

ANTROPOLOGIA TEATRALE: LA STRAORDINARIA ESPERIENZA DI JERZY GROTOWSKI

di Matilde Politi

(Da una tesi di laurea in Antropologia Culturale-Università degli studi di Roma La Sapienza, Facoltà di Sociologia. Relatore: Prof.ssa Gioia Di Cristofaro Longo - Anno Accademico 1998-99; rielaborata nel 2018/19)

INDICE

INTRODUZIONE	pag 2
PREFAZIONE - CONOSCI JERZY GROTOWSKI? UNA BREVE BIOGRAFIA	pag 10
CAP 1 - ANTROPOLOGIA TEATRALE	pag 20
CAP 2 - TEATRO E RITUALE - <i>AL DI LA' DEL QUOTIDIANO</i>	pag 37
Appendice: Teatro e Rituale in antropologia ed etnologia	pag 46
CAP 3 –ALTRE ESPERIENZE DI ANTROPOLOGIA TEATRALE	pag 58
CAP 4 - LE "REGOLE DEL GIOCO" DEL TEATRO DI GROTOWSKI: AMBITI DI UN SAPERE PRATICO	pag 72
CAP 5 – ESPERIENZE <i>OLTRE IL TEATRO</i>	pag 87
BIBLIOGRAFIA	pag 104

INTRODUZIONE

Jerzy Grotowski (Polonia 1933/Italia 1999) è stato un personaggio di grande rilievo per la scena teatrale internazionale del novecento, regista straordinario, promotore di una rivoluzione totale del teatro che ha aperto la strada alla ricerca di nuove forme e possibilità di espressione all'interno delle Arti Performative, in Italia e nel mondo intero.

Ma l'importanza della sua ricerca non si limita al campo teatrale: essa infatti si sviluppa nell'arco di una vita intorno a dei nuclei fondamentali che riguardano l'essere umano nel momento dell'esperienza liminale "extra-ordinaria", che lo pone nelle condizioni di poter toccare qualcosa che, a livello energetico, si differenzia dalla qualità della presenza agita e percepita in situazione "ordinaria". Appaiono altri campi di ricerca scientifica che intersecano l'oggetto in questione, ambiti di studio sul comportamento umano in situazioni non ordinarie, da diversi punti di vista e approcci, come la psicologia e la psichiatria, guardando al funzionamento della mente, la fisiologia ed anatomia, guardando al funzionamento del corpo, l'antropologia culturale, guardando all'aspetto del condizionamento culturale del comportamento umano extra-ordinario, lo studio delle religioni e delle tecniche rituali ad esse connesse, ma ancora della filosofia, della letteratura, e delle scienze umanistiche in generale, guardando al funzionamento dello spirito o anima o energia vitale.

Nella sua ricerca Grotowski è passato attraverso diverse fasi: il lavoro prettamente teatrale di produzione di spettacoli in Polonia (1957-1969) come regista e direttore di un teatro pubblico statale ("*Teatro dello Spettacolo*"); la ricerca ai margini del teatro, sviluppata in parallelo all'attività regolare della compagnia del Teatr Laboratorium di Wroclaw, denominata "para-teatro" (1970-1978) ("*Teatro della Partecipazione*"); il periodo di ricerca nel campo specifico delle 'tecniche personali' nei contesti liminali, quali sono il rito ed il teatro, pertinenti a diverse tradizioni, una ricerca dettagliata, focalizzata sull'aspetto delle pratiche, piuttosto che degli orizzonti filosofici o religiosi di riferimento, denominata "il teatro delle fonti" e poi "Objective Drama Project" (1978-1985) ("*Teatro delle Sorgenti*"); infine l'ultima fase della ricerca, svolta in Italia con il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, a Pontedera, sviluppata su ciò che è stato definito "Arte come veicolo"¹, ovvero un tipo di arte performativa non finalizzata in primis alla espressione artistica rivolta al pubblico, ma piuttosto al processo interiore messo in atto dal Performer, in uno stadio 'anteriore', e non necessariamente finalizzata, alla presentazione al pubblico. Questi schematicamente possono essere i passaggi più eclatanti del suo percorso.

Ogni passaggio da una fase alla successiva è scaturito dalle esigenze stesse della ricerca, secondo uno stile di pensiero per cui non esiste un punto di arrivo definitivo, così come non esistono regole valide in assoluto, ma piuttosto, nel momento in cui si è arrivati ad una conclusione, ad una risposta per la domanda posta in partenza, allora, proprio in quel momento, sorge una nuova domanda e comincia un nuovo tratto di percorso. In questo stile di pensiero è la curiosità il requisito fondamentale alla ricerca, che si connette al requisito della creatività, anche nel ricercare le condizioni ottimali al suo svolgimento, al di là delle pressioni poste dall'esterno, condizioni pratiche, materiali ed economiche, nonché politiche, o socio-culturali, che spesso sono responsabili di una limitazione concreta alle possibilità, potenzialmente infinite, che una ricerca di portata così ampia pone.

Nel *Teatro dello Spettacolo*, la fase legata alla produzione di spettacoli, il primo esperimento da affrontare fu quello di creare una forma di "teatro rituale" (intendendo sempre parlare di "rituale laico") che, per ipotesi, potesse essere un evento di reciprocità, che 'aggreddisse' lo spettatore attraverso il mito, l'archetipo, le rappresentazioni collettive, il pensiero selvaggio, intesi in qualche modo come sinonimi, da trattare nella rappresentazione teatrale con una "dialettica di derisione e apoteosi" (definizione del critico teatrale polacco T. Kudlinski). In questa fase ritroviamo un forte impegno ed interesse nell'aspetto sociale e comunitario dell'evento liminale teatrale, contestualizzato alla realtà contingente del lavoro di un teatro pubblico nella Polonia post sovietica degli anni sessanta. Ma successivamente la concezione di teatro rituale fu abbandonata, avendola ritenuta, grazie alle osservazioni della sperimentazione messa in atto al Teatro delle 13 File di Opole, in Polonia, disfunzionale dal punto di vista della ricerca della partecipazione attiva da parte dello spettatore, fallimentare a causa della mancanza di credenze professate universalmente dal pubblico di uno spettacolo teatrale.

Fu allora tralasciato il livello di ricerca sul ruolo dello spettatore e sulla funzione del teatro per la comunità, per privilegiare la ricerca sul ruolo dell'attore-attuante, investigando sulle tecniche di recitazione rituale, cioè quelle tecniche personali dell'attore che lo possano portare al "confronto con le radici", ricercando nel dominio delle reazioni organiche dell'uomo, degli impulsi del corpo, ipotizzando di arrivare all'*obiettività* dell'"atto totale" (teatrale o rituale) che favorisca l'effetto benefico di

1 Cfr. P. Brook, "Grotowski, l'arte come veicolo", in *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, pubblicato dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1988.

superamento dello stato percepito nella quotidianità, come di una propria lacerazione, frammentarietà, separazione: una ipotesi di percorso verso la “reintegrazione”, quasi mitica, dell’individuo attuante, intesa come integrazione dell’equilibrio interiore delle diverse parti o livelli dell’essere umano, corpo-mente-anima/spirito, ed integrazione delle proprie energie equilibrate, con il Tutto, o cosmo.

Siamo qui testimoni di un *limen* nella ricerca, una sorta di confine tra teatro e spiritualità, che viene costantemente svalicato nella pratica della ricerca, pur scegliendo consapevolmente di rimanere, prudentemente, “al di qua”, nella comunicazione verbale e pubblica, restando nella semantica e terminologia teatrale, probabilmente anche a causa del contesto di forte controllo politico-ideologico e della censura della Polonia del tempo.²

Nel *Teatro della Partecipazione*, l’esperimento comunemente noto come “para-teatro” è stato il tentativo estremo di portare avanti contemporaneamente i due livelli di ricerca, sul ruolo dell’attore e dello spettatore: l’aspetto dell’*incontro* tra gli esseri umani, che in contesto liminale extra-ordinario si distinguono nei due gruppi, *attori e spettatori* o *attuanti e testimoni*, e l’aspetto della reintegrazione dell’individuo, il performer attore/attuante. A questi due livelli di ricerca sull’*incontro*, incontro tra i due sottogruppi presenti nell’evento liminale e incontro, potremmo dire, dell’attuante *con se stesso*, si aggiunge un terzo livello di *incontro*: tra la comunità, che riunisce i due gruppi di attori e spettatori o attuanti e testimoni, e l’ambiente naturale, il contesto della natura viva, quindi al di fuori dello spazio teatrale, urbano, umanizzato. Gli esperimenti condotti con il gruppo del Teatr Laboratorium in Polonia nell’ambito parateatrale, furono abbandonati nel 1978, a causa del rischio che mostrarono di venire ‘sommersi dal caos’, ciò fu riscontrato nel corso delle sperimentazioni, caos che emerge da situazioni emotivamente nuove e forti, ma non strutturate in modo da arginare e condurre, canalizzare il passaggio dal caos ad un ordine funzionale al raggiungimento dell’obiettivo di “reintegrazione” delle energie vitali.

Nel *Teatro delle Sorgenti*, il passo successivo della ricerca di Grotowski, osserviamo una ulteriore precisazione del campo di indagine, individuato nel repertorio, proprio di diverse e distanti culture specifiche, di tecniche "originarie" utilizzate nelle pratiche tradizionali dal *doer*, attore o attuante rituale. escludendo ogni ulteriore indagine sul versante del *testimone* dell’evento liminale. Il focus della ricerca diventa l’ambito delle tecniche ‘oggettive’³, tecniche personali dell’attuante all’interno delle arti performative, teatrali o rituali, "originarie" nel senso di costituire matrice e fonte di ramificazioni di diverse tecniche sempre più differenziate culturalmente e sempre più specializzate, e allo stesso tempo "originarie" nel senso di avere la finalità funzionale di portare l’attuante al riassorbimento nell’"originale", matrice o Archè, per rinascere come uomo nuovo.

Delimitando così il campo d’indagine della ricerca, Grotowski potè condurre uno straordinario approfondimento, collaborando strettamente con esperti di diverse pratiche pertinenti a diverse tradizioni culturali.

