p. 196 - 4. Epilogo tra due secoli, p. 201

Bibliografia essenziale 211

Indice dei nomi 219