Per quanto riguarda la metodologia, nella ricerca del Teatro delle Sorgenti, rifuggendo dalla semplice osservazione delle differenze culturali nel dato esteriore delle manifestazioni agite, si andava in cerca di un dato universale oggettivo ma interiore, in una dimensione presente interiormente nella azione agita del performer, caratterizzato dall’efficacia funzionale concreta sul Performer che pratici ai massimi livelli di perfezionamento le sue tecniche personali di tradizione.

Questa ricerca intensiva, transculturale, nell’ambito della condizione interiore specifica del *doer* nel suo comportamento in contesto liminale “extra-ordinario”, comportò un ulteriore allontanamento dal mondo teatrale, verso una condizione di pura ricerca. La ricerca di un “artigiano” alle prese col suo materiale, di un “metodologo dell’arte della recitazione e della regia” che

- 2 Un esempio ne sia la formula sopra enunciata di “atto totale”, che, come ci rivela Flaszen (cfr. *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, 2001), collaboratore sul piano letterario e drammaturgico dei tempi del Teatro delle 13 file di Opole in Polonia, è stata individuata e dunque scelta per sostituire una più ‘ambigua’ formula usata precedentemente, “il reale atto spirituale dell’attore”, che poteva suggerire un accenno a pratiche introspettive, spirituali, individuali, contenenti il rischio di “trarre in inganno” più facilmente, sia l’eventuale aspirante attore in cerca di perfezionamento, sia l’opinione dominante della società, fortemente controllata dallo Stato polacco dell’epoca in questione; un altro esempio, siano le formule, come “tecniche psichiche” o la differenza tra “tecnica 1” e “tecnica 2”, di cui ci riporta notizia Eugenio Barba (*La terra di cenere e diamanti*, 1998) raccontando di quei primi anni della ricerca, e riportando le lettere private frutto della corrispondenza intercorsa tra i due in quegli anni, ma delle quali ‘formule’ mai Grotowski ha fatto pubblicamente menzione nel corso dell’intera vita: andando avanti nel tempo, Grotowski rivede, corregge e ‘dirige’, proprio come un regista che dirige l’attenzione del pubblico in uno spettacolo, il modo di, ed il linguaggio per, esporre il materiale delle sue ricerche, adoperando una enorme cura, attenzione e cautela.
- 3 Più avanti si troverà un chiarimento sul termine ‘oggettive’, riferito alle tecniche personali del Performer, come inteso in questo ambito. Esso infatti è uno dei nuclei principali che costituiscono argomento di questo studio, e del quale ci poniamo l’intento di rendere contezza, come obiettivo di questo lavoro.

si pone domande a proposito delle leggi che dirigono il comportamento umano nelle situazioni meta-quotidiane⁴, ovvero in quei contesti liminali che abbiamo individuato come "extra-ordinari", al di fuori della quotidianità.

Nell'*Arte come veicolo*, l'ultima fase portata avanti con il Workcenter a Pontedera, Grotowski ebbe l'opportunità, grazie alle favorevoli condizioni create appositamente a questo scopo, di operare una reale discesa in profondità nell'ambito prescelto, o per giocare con la definizione stessa di Arte come Veicolo, potremmo dire "una ascesa in verticalità" nell'ambito prescelto.

Mantenendo il proprio lavoro nella dimensione di pura ricerca sul processo interiore del Performer, delimitando ulteriormente il campo sperimentale, per quanto riguarda sia il numero dei soggetti coinvolti sia il materiale specifico di lavoro prescelto, entrambi frutto di una precisa selezione, Grotowski focalizzò tutte le sue energie finali sulla esplorazione pratica della sua ipotesi di base, ormai non più ipotesi ma Conoscenza: il potenziale di oggettività di alcune tecniche organarie riguardo alla efficacia su un Performer non appartenente alla cultura in cui ha origine la tecnica stessa, una efficacia transculturale, o meglio, che coinvolge l'individuo performer a un livello anteriore ai condizionamenti culturali, più connesso a un livello di funzionamento dell'individuo potremmo dire universale, o anche biologico.

A fianco della pratica metodica di questa Conoscenza, Grotowski ha voluto impegnarsi a fondo sull'aspetto di trasmissione e condivisione delle comprensioni raggiunte nel suo percorso esperienziale.

L'impegno totale di trasmissione di un sapere pratico a delle persone, Thomas Richards e Mario Biagini in particolare, incaricate di portare avanti il percorso di lavoro oltre il breve tempo consentito a Grotowski dalle sue fragili condizioni di salute, non ha lasciato grande spazio alla condivisione pubblica del materiale delle sue ricerche e del suo lavoro, nel corso di quegli anni; fortunatamente negli anni posteriori alla sua scomparsa, gradualmente sono potuti affiorare ed essere presentati pubblicamente i frutti dell'intenso lavoro di una vita, sia nella forma pratica della performance sia in quella teorica di saggi, interviste e approfondimenti.

Nel volgere finale della sua ricerca, Grotowski utilizzò la definizione di Antropologia Teatrale, per definire il suo insegnamento onorario all'interno del Collège de France (1997-98), in cui Grotowski intendeva esporre lo stato delle sue conoscenze sugli argomenti principali delle ricerche di una intera vita: il programma prefissato delle lezioni è stato interrotto, dopo tre sessioni di conferenze svolte nel 1997-98, seguite alla prima lezione inaugurale di marzo '97, a causa della sua scomparsa nel gennaio 1999.

4 Da notare la scelta del termine "artigiano" per definire il proprio lavoro, cui l'ultimo Grotowski era molto affezionato: esulando totalmente dal significato comune nell'italiano moderno che, da un punto di vista borghese, tende a collocare il termine in un ambito di squalificazione intellettuale, intendendo "chi si adopera ad un lavoro manuale senza il supporto della scienza e dell'accademia", il "manovale", la "manovalanza" etc, occorre piuttosto, per comprendere la *sfida verbale* di Grotowski, risalire alla etimologia del termine, pertinente all'area semantica di *arte*, che contiene *moto*, *adattamento*, *composizione* e *perfezione* e coinvolge il significato di altre parole come *armonia*, *aritmetica* (in greco anche *arithmòs*, *artizo*, *àrtios-àrístos* e *aretè*: numero-serie-ordine, *compongo-compio*, *perfetto-compiuto-ottimo*, *virtù*), e da cui derivano le parole *artista*, *artistico*, *artefice*, *artefatto*, e infine, "artigiano". "Perché ho voluto toccare con voi questo aspetto del tutto artigianale del mestiere? Sapete, se si sta in un campo di calcio, non bisogna giocare a rugby. E noi oggi siamo nel mondo in una situazione in cui la gente ha un tale sentimento della fragilità delle cose, che fa degli sforzi disperati per accettare la realtà convenzionale. Non si tratta di essere d'accordo con loro nel fare un lavoro convenzionale, ma di parlare loro con un linguaggio che possano comprendere. (...) Nei tempi nuovi, se volete insegnare a qualcuno a levitare, dovete lavorare con lui insegnandogli come traversare la strada nell'ora di punta. Oggi c'è una tale rottura di ogni fiducia, un tale senso di insicurezza, che si vogliono imparare solo le cose concrete e precise. Allora se io dico a qualcuno: voglio insegnarti come camminare con la gamba sinistra in maniera perfetta ed efficiente, lui si sforzerà, lavorerà con me, potrà perfino ottenere una certa trascendenza. Ma solo perché pensa di lavorare sul movimento della gamba sinistra. Dunque in questo nuovo mondo bisogna parlare con un linguaggio tecnico. È il nuovo linguaggio. (...) ..la conoscenza..si può trasmettere solo in un linguaggio tecnico. Non potete farlo in un linguaggio filosofico, ideologico, sociale, e – oserei dire – neppure nel linguaggio delle relazioni interumane. Ma in maniera tecnica potete farlo." (cfr. J. Grotowski: *Il regista come spettatore di professione*, 1984, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Firenze 2006; poi anche in *Testi 1954 – 1998*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016)

Chiamiamo in causa ancora Ludwik Flaszen, per aiutarci a comprendere meglio la portata del percorso di Grotowski:

"Il lessico di Grotowski si situa spesso nello stretto passaggio tra Artigianato e Metafisica";

"Cercava lo stretto passaggio tra la Precisione, che è la condizione della professionalità, e la Vita. Nella caccia al Mistero del Vivente ("corrente della vita" è uno dei suoi termini "tecnici") cambiava le modalità del lavoro e cercava le parole che denominassero il più fedelmente possibile la fluida tangibilità dell'Esperienza.";

e ancora: "verso la Metafisica attraverso la cruna dell'Artigianato." (cfr. L.Flászén: *Da mistero a mistero: alcune osservazioni in apertura*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Firenze 2006)

Mi sono interessata e lasciata affascinare e condurre dalla ricerca di Grotowski perché la mia attenzione è sempre stata attratta da cose fuori della norma, piuttosto alternative alla norma, complementari, e per quanto di nicchia e non all'attenzione dei più, realmente fondamentali al mantenimento basilare di un insieme ideale del tutto. Cose straordinarie.

Il campo di interesse della mia ricerca personale, è l'essere umano, l'ho indagato utilizzando vari strumenti e in diversi ambiti contemporaneamente, studiando all'Università nella facoltà di Sociologia de La Sapienza di Roma con un indirizzo antropologico, e apprendendo e facendo esperienza formativa e lavorativa nell'ambito delle Arti Performative, teatro, musica e danza. Ne è venuto fuori un percorso particolare, difficile da sintetizzare, variegato, autogestito, autodiretto e anarchico, che pertiene all'artigianato per eccellenza, per usare la terminologia di Grotowski: il lavoro su di sé, dal punto di vista del Performer.

Oggi sono una cantante, musicista, attrice, danzatrice, autrice, produttrice artistica, ricercatrice, maestra di canto e direttrice di cori ed ensemble artistici.

Sono una performer. Sono un artista.

Ricostruendo sinteticamente il mio percorso, mi appare evidente come l'insegnamento, nel senso di "imprimere un segno" ma anche di "mostrare, indicare, dare altrui cognizione, ammaestrare, palesare", della linea di ricerca di Grotowski abbia orientato il mio percorso personale, e di questo sono grata a tutti coloro che mi hanno lasciato "rubare" della loro conoscenza – non posso dire appieno che mi abbiano "insegnato" perché non ho avuto l'opportunità di farmene "maestri" per mia propria scelta, ma senz'altro mi hanno insegnato che il furto creativo è un indispensabile procedimento spirituale – e sono grata alle persone della Fondazione Pontedera Teatro, che hanno dato luogo sul finire degli anni novanta a molteplici opportunità di incontro fecondo.

Oggi, a distanza di vent'anni, e forte della mia esperienza personale di lavoro e di ricerca, trovo che sia arrivato il momento utile di condividere il lavoro da me svolto per la compilazione della tesi di laurea in Antropologia Culturale nel 1998, rivisto, aggiornato e integrato con la mia personale pratica ed esperienza di questi anni, a beneficio di coloro, soprattutto i giovani, come i miei figli, che vogliono farsi incuriosire dal percorso di ricerca del maestro che si è imposto nella mia vita come il più straordinario.

Ho avuto il primo figlio da giovane, al principio del terzo millennio, e anche questo fa pienamente parte della mia esperienza di ricerca personale, con me lui è cresciuto ed io con lui sono cresciuta e portato avanti, senza tregue, alibi o scuse, la mia ricerca. Da adolescenti i miei figli vivono e si nutrono in un mondo molto diverso da quello in cui mi sono "fatta le ossa" io, e constato che ancor più difficile appare in questo mondo del ventunesimo secolo, individuare, scoprire e perseguire il filo di una propria ricerca, se ci si spinge al di fuori dei percorsi convenzionali.

E' vero che se ai miei tempi l'esperienza di Grotowski era avvolta da un silenzio misterioso e da una cautela e un rispetto estremi, al giorno d'oggi tutto il materiale di Grotowski è stato indicizzato (www.grotowski.net), raccolto e pubblicato in italiano (fatta eccezione per le conferenze de La Sapienza di Roma e del Collège de France⁵); il gruppo del Workcenter ha aperto e attraversato nuove e diverse strade, sul filo della ricerca ereditata da Grotowski, strade che prevedono una intensa interazione con il mondo. Già dal 2003 il Workcenter è impegnato in progetti contraddistinti dalla ricerca dell'*incontro*, dopo decenni di chiusura "eremitica" a Pontedera: quando li conobbi nel 1996 erano totalmente impegnati nella disciplina necessaria alla precisione richiesta dalla ricerca intensa nell'Arte come veicolo, non finalizzata all'espressione pubblica né alla presentazione pubblica; una disciplina e un rigore necessari soprattutto al compimento della trasmissione diretta e orale, pratica e pragmatica, da parte di Grotowski, delle sue conoscenze ai suoi ultimi allievi, attuali eredi, Thomas Richards e Mario Biagini.

Oggi quel velo di mistero che percepivo da ragazza negli anni novanta appare caduto.

Eppure nell'orizzonte delle informazioni che si offrono ai miei figli, mi rendo conto che non esistono *appelli*, o *indizi*, come quadrifogli rari nell'immensità di un prato di trifogli, che richiamino la sua attenzione e lo conducano alla ricerca di Grotowski.

5 "Tecniche originarie dell'attore", a cura della dott. Luisa Tinti, Roma, Università degli studi di Roma La Sapienza, 1982-83, (ried. 1987-88), (1981-82, trascrizione non corretta dall'autore della registrazione magnetofonica dei corsi tenuti all'Università degli studi di Roma La Sapienza, sotto invito del prof. Marotti per il Dipartimento di Musica e Spettacolo); *La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel*, Paris, Le Livre Qui Parle - Aux sources du savoir - Collection Collège de France, 1997 (registrazioni dei corsi tenuti al Collège de France in qualità di titolare della cattedra di Antropologia Teatrale).

Né esistono percorsi evidenti, nel senso di chiari o ufficiali o pubblicizzati, che lo possano informare o istruire, o anche indirizzare verso una curiosità, un eventuale approfondimento sull'incredibile percorso di ricerca di questo grande ricercatore del novecento.

Ed allora ho deciso di superare il mio rispettoso silenzio sull'argomento, certa di non disturbare alcun soggetto direttamente impegnato nella continuazione del lavoro di Grotowski, ma volendo offrire uno sguardo che sintetizzi ai giovani alcune linee del complesso lavoro di ricerca di un grande maestro.

Lo scopo oggi è di gettare un'esca, una di più, che possa incrociare la famelica ricerca di qualche giovane o meno giovane, facendo come da vettore, indicando una freccia verso un tesoro prezioso, da scoprire ed esplorare, ognuno con i suoi mezzi preferiti, la pratica per i pratici, la teoria e le idee per gli intellettuali.

C'è un problema, insito in questo proposito, che mi ha sempre tormentato, tanto allora, nel 1998 scrivendo la mia tesi di laurea, quanto oggi che la revisiono: il problema è voler imbastire un "discorso" sul lavoro di Grotowski, o ancora peggio "farne una sintesi", in un'ambito che non sia specificamente collegato al lavoro pratico del Performer, o come amerebbe dire Grotowski, in un ambito che non sia "artigianale".

Per questo motivo, fino ad ora mi sono limitata a portare avanti la mia ricerca ed il mio lavoro esclusivamente attraverso la pratica delle Performing Arts.

Ma al giorno d'oggi mi rendo conto che c'è un *gap* tra chi si occupa di teoria e chi si occupa di pratica, mentre il contributo reciproco tra teorici e pratici non può che essere un arricchimento per tutti in maniera equa ed equilibrata.

Con questo intento ho deciso di rendere pubblica la mia tesi di laurea, trasformandola in un libro su Grotowski antropologo. Forte della mia esperienza pratica, mi sono decisa a rileggere la tesi di laurea scritta nel 1998, e ho trovato gradevole la semplicità dell'esposizione con cui a 23 anni ho cercato, timidamente, di farmi traduttrice di qualcosa in cui ero immersa praticamente, l'esperienza teatrale e la ricerca del performer, in un linguaggio ed una forma richiesta da un contesto intellettuale, l'Università, da cui ricevevo un insegnamento che passa per la mente e per il linguaggio, un linguaggio insomma adeguato alle esigenze accademiche, nel contesto di Sociologia, e Antropologia Culturale, molto lontano anche dal Teatro.

Il merito va reso alla Professoressa Gioia Di Cristofaro Longo che, grazie alla sua disponibilità ed apertura, mi permise di preparare allora quel lavoro di tesi sull'Antropologia Teatrale di Jerzy Grotowski, e ancora oggi il merito è suo, di avermi spronato a farmi avanti, e pubblicarla senza timore e remore.

Scrivevo allora, nell'introduzione della tesi del 1998:

- E' realisticamente ed eticamente impossibile costruire un discorso "scientifico" e "sistematico" sul lavoro di una persona che durante tutta la vita ha scelto di lottare contro la forza di inerzia che attira le conoscenze pratiche verso la cristallizzazione in formule, regole universali, informazioni manualistiche, sentenze astratte.

"Non ci sono regole che si possono applicare in maniera assoluta; la cosa più pericolosa è essere un guardiano della verità."⁶

Non è un caso infatti che Grotowski stesso non abbia lasciato dietro di sé una sistemazione teorica della sua ricerca, scegliendo, piuttosto, di dedicare tutta la sua attenzione alla trasmissione diretta della sua esperienza a poche persone da lui scelte.

Così, la difficoltà principale sta proprio nel non lasciare che le sue parole si atrofizzino in regole, nel non fare che Grotowski diventi un mostruoso guardiano della verità. Questo è un compito che mi sono posta.

Tale compito assume le caratteristiche di una sfida, e la sfida è un buono strumento per superare i propri limiti, un potenziale stratagemma sulla via della ricerca.

Mi assumo dunque questo compito: il tentativo di riportare in forma teorica un'esperienza di lavoro di tipo pratico-artigianale nel campo teatrale, come quella di Grotowski.

E' opportuno ricordare che le varie fasi del lavoro di ricerca di Jerzy Grotowski non sono state scandite da "punti e a capo", proprio perché, come lui stesso afferma, non esiste un "punto" nel quale si può affermare che la ricerca è "trovata", ma solo un continuo progredire:

"Se qualcosa è trovato al 100 % è morto. Se si trova qualcosa, là si pone una nuova domanda. Non c'è un'altra possibilità: né nella scienza, dove esiste un progresso, né nell'arte, dove non esiste un progresso, solo evoluzione. Quando si dice ho trovato, comincia il dogmatismo e tutto diventa morto."⁷

Il materiale scritto e pubblicato di Grotowski non è in forma di "libro" (ad eccezione di "Per un teatro povero", Bulzoni 1970, che è in effetti a sua volta una raccolta di vari brani, articoli, conferenze, discorsi), "libro" inteso come esposizione sistematica

6 traduzione letterale dal francese, conferenza tenuta da Grotowski in data 2/6/97, Collège de France

7 traduzione letterale dal francese, conferenza tenuta da Grotowski in data 2/6/97, Collège de France

e articolata di un pensiero con lo scopo della grande diffusione pubblica. Non libri, ma articoli, per lo più trascrizioni di discorsi tenuti pubblicamente, dunque caratterizzati fortemente dalla logica espositiva del *parlare* più che dello *scrivere*; e, ancora più precisamente, del parlare in un tempo e in un luogo ben precisi, a un gruppo di persone ben precise, ovvero a "quelle" persone, in "quel" luogo, in "quel" momento della sua vita nel lavoro e in "quel" momento storico. -

Tornando al 2019, oggi che scrivo, voglio aggiungere che Grotowski ha sempre mostrato di tenere ben presente la consapevolezza che la cultura umana è dinamica, e dunque ogni contesto richiede, tanto nel livello teorico di una conferenza, seminario o incontro pubblico, che in quello pratico di laboratorio o workshop, un inevitabile riadattamento delle "regole", e del modo di enunciarle e trasmetterle, affinché esse siano, o possano essere, efficaci e funzionali; consapevolezza della relatività e dinamicità della cultura, mantenuta pur andando in cerca di morfemi *universali*, transculturali, efficaci oggettivamente a livello corporeo.

Quando scrivevo la tesi, a 23 anni, ricordo che cercavo di riportare quante più citazioni di testi di Grotowski mi fosse possibile: speravo che l'interesse e la bellezza di quegli stralci di testi ricchissimi, e la molteplicità di livelli a cui rimandano tutti i testi di Grotowski, distraessero la commissione di laurea dalla problematica fragilità della mia posizione: era piuttosto evidente che l'argomento della mia discussione di tesi non aveva nessuna, o quasi, pertinenza con la facoltà di Sociologia. (Non fu così, una Professoressa mi fece la domanda fatidica: - tutto questo, è bellissimo, ma cosa c'entra con la Sociologia?)

Oggi, ritengo che questa farcitura di citazioni dai testi pubblicati di Grotowski, intrecciati e tenuti insieme dalla discreta e timida panoramica sugli argomenti, che sviluppai nella tesi del 1998, nel 'fiore della gioventù', sicuramente contribuisca a rendere valido il testo nel suo insieme.

In ragione di questa forte presenza di citazioni, mi dilungo ancora sul carattere e sulla tipicità dei testi pubblicati di Grotowski: per entrare nel merito del modo di procedere di Grotowski nei suoi incontri pubblici, osservando la forma del materiale scritto o trascritto, si notano dei modi che spaziano dal poetico al metaforico allo strettamente tecnico al provocatorio. Una sapiente tessitura non casuale, mirante all'efficacia delle parole, all'essenzialità dei concetti, poche parole ma buone: una parola che diventa già azione, come se non ci fosse nessuna soluzione di continuità tra il lavoro pratico e l'espressione verbale, laddove e quando necessaria, come nelle conferenze trascritte e pubblicate che formano il corpus dei suoi scritti⁸.

Si può dire dunque che il modo di parlare in pubblico di Jerzy Grotowski rappresenti una sorta di «arte del parlare», eseguita secondo una strategia sempre chiara e precisa.

Ma soprattutto, alla base di tutto, si trova la consapevolezza che un lavoro di ricerca pratico, reale, richiede la massima dedizione, accuratezza e precisione, disciplina e, a volte, riservatezza, che sembra allontanarsi dalla strada dell'intellettuale, dell'accademico che può e deve dissertare e confrontarsi con i suoi pari e al tempo stesso con i suoi studenti, e fornire alla comunità le sue idee a viva voce in modo da contribuire all'orientamento sociale, per aprire invece le porte alla strada del lavoro su di sé, come un artigiano alle prese con la sua Arte, con tutti i suoi *modus specifici*, specialmente di *trasmissione del sapere*, più simile al mastro di bottega, o al maestro delle antiche tradizioni, che al professore o insegnante come lo intendiamo al giorno d'oggi.

Cito in proposito Carla Pollastrelli, che si è sempre occupata del lavoro sull'edizione e la traduzione dal polacco dei testi di Grotowski:

"Il principale ambito di attività di Grotowski è stato la pratica, anche i suoi interventi teorici nascevano per lo più dalla pratica in cui era impegnato insieme ai suoi collaboratori e a essa riconducevano; le sue ricerche hanno esercitato un vasto influsso su moltissime persone non solo attraverso il lavoro diretto, ma tramite gli incontri, i colloqui, le conferenze e infine le pubblicazioni. (...) Del resto Grotowski era un formidabile, affascinante oratore. Si rendeva conto dell'importanza delle parole e nello stesso tempo del rischio che dessero luogo a malintesi; ha cercato costantemente il modo di comunicare e trasmettere, anche per iscritto, gli esiti, le scoperte e le domande che il suo lavoro generava. Senza mai fissarsi su dogmi o formule, sempre alla ricerca delle parole che corrispondessero nel modo più preciso alla sua pratica e alle sue visioni, talvolta ha rielaborato e riscritto alcuni dei suoi testi, anche dopo la pubblicazione; nel complesso quindi i suoi scritti formano un corpus dinamico e multiforme."⁹

8 Testi 1954 – 1998. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

9 Cfr. C. Pollastrelli, Introduzione al volume I *La possibilità del teatro*, in *Testi 1954 – 1998*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016 (si veda anche l'interessante Nota sul lessico).

L'esposizione del percorso di ricerca di Jerzy Grotowski presentata in questo lavoro non è esente da lacune né da approssimazioni, spesso è stato necessario scegliere di tralasciare quegli elementi che non fossero strettamente attinenti alla presentazione delle premesse teorico-pratiche della antropologia teatrale, e in alcuni casi generalizzare alcuni concetti, nell'estrapolarli dalla vasta esperienza pratica del lavoro di Grotowski, rischiando appunto una generalizzazione grossolana. Voglio dunque credere che la maggior parte di tali eventuali lacune o generalizzazioni siano state consapevolmente volontarie, ai fini di una migliore esposizione.

Ho cercato di non scandagliare eccessivamente l'aspetto strettamente pratico del lavoro, quanto piuttosto di esporlo come elemento di conoscenza di base per permettere di approfondire, in campo teorico, quegli argomenti più attinenti all'ambito antropologico, come è avvenuto per il tema del rapporto tra teatro e rituale, mettendo più in risalto le parti che specificamente rimandavano al tema dell'antropologia teatrale di Jerzy Grotowski.

Ho estrapolato dalle testimonianze pubbliche lasciate da Grotowski alcuni elementi per poterli approfondire e porre in relazione con altri studi presenti nel campo, apparsi ininteressanti nella comparazione, immaginando di dare un utile contributo allo sviluppo della Antropologia Teatrale.

Per lo stesso motivo ho voluto accennare a ricercatori quali Victor Turner e Clifford Geertz, antropologi, De Martino, etnologo, Barba, Schechner e Brook, registi e direttori teatrali e, i primi due, anche teorizzatori, rispettivamente dell'antropologia teatrale secondo l'ISTA e l'Università del Teatro Eurasiano, e dei Performance Studies di scuola statunitense, che nelle loro pubblicazioni, o in parte di esse, offrono lo spunto per un lavoro di comparazione e approfondimento delle tematiche indagate.

L' "antropologia teatrale" è solamente agli inizi, e occorre ancora molto lavoro e molta strada perché si giunga ad un livello di comprensione, da una parte, e di possibilità di dialogo tra le diverse esperienze nel campo, dall'altra, tale da consentire una ottimale fruizione di essa, ed un proseguimento delle ricerche sulle strade fortunatamente già segnate.

Il confronto con un percorso di ricerca così originale e articolato come quello di Grotowski può produrre una molteplicità di interpretazioni, che danno prova della enorme ricchezza e fertilità dell'argomento e del valore delle domande che la ricerca di Grotowski pone.

Non rimane da dire altro se non che la scomparsa di Grotowski è stata "prematura", e non intendo riferirmi alla sua storia di vita, che al contrario appare esemplarmente completa, quanto piuttosto a un egoistico bisogno e desiderio di apprendere ancora. Confido tuttavia nella lucidità con la quale Grotowski ha scelto di preparare chi, dopo la sua scomparsa, avrebbe potuto proseguire il suo lavoro nel migliore dei modi, Thomas Richards e Mario Biagini, i quali portano avanti il lavoro del Workcenter, e ai quali va la mia totale stima, fiducia e gratitudine.

Infine è opportuno ricordare che un'ultima eredità ci è stata lasciata, e nel preciso ambito della Antropologia Teatrale, consistente nelle audio-registrazioni delle lezioni-conferenze tenute da Grotowski a Parigi in occasione delle sessioni dei suoi corsi di Antropologia Teatrale al Collège de France (*La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel*, Paris, Le Livre Qui Parle - Aux sources du savoir - Collection Collège de France, 1997), che ho scelto come binario e come lente di ingrandimento, nel lavoro di redazione della tesi di laurea del 1998, volendo mettere in luce gli elementi, le ipotesi, le proposte di ricerca che emergono dalla sua esperienza, di fondamentale importanza per tutte le discipline che hanno per oggetto l'uomo, e per chiunque si interessi del "come" del lavoro dell'uomo su sé stesso.

PIANO DELL'OPERA

Nella prefazione viene presentata una sintetica biografia culturale di Jerzy Grotowski; il primo capitolo è propriamente dedicato alla *Antropologia Teatrale*, così come viene presentata da Grotowski nelle prime due lezioni-conferenze tenute in data 2 e 16 Giugno 1997 al teatro dell'Odeon di Parigi. Si è privilegiata la prima conferenza in particolare in quanto presenta un carattere più introduttivo, rispetto alle altre, documentate negli audio libri, nelle quali si comincia a entrare più nel merito degli argomenti e degli esempi teatrali trattati, tenendo conto anche che l'arco di sviluppo del corso, così come progettato da Grotowski, non è stato portato a compimento a causa della sua scomparsa.

A livello metodologico, urge qualche specifica sull'approccio al materiale delle lezioni-conferenze tenute da Grotowski, in qualità di professore di Antropologia Teatrale al Collège de France. In primo luogo, il materiale non si presenta in forma scritta, né tale forma è stata autorizzata dall'autore se non per quanto riguarda dei brevi estratti, ma è testimoniato attraverso le audio-registrazioni effettuate per il Collège de France da *Le livre qui parle*, pubblicate in Francia; in secondo luogo, le audio-registrazioni riportano le lezioni in lingua francese, ed anche in questo caso, naturalmente, non è stata autorizzata dall'autore alcuna traduzione. Ho affrontato la trascrizione e la traduzione dall'originale francese all'italiano, allo scopo di una più agile fruizione del testo, seguendo il criterio di assoluta fedeltà all'originale, ed è per questo che alcune espressioni possano risultare 'particolari', avendo preferito privilegiare la fedeltà letterale all'originale francese, e il suo stile discorsivo piuttosto che una forma grammaticamente più corretta per la forma scritta.

Il secondo capitolo tratta un tema specifico della ricerca di Grotowski, che ha origine nel periodo del lavoro alla preparazione degli spettacoli in Polonia (1959-1969): il rapporto tra teatro e rituale, nei loro punti in comune e nelle differenze. L'analisi degli elementi che emergono dalla ricerca di Grotowski (supportata dall'accostamento con altri e diversi percorsi di ricerca di studiosi che hanno fornito significativi contributi in campo antropologico sullo studio del rituale, come Victor Turner, Clifford Geertz, Roger Callois, Ernesto de Martino) mira a individuare una base di elementi fondamentali costitutivi dei fenomeni teatrale e rituale, che possa contribuire alla piattaforma di base per ulteriori ricerche e studi sul rapporto tra i due fenomeni.

Il terzo capitolo riporta un breve excursus sulle differenti proposte avanzate in questi decenni da studiosi e lavoratori del teatro e dell'antropologia sulla specifica disciplina chiamata "Antropologia Teatrale": le esperienze di ricerca di Eugenio Barba, per quanto riguarda il lavoro dell'ISTA; di Victor Turner, che in particolar modo si pone al confine tra teatro ed antropologia, con la proposta di «etnografia messa in scena»; di Richard Schechner, padre della Teoria della Performance, all'interno della prolifica famiglia dei *Performance Studies*; di Peter Brook, dalla cui esperienza in ambito teatrale metto a fuoco il concetto dell'interculturalità nel teatro.

Il quarto capitolo torna a presentare nello specifico l'esperienza di Grotowski, nel periodo di ricerca strettamente teatrale e di presentazione degli spettacoli con il Teatr Laboratorium in Polonia (1959-1969), descrivendone le formule via via indagate, di *attore santo e regista santo*, il concetto di *testimone*, l'attenzione ai rapporti tra *sacro*, *blasfemo*, *mito*, *catarsi*, ed ancora il concetto di *incontro*, sui tre livelli nei quali si manifesta nel lavoro teatrale, il livello dell'incontro tra attore e regista, tra attore e spettatore, tra regista e autore del testo.

Il quinto capitolo infine riporta alcuni spunti di riflessione sui contenuti delle successive fasi della ricerca di Grotowski, in seguito all'abbandono della sperimentazione in campo strettamente teatrale, il *Para-teatro*, il *Teatro delle fonti*, e l'«*Arte come Veicolo*» al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (1970-1999).

Nella Bibliografia ho inserito oltre a tutti i testi citati, anche altri libri che possono essere interessanti in relazione agli argomenti di Antropologia Teatrale.

CONOSCI JERZY GROTOWSKI ?

UNA BREVE BIOGRAFIA

"Il teatro è stato una enorme avventura della mia vita, ha condizionato profondamente la mia maniera di pensare le cose, di analizzarle, di vedere la gente, la vita. Direi anche che il mio linguaggio è stato formato dal teatro.

Ma non sono arrivato a questo lavoro cercando il teatro, in verità ho cercato sempre qualcosa d'altro.

Quando ero giovane mi sono posto la domanda: quale mestiere è possibile per cercare con un'altro essere umano una dimensione della vita che oltrepassi la quotidianità, che abbia una sorta di assialità, di asse, qualche altra dimensione, più alta, che ci sorpassa. Allora a quell'epoca mi dissi che potevo fare o gli studi dell'Induismo, per lavorare sulle differenti tecniche dello yoga, o gli studi della medicina per diventare uno psichiatra, o gli studi dell'arte dell'attore per diventare un regista.

Per un regista era il tempo dello stalinismo, la censura era molto forte, allora tutta la mia attenzione si è diretta verso il fatto che si può censurare lo spettacolo ma non si possono censurare le prove; e le prove sono state per me sempre le più importanti, là passa qualche cosa tra un essere umano e l'altro che può toccare questa assialità, questa asse, e questo è rimasto nel mio lavoro, è sempre stato più importante il lavoro sulle prove, anche quando lo spettacolo era divenuto perfetto, impeccabile, sono sempre tornato sulle prove, perché sono le prove la grande avventura.

E' l'interiorità dell'essere umano e di me stesso che mi ha portato verso il teatro così come verso la psichiatria e le tecniche yogiche, le "tecniche spirituali".¹⁰

Nella seconda lezione-conferenza tenuta al *Collège de France* come titolare della cattedra di Antropologia Teatrale nel giugno 1997, Grotowski ci racconta l'origine del suo percorso, quale domanda origina la ricerca della sua vita intera:

"cercare con un'altro essere umano una dimensione della vita che oltrepassi la quotidianità, che abbia una sorta di assialità, di asse, qualche altra dimensione, più alta, che ci sorpassa", e ancora "l'interiorità dell'essere umano e di me stesso".

E' il teatro che offre a Grotowski il luogo in cui approfondire questa ricerca.

E la scelta e l'incontro con il teatro, così come con quegli altri campi della cultura che si sono affiancati al teatro nel guidare gli interessi della vita di Jerzy Grotowski, come l'induismo, la psichiatria, sono stati guidati da un primo desiderio, un bisogno, un valore culturale di fondamentale importanza: l'*incontro* tra due esseri umani, all'interno del quale si manifesta il carattere di *reciprocità* che è intrinseco alla ricerca dell'uomo su se stesso, sulla propria interiorità.

Anche nella più intima ricerca spirituale sull'interiorità dell'uomo, e nelle tradizioni che prevedono per l'uomo un lavoro su se stesso, non è mai 'individualmente' che si può 'conoscere' e 'scoprire', ma attraverso appunto l'*incontro* e la *reciprocità* con l'altro.

All'interno del "luogo" del teatro, così come nelle fasi successive della ricerca al di là del teatro, Grotowski ha sempre mantenuto una precisa relazione con la società, il che vuol dire che non ha mai ceduto alla tentazione di rinchiudersi nella campana ovattata della ricerca per dimenticare il mondo esterno, ma al contrario le sue stesse scelte riguardo al percorso della ricerca, vennero prese in accordo con un principio riconosciuto da Grotowski come intrinseco ai processi culturali: il principio della «complementarietà della cultura¹¹». Esso appare come un principio consapevole in tutto il lavoro di Grotowski:

"Vorrei ricordarvi che il lavoro del nostro istituto ha invariabilmente seguito un percorso complementare alle tendenze culturali odierne - e dunque, in qualche modo, in disaccordo con esse. E' questa la nostra vocazione."¹²

10 Citiamo dal testo della conferenza di Antropologia Teatrale tenuta il 16-6-1997 da Grotowski al Collège de France, con il titolo "La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel", documentata dalla audioregistrazione effettuata da LE LIVRE QUI PARLE per la COLLECTION COLLEGE DE FRANCE. La traduzione dall'originale in francese è nostra.

11 Poniamo immediatamente limite ad un possibile equivoco tra le diverse utilizzazioni del termine «cultura»: in quest'ultimo principio enunciato, della complementarietà della cultura, e fintantoché si parli di esso, «cultura» vuol dire unicamente "gli aspetti sovrastrutturali della società", indica pertanto un concetto ristretto rispetto alla definizione di massima del concetto di «cultura» che viene usato in antropologia culturale. Quella che per Marvin Harris è una delle tre divisioni principali del suo modello universale, la sovrastruttura: "Consiste in comportamento e pensiero volto ad attività artistiche, ludiche, religiose e intellettuali, oltre che in tutti gli aspetti mentali ed emici di una struttura ed infrastruttura culturale." (M. Harris, *Antropologia culturale*, Bologna, Zanichelli, 1997)

12 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, La Casa Usher

La parola vocazione ha delle risonanze alte, richiama ad una precisa consapevolezza dell'uomo che sceglie di essere "artista" oggi, ovvero sceglie una strada tra molte altre possibili, un mestiere, all'interno del quale ricercare gli strumenti che gli permettano di essere un uomo "sano" insieme ad altri uomini "sani", i suoi colleghi, per essere in grado di incontrare altri uomini nella società, e di incontrarli non a mani vuote, ma ricchi di un dono, come ad esempio può essere uno spettacolo teatrale.

Lo spettacolo può essere un semplice dono come "messa in comune" di un'esperienza a partire dalla quale costruire l'*incontro*, ma può essere anche uno stimolo alla collettività, una "provocazione" nel senso originario di pro-voco, di chiamare qualcuno a qualcosa.

Ancora di più, si può dire che la parola vocazione richiami ad una presa di posizione rispetto alla società, il che implica uno studio profondo di essa ed una attenzione costante ai suoi movimenti e ai suoi elementi.

La questione dell'attività sociale attraverso la cultura, si pone, all'interno del percorso di ricerca nel teatro di Grotowski, secondo il valore culturale fondamentale della *libertà*, così come emerge da queste sue parole:

"Parlo dei problemi di oggi. Parlo del sistema sociale nel quale ho vissuto per quasi tutta la mia vita. Ecco la mia posizione: < Non é per il gusto di parlare che lavoro, ma per allargare l'isola di libertà che porto; il mio compito non é di fare delle dichiarazioni politiche, il mio compito é di fare dei buchi nel muro; le cose che mi sono vietate devono essere permesse dopo di me; le porte che sono state chiuse a doppia mandata devono essere aperte; devo risolvere il problema della libertà e della tirannia attraverso misure pratiche; questo significa che la mia attività deve lasciare delle tracce, degli esempi di libertà.> E non é lo stesso che lasciare delle lamentazioni sul tema della libertà. <La libertà é una buona cosa. Bisogna lottare per la libertà> (e spesso sono gli altri che devono lottare e così via)...Tutto ciò veramente deve essere messo nella spazzatura. Bisogna veramente realizzare fatti compiuti, e non cedere mai, ma fare sempre un passo avanti, un passo in più. E' questo il problema dell'attività sociale attraverso la cultura."¹³

"Noi abbiamo cercato nel corso della nostra attività, in maniera più o meno inconscia, ma fondamentalmente coerente, il modo di non essere nel "trend", nelle tendenze culturali in voga. In una certa maniera abbiamo cercato di andare come in una omeostasi, verso la complementarietà. Io trovo che in fondo la cultura come totalità é complementare rispetto alla vita abituale o materiale delle società. Non é per caso che un fenomeno come il Romanticismo é nato nel periodo della prima rivoluzione industriale. In quel momento in cui si sarebbe detto che c'era bisogno di qualcosa come l'Illuminismo, proprio in quel momento é venuto fuori invece il Romanticismo. C'è come un equilibrio dei fenomeni, io penso, o così dovrebbe essere."¹⁴

"A livello di analisi é molto semplice dire che é all'epoca dello sviluppo della ferrovia e delle fabbriche che si é manifestato tutto l'irrazionalismo romantico. Evidentemente c'è complementarietà. Così l'errore dei futuristi fu quello di creare delle immagini di macchine in una società di macchine. Quando le macchine dominano bisogna trovare l'organicità. Tutta la vita é un complesso fenomeno di bilanciamento."

Va ricordata però la chiara posizione di rifiuto da parte di Grotowski verso tutto quello che diventa teoria e concettualizzazione ancorata a terminologie rigide che possono bloccare la capacità di approfondimento piuttosto che favorirla:

"Ogni volta che ci limitiamo entro certi termini, cominciamo a vagare nel mondo delle idee, delle astrazioni. In questo caso possiamo trovare delle formule altamente rivelatrici, ma esse appartengono al dominio del pensiero e non a quello della realtà.

"Non si tratta tanto di trovare una formula concettuale, ma di porsi la domanda: questa vita che vivete, vi basta? Siete felici di essa? Siete soddisfatti di questa vita che vi circonda? L'arte, la cultura o la religione (nel senso di sorgenti, non delle chiese - proprio l'opposto) tutto questo é la maniera di non accontentarsi. No, questa vita non é sufficiente. Allora si fa qualcosa, si propone qualcosa, si realizza qualcosa che é la risposta ad una mancanza. Non é solo la mancanza nell'immagine della società, ma la mancanza nella mia maniera di vivere.

"L'arte é profondamente ribelle. I cattivi artisti *parlano* di rivolta, ma i veri artisti *fanno* la rivolta. Essi rispondono all'ordine consacrato attraverso un atto concreto. (...). L'arte come rivolta consiste nel creare un fatto compiuto (e profondamente competente, elaborato in ogni suo punto, per avere credibilità, per non permettere neanche agli avversari di poterlo negare- dirà più avanti nel testo) che respinga i limiti, le frontiere imposte dalla società, o, in un sistema tirannico, dal potere.(...) Ma si é

13 Cfr. Grotowski, "Tu sei figlio di qualcuno", *Linea D'ombra*, n.17, 1986 (1985, conferenza tenuta a Firenze); ora anche in *Testi 1954 - 1998*. Firenze-Lucca, La Casa USHER - Oggi, del teatro, 2016

14 Cfr. VOLLI, UGO, a cura di, "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski), in "Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium", Sipario, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980

sempre legati anche alla situazione sociale. C'è tutta la vita intorno a voi, le nuove stupidità che avanzano e le vecchie che muoiono. Allora bisogna confrontarsi con le nuove stupidità, non con le vecchie. Ci sono nuovi avversari che si fanno avanti. Sono più o meno gli stessi avversari. Ma si sono travestiti. Si presentano sempre con una nuova maschera. Allora anche noi ci presentiamo con una nuova maschera. E il duello continua. Dunque c'è il problema della complementarietà ma anche quello della nostra propria avventura tecnica e artistica."¹⁵

Il contesto socio-culturale: la Polonia negli anni '50 - Gli studi

Nato nel 1933, Jerzy Grotowski trascorse l'infanzia nella provincia rurale della Polonia orientale, a Rzeszów, per trasferirsi a Cracovia nel 1950, dove terminò le scuole superiori e frequentò il Dipartimento di Recitazione della Scuola Statale di Teatro, conseguendo nel 1955 il diploma di attore.

Nonostante l'organizzazione del sistema educativo polacco prevedesse allora l'inserimento immediato nel mondo professionale, Grotowski ebbe l'opportunità di continuare gli studi andando a Mosca per frequentare i corsi di regia del GITIS, l'Istituto Statale di Arte Teatrale. A Mosca poté conoscere e studiare personalmente le metodologie di lavoro di Stanislavskij, Mejerhold e Vachtangov, grandi innovatori dell'arte della recitazione e della regia, che incisero profonde tracce nella memoria di Grotowski, rimanendo sempre un importantissimo punto di riferimento nell'ambito della ricerca sull'arte dell'attore e sul lavoro di regista.

L'ottobre polacco: la "libertà" come valore culturale

Quando nel 1956 Grotowski tornò in Polonia dalla Russia, trovò la situazione sociale e culturale in grande fermento: l'"ottobre polacco", che portò all'elezione di Gomulka a primo segretario del Partito Polacco dei Lavoratori Uniti, aprì uno spiraglio al desiderio di libertà e, in campo culturale permise una maggiore comunicazione e scambio col mondo occidentale¹⁶.

Grotowski, portando avanti e terminando i suoi studi di regia presso la scuola di teatro, partecipò attivamente alle riunioni delle organizzazioni politiche giovanili, assumendo anche per un breve periodo la carica di segretario del comitato centrale del Movimento Giovanile Socialista.

Così ci racconta Grotowski:

"In un altro periodo della mia vita - definiamoli pure gli anni del mio Ottobre e post-Ottobre - volevo essere un martire politico, uno tra i più importanti. Ero affascinato da Gandhi al punto da voler essere come lui. Giunsi alla conclusione che questo era non solo obiettivamente improbabile, ma anche incompatibile con la mia natura - a dispetto della mia disponibilità verso la lealtà, non sono capace di presumere in chiunque delle buone intenzioni, in modo totale e indiscriminato [...]. Se dovessi fare l'autoritratto dei miei sogni, proprio al centro ci metterei una vita libera, la condizione originaria, la libertà....Per me, la libertà è associata alla tentazione suprema. Ogni individuo ne ha una, anche se non ne è cosciente [...]. La libertà non ha niente a che vedere con la libertà di scelta, né col puro volontarismo - ricorda piuttosto un'onda, un'enorme onda alla quale ci si concede, ciascuno secondo il proprio desiderio. E quando parlo di desiderio, parlo di qualcosa di simile ad un sorso d'acqua nel deserto, o ad una boccata d'aria per qualcuno che sta annegando."¹⁷

Il valore culturale della *libertà* risulta qui delineato secondo il pensiero di Jerzy Grotowski: non una proposizione di fiducia nelle possibilità del genere umano indiscriminatamente, ma una sincerità nel riconoscimento del grave stato di contraddizione tra la *vita libera*, la *condizione originaria*, e l'*addomesticamento* dei desideri nella civiltà odierna, che può portare l'uomo al non sapersi più conoscere ed ascoltare.

La *libertà* dunque come «il saper riconoscere il proprio desiderio vitale, la propria fonte di sopravvivenza», e nutrirsi appunto.

Esperienze all'estero: Oriente e Occidente

Grazie alla ventata di maggiore apertura internazionale che si respirava in Polonia in seguito all'Ottobre Polacco, Grotowski poté recarsi all'estero per approfondire i suoi interessi principali: da una parte le antiche tradizioni spirituali orientali, dall'altra il teatro come pratica professionale e sapienza di mestiere.

15 *ibid.*

16 Si vedano i testi del giovane Grotowski oggi pubblicati in *Testi 1954 – 1998*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016, Volume I

17 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, la casa USHER, 1985

Si recò dunque per due mesi in Asia centrale nel 1956, desideroso di conoscere sempre meglio la cultura orientale e approfondire i suoi studi su di essa¹⁸.

Inoltre negli anni successivi poté viaggiare più di una volta fino alla Francia, dove ebbe l'occasione di venire a conoscenza del lavoro contemporaneo di alcuni grandi professionisti del teatro francese, come Dullin e Vilar, Marcel Marceau e l'ambiente parigino del tempo, esperienza che lo rese ancora più consapevole delle diverse possibilità esistenti all'interno della professione teatrale, e in grado quindi di poter meglio identificare la sua propria strada artistica.

L'apprendistato da regista nel «Teatro Vecchio»

Nello stesso periodo, il giovane Grotowski, appena uscito dalla scuola di teatro, proseguiva la sua formazione in campo registico, attraverso le prime esperienze di lavoro pratico.

Negli anni tra il 1957 e il 1959, Jerzy Grotowski allestì i suoi primi spettacoli per il teatro Stary di Cracovia:

"...Lavoravo al teatro Stary, che vuol dire Teatro Vecchio; si tratta di un teatro tradizionale, con una grande storia alle spalle, ma di un teatro che ha sempre avuto un certo spirito di rinnovamento. Là lavoravo come regista con degli attori che erano stati i miei professori alla Scuola drammatica.[...] si sono sforzati di recitare come chiedevo, trovando un'altra maniera, diversa dalla "recitazione" tradizionale, facendo passare il teatro per dei fenomeni corporali, e anche per qualcosa di più complesso e profondo, di cui il corpo é il mezzo.[...] Hanno fatto tutto quel che potevano per realizzare questa esperienza. Ma quando venne il giorno della prima, é prevalso in loro di fronte al senso di responsabilità una sorta di istinto, e si sono messi a recitare come prima. E allora ho capito che era troppo difficile per me lavorare con un teatro già esistente e stabile, con una lunga tradizione. Ho capito che dovevo cercare un'avventura autonoma."¹⁹

Le esperienze al teatro Stary portarono Jerzy Grotowski a capire che la via per realizzare nel teatro il suo "desiderio-progetto", l'incontro tra gli individui in senso profondo, in un contesto di condivisione di un percorso di lavoro su di sé, non poteva esistere all'interno del teatro già esistente.

Gli attori e la struttura teatrale di stato erano infatti livellati su una dimensione produttiva a breve scadenza, che condizionava la possibilità di approfondire un lavoro continuativo di ricerca.

L'alternativa era di creare una situazione di lavoro autonoma, mediata tra le possibilità economiche e politiche dello stato che sovvenzionava l'attività teatrale, e la necessità di un lavoro di sperimentazione e di ricerca teatrale.

Creatività e autonomia nella professione teatrale: la scelta della sperimentazione teatrale

Quando nel 1959 Ludwik Flaszen, noto critico letterario e teatrale polacco, propose a Grotowski di assumere insieme a lui la direzione del piccolo Teatro delle tredici file di Opole, un teatrino di provincia lontano dai circuiti principali delle grandi città, e dai ritmi produttivi loro propri, si manifestò l'opportunità di cominciare finalmente un'esperienza autonoma in cui creare le condizioni per un lavoro proprio e "reale"²⁰.

Si trova nel libro di Jennifer Kumiega, dedicato all'attività di Grotowski negli anni che vanno dal '59 all'84, il periodo di attività del gruppo del Teatr Laboratorium, una presentazione del contesto culturale nazionale polacco, nel quale si andò ad inserire l'esperienza del lavoro di ricerca di Jerzy Grotowski:

"Dal 1939 al 1956 la scena polacca aveva vissuto un periodo di quasi completa immobilità. Durante la guerra quasi tutti i teatri erano stati chiusi e molti artisti uccisi o imprigionati. Dopo la liberazione venne imposto un programma ispirato al realismo socialista [...]. Fu proprio questo programma, unitamente alla politica amministrativa centralizzata, a distruggere infine ogni forma di autonomia creativa, componente essenziale per un teatro di valore. Ma verso la metà degli anni cinquanta, le norme restrittive cominciarono ad essere generalmente applicate con minore rigidità, cosa che diede nuovo impulso al teatro polacco. [...] (Flaszen ha sottolineato l'importanza di questo mutamento, che promosse "ambizioni regionali" e che, grazie anche ad un

18 Si vedano i testi oggi pubblicati in *Testi 1954 – 1998*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016, Volume 1

19 Cfr. *"Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski)*, a cura di UGO VOLLI, in *"Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium"*, Sipario, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

20 Ludwik Flaszen: Co-fondatore del Teatr Laboratorium, il più stretto collaboratore di Jerzy Grotowski negli anni 1959-1982, direttore letterario, nel periodo 1980-1982 direttore del Teatr Laboratorium. Ha praticato il parateatro, è stato insegnante di recitazione e regista. Autore di saggi, critico, teorico del Teatr Laboratorium. I suoi libri: *Teatr skazany na magię* (Il teatro condannato alla magia, Kraków 1983), *Głowa i mur* (La testa e il muro, Kraków 1958 – sequestrato dalla censura) e *Cyrograf* (Il chirografo, Kraków 1971, 1974, 1999, ed. francese, Paris 1989). Con Carla Pollastrelli ha curato il volume *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba (Pontedera 2001).

clima di maggiore libertà artistica e di generale "diversificazione della vita", rese possibile il tipo di ricerca personale che Grotowski prevedeva per il suo istituto)."²¹

Così, nella scena polacca si manifestò un fiorire delle avanguardie che rifiutando l'applicazione del sistema stanislavskiano, poiché ritenevano che nella routinizzazione del lavoro dei grandi teatri non avesse prodotto altro che attori mediocri, scelsero di avventurarsi nella direzione di un "teatro intellettuale", che risultò rivelarsi a totale discapito dell'approfondimento del mestiere dell'attore; contemporaneamente, ed in maniera del tutto complementare, Grotowski fondò l'unico teatro professionista sperimentale in Polonia, in cui garantendosi a un tempo l'autonomia nella scelta sia del repertorio che della compagnia di attori, poteva usufruire di una sovvenzione pubblica fissa, con un bilancio che permettesse di lavorare in tranquillità, allo scopo di sperimentare e proporre una rivalutazione globale dell'arte della recitazione.

Il teatro come "una particolare forma della vita"

L'avventura del Teatro Laboratorio, che da Opole si trasferì a Wrocław nel 1965, andò avanti, con diverse modalità e attraverso i cambiamenti socio-culturali della Polonia, fino al 1984.

Al suo interno Grotowski, accanto ad altri collaboratori, tra cui alcuni, come Flaszen in qualità di direttore letterario, o alcuni attori come Richard Cieslak o Rena Mirecka, rimasero costanti nel tempo, portò avanti il lavoro di ricerca guidato dalle domande sul teatro, sull'attore e la recitazione, sullo spettatore e il suo ruolo nello spettacolo, sull'arte della regia, sulla preparazione di uno spettacolo.

Le risposte che nel corso degli anni di lavoro e ricerca andavano trovando, si imposero al mondo esterno come qualcosa di estremamente forte e sovversivo, manifestandosi non solo nei momenti di presentazione al pubblico degli spettacoli, con la loro carica di provocazione specificamente rivolta alla tradizione polacca e ai valori culturalmente condivisi, ma anche nello stile di vita condotto quotidianamente con tanta perseveranza e fede da apparire incomprensibile alla società esterna, tanto da suscitare reazioni opposte e spesso più simili alla stizza di chi non capisce che all'osservazione critica responsabile.

"Un eremo in cui si coltiva una disciplina agonizzante"

A proposito della disciplina metodica negli anni del Teatr Laboratorium, necessaria per portare avanti un serio lavoro di ricerca e di sperimentazione nel teatro, troviamo utile riportare una citazione di Flaszen, in cui analizzando la condizione del teatro come esperienza culturale nel mondo contemporaneo, individua nell'isolamento della ricerca l'unica strada possibile per chi non voglia accettare e accontentarsi del livello di superficialità diffuso, e proposto come unica alternativa dall'establishment culturale:

"Per quanto concerne la situazione del teatro nel mondo contemporaneo ponemmo un'ipotesi pessimistica. L'importanza del teatro diminuisce, decade il suo prestigio. Le altre arti dello spettacolo, più intraprendenti ed operative, assorbono l'attenzione degli spettatori. E non è solo questione di una concorrenza più attraente. In un mondo che si trasforma, in cui vanno verso la dissoluzione le comunità tradizionali con ciò che ad esse si accompagna: i valori ed i cerimoniali, il posto del teatro nello spazio sociale sembra abbastanza indefinito. Che cos'è il teatro? Il tempio? Lo stadio? L'agorà? La fiera? La tribuna? Il cerimoniale di corte? Il rito carnascialesco? In verità, oggi può essere tutto questo, in virtù della stilizzazione, di questo espediente ormai sperimentato dell'impegno a metà. Ma pienamente sul serio? (...)Il teatro rimane l'hobby di maniaci solitari. Dunque il rendersi conto della situazione di maniaco solitario può generare il pathos dell'autenticità.

Quando ormai è passato il tempo dei grandi cerimoniali, delle feste, delle dionisiache e dei misteri, dei comizi e dei carnevali, rimane al teatro il luogo di un isolamento raccolto. Che cos'è oggi il teatro, trattato proprio sul serio, dunque come una particolare forma della vita? Un eremo. Un eremo in cui si coltiva una disciplina agonizzante." ²²

Da queste parole emerge con forza cosa fosse dunque il teatro per i fondatori del Teatr Laboratorium, *una particolare forma della vita*, ovvero un microcosmo culturale che richiede la rinuncia totale ai compromessi.

Il lavoro nel teatro non può, secondo lo spirito di Grotowski e dei suoi collaboratori al Teatr Laboratorium, che essere anche e soprattutto un *modus vivendi*, che implica una dedizione totale del proprio tempo e delle proprie risorse, a contatto e in stretta relazione con la società e la cultura, ma al tempo stesso sufficientemente separato da consentire l'autonomia necessaria ad una creatività vera.

L'innovazione teatrale: la proposta di un «teatro povero» contro la norma del «teatro ricco»

21 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, la casa USHER, 1985

22 Cfr. L. Flaszen, "Il Teatr Laboratorium e la ricerca teatrale", *Sipario*, III trimestre, 1980. Oggi in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

Il lavoro di sperimentazione teatrale all'interno del Teatr Laboratorium produsse uno shock innovativo rispetto alla pratica teatrale del tempo, che ormai pareva sopravvivere per inerzia alla sua stessa morte artistica.

Seguiamo ancora le parole di Ludwig Flaszen che apre la strada alle questioni più strettamente teatrali della ricerca del Teatro Laboratorio:

"Quella stessa coerenza di pensiero che oggi vede la possibilità del teatro nelle condizioni dell'eremita, impone di uscire non solo al di là della sfera della parola discorsiva, ma anche di rifiutare tutto quello di cui il fenomeno teatrale può fare a meno. [...] Il vero oggetto del teatro, la sua specifica partitura, inaccessibile agli altri rami delle arti è, secondo la definizione che ne dà Grotowski, la partitura degli impulsi e delle reazioni umane. Il processo psichico esteriorizzato attraverso le reazioni corporee e vocali dell'organismo umano vivo. Ecco l'essenza della teatralità."²³

Viene identificato, attraverso una limitazione del campo delle infinite possibilità dell'arte, l'oggetto specifico del teatro: «il processo psichico esteriorizzato attraverso le reazioni corporee e vocali dell'organismo umano vivo», dunque l'arte dell'attore, e in particolare la capacità di esteriorizzare i suoi processi interiori attraverso l'espressione corporea e vocale.

Questa definizione dell'oggetto si pose inevitabilmente in contrasto con la pratica teatrale corrente, mirata piuttosto che alla limitazione del campo del lavoro teatrale all'espressione dell'organismo umano vivo, ad una espansione dei suoi limiti, fino a prospettare per il teatro una sorta di sintesi delle arti.

Il primo passo necessario sulla strada verso l'innovazione, è la perfetta conoscenza ed analisi della vecchia realtà già esistente.

Ed ecco che si comincia a chiarire la proposta del «teatro povero» attraverso la descrizione del suo esatto contrario, il «teatro ricco»:

"Aspirando ad uscire al di là del teatro retorico o illusionistico, i registi di oggi con ambizioni di modernità si sforzano di raggiungere tale risultato moltiplicando gli effetti visivi, tecnici, oppure attraverso la sintesi delle arti.

A questa forma di teatro, che moltiplica all'infinito le sue materie prime, i mezzi e gli effetti, si dà il nome di teatro totale [...] [che] perde quello che è il modesto, ma insostituibile seme della teatralità. A questo teatro ricco contrapponiamo il teatro povero realizzato negli spettacoli di Grotowski, in esso il mondo è costruito con le reazioni e gli impulsi dell'attore. [...] Che della propria povertà faccia una forza."²⁴

Il secondo passo del cammino che stiamo seguendo implica una ricerca nel profondo della realtà teatrale, o, si potrebbe dire, nel principio di essa: la ricerca di cosa le sia essenziale, cosa ne sia costitutiva, attraverso l'eliminazione di tutto quello che invece le è stato attribuito, appesantendola fino a renderla una caricatura di se stessa.

Detto altrimenti, secondo le parole dello stesso Grotowski:

"Nel periodo degli spettacoli 1959-1969 la nostra evoluzione ha avuto diversi aspetti. Da un lato abbiamo cercato di sapere cos'è il nocciolo o l'assoluto della situazione drammatica, qual'è il suo germe, il seme. Abbiamo proceduto allora per eliminazione. Abbiamo eliminato la scenografia, abbiamo eliminato la divisione della sala fra spettatori e scena, abbiamo eliminato la musica esterna allo spettacolo, abbiamo eliminato il gioco delle luci; a un certo punto abbiamo eliminato anche la composizione dei costumi. Abbiamo tolto tutto quello che in apparenza ci era possibile togliere. Che cos'è rimasto? L'uomo in azione (come vuol dire etimologicamente attore: actor è l'uomo in azione) e l'uomo in connessione, spettatore o partecipante, colui che è di fronte."²⁵

Rimangono così soltanto l'attore e lo spettatore, e quello che può accadere tra i due, dunque l'esperienza dell'*incontro* e della *reciprocità* tra gli individui.

Essendo questo ciò che rimane di indispensabile al teatro, può anche costituirne l'unica definizione valida ed indispensabile:

il teatro è il fenomeno dell'*incontro* tra l'*uomo in azione* e l'*uomo in connessione*, spettatore o partecipante, nella cui relazione si manifesta il valore della *reciprocità*.

L'impatto con il mondo esterno

Sarebbe argomento troppo vasto andare ad indagare rigorosamente i passaggi della ricerca portata avanti dal Teatr Laboratorium nel campo più strettamente teatrale.²⁶

23 Ibidem

24 Ibidem

25 Cfr. "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski), a cura di UGO VOLLI, in "Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium", Sipario, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980. Ora integrato in Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

26 Si veda più avanti il capitolo 4 per un approfondimento dei passaggi più significativi di tale periodo di ricerca (1959-1969) e dei concetti guida ad essa relativi.

Moltissimo è stato già detto, a volte purtroppo in maniera superficiale o strumentale, il che è inevitabile nel momento in cui si assiste a una profonda rivoluzione in campo artistico teatrale, della quale venga data pubblicamente notizia, per ciò che riguarda l'impulso iniziale, ed i suoi obiettivi ed intenti, ma il cui effettivo svolgersi, nel lavoro di laboratorio quotidiano, non venga invece facilmente divulgato e reso noto al pubblico, per non mettere a rischio ed intralciare i delicati processi di lavoro della compagnia.

Sui concetti fondamentali del lavoro di ricerca e sperimentazione teatrale di Grotowski, non è stato mai "autorizzato" un "banditore ufficiale", ai quali coloro che intendessero seguire ed emulare, o solo prendere spunto per la loro personale ricerca, potessero fare riferimento in maniera costante.

Nel teatro internazionale del secondo Novecento, grandissima è stata l'influenza della ricerca di Grotowski, ma raramente o solo occasionalmente si è potuta avere una influenza per via diretta, come fu ad esempio per tutti gli spettatori che videro gli spettacoli del Teatr Laboratorium tra gli anni '60-'80, e per tutti gli attori e lavoratori del teatro che poterono partecipare attivamente a sessioni di lavoro pratico, in occasione di seminari e corsi tenuti da Grotowski e dai suoi collaboratori.

Più spesso, l'incontro con l'esperienza di Grotowski e la sua influenza sul mondo del teatro, è avvenuto per via indiretta, tramite materiale scritto, in particolare il libro "Per un teatro povero" di J. Grotowski, edito a Roma dalla Bulzoni editore nel 1970. Ma il materiale scritto non può essere mai sufficientemente esplicito e completo per quanto riguarda il mestiere, dell'attore e del regista, nel teatro.

Spesso l'incontro e la conoscenza del lavoro di Grotowski, per il pubblico e gli addetti ai lavori al di fuori della Polonia, sono avvenuti attraverso la mediazione di altre persone, lavoratori del teatro ed artisti che affermavano di voler riportare nel loro lavoro, il segno, il ricordo del contributo loro apportato dall'incontro con la ricerca e sperimentazione del Teatr Laboratorium.

Il più grande esempio di mediazione tra il lavoro di ricerca intima e chiusa del Teatr Laboratorium e la conoscenza del grande pubblico, è Eugenio Barba, il quale dopo essere rimasto per un periodo al Teatr Laboratorium, osservando e studiando il lavoro, fondò nel 1964 l'Odin Teatret, che ancora oggi come negli anni '70 continua ad essere punto di riferimento di gruppi teatrali nel mondo, un fenomeno ormai pluridecennale cui i critici diedero il nome di "Terzo teatro".

Gli spettacoli

Per dare una traccia del periodo di lavoro del Teatr Laboratorium durante gli anni che vanno dal 1959 al 1969, ovvero gli anni durante i quali la ricerca sull'arte dell'attore e della regia, e sul teatro in generale, si manifestò nella preparazione e presentazione costante di spettacoli, darò qui di seguito un elenco in ordine cronologico delle produzioni, indicando per ogni spettacolo l'anno del debutto e l'autore del testo teatrale di riferimento drammaturgico.

Per quanto riguarda gli attori, non ne darò notizia contestualmente agli spettacoli, ma voglio qui dare i nomi di quegli attori che furono pressoché sempre presenti fino allo scioglimento del gruppo, e sono Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jaholkowski, Ryszard Cieslak, fra gli altri; per quanto riguarda la regia, tutti gli spettacoli sono di Jerzy Grotowski:

- *Orfeo* , 1959, da Jean Cocteau;
- *Caino* , 1960, da George Gordon Byron;
- *Mistero buffo* , 1960, da Majakovskij;
- *Sakuntala* , 1960, da Kalidasa;
- *Gli avi* , 1961, da Adam Mickiewicz;
- *Kordian* , 1962, da Juliusz Slowacki;
- *Akropolis* , 1962, da Stanislaw Wyspianski;
- *La tragica storia del dottor Faustus* , 1963, da Christopher Marlowe;
- *Studio su Amleto* , 1964, da W. Shakespeare e S. Wyspianski;
- *Il principe costante* , 1965, da Calderon- Slowacki;
- *Apocalypsis cum figuris* , 1968, scrittura scenica del Teatr Laboratorium con testi tratti da Dostoevskij, Eliot, la Bibbia, Simone Weil.

Il primo spettacolo ad essere visto da un pubblico non esclusivamente polacco, fu il *Dottor Faustus*: in occasione del decimo congresso dell'Istituto Internazionale del Teatro a Varsavia nel giugno 1963, cui il Teatr Laboratorium non era stato invitato, molti autorevoli esponenti del mondo teatrale occidentale ebbero l'occasione di conoscere il lavoro di Jerzy Grotowski in maniera quasi accidentale²⁷, riportandone le impressioni largamente positive in occidente.

27 Cfr. in proposito E. Barba, *La terra di cenere e diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1999

Ma solo a partire dal 1966 il gruppo del Teatr Laboratorium cominciò ad essere regolarmente invitato all'estero in tournée, portando lo spettacolo *Il principe costante*²⁸ davanti alle platee di Svezia, Norvegia, Danimarca, Francia, Olanda, e ancora nel 1967 in Belgio, Italia, Jugoslavia, Gran Bretagna, Messico e Stati Uniti.

Lo spettacolo divenne famoso a livello internazionale come un'opera profondamente innovativa e rivoluzionaria, e condizionò il lavoro di una moltitudine di gruppi teatrali che rimasero segnati dall'interpretazione degli attori, e dalla composizione dello spazio. In occasione delle tournée, furono inoltre sempre più frequenti i seminari e corsi per attori tenuti da Grotowski e dai suoi collaboratori, che resero noto anche il lavoro di ricerca sulla preparazione degli attori ed il training.²⁹

L'ultimo spettacolo, *Apocalypsis cum figuris*, riportò un'ultima clamorosa svolta innovativa nel campo della drammaturgia: il testo rappresentato non era più derivato da un autore, ma dalla libera composizione drammaturgica di testi di vari autori creata dalla compagnia, durante il periodo delle prove, attraverso il lavoro pratico, sotto la supervisione di Grotowski e Flaszen.

La creazione drammaturgica era stata un elemento presente già fin dagli inizi del lavoro di ricerca, che si manifestava nel modo di Grotowski di non riportare in maniera letterale i testi degli autori scelti, ma di comporre piuttosto sempre un'opera di taglio e montaggio dei brani del testo in relazione alle necessità dell'azione scenica.

In occasione dello spettacolo *Apocalypsis cum figuris*, invece, il lavoro di montaggio dei testi divenne predominante sul senso dei rispettivi testi degli autori, allo scopo di "servire" il senso dello spettacolo, nato dalla scrittura scenica della compagnia, cioè degli attori.

Un'altra importante novità dello spettacolo consisteva nella apertura, sempre maggiore, verso il pubblico per favorire e provocare una sua possibile partecipazione: nel corso degli anni durante i quali lo spettacolo venne replicato, fino al 1980, la struttura continuò ad essere oggetto di modifiche, in relazione a questa esigenza, fino a diventare un evento rappresentativo della ricerca dell'*incontro* con il pubblico, e svolgendo anche, nella seconda parte degli anni '70, la funzione di 'presentazione del lavoro al pubblico' per ciò che riguarda il prosieguo delle ricerche del Teatr Laboratorium, durante cioè tutto il periodo dedicato alla nuova fase della ricerca, la fase del lavoro para-teatrale.

Il lavoro para-teatrale

Fin dal 1970 Jerzy Grotowski cominciò ad annunciare pubblicamente la fine del lavoro nel campo del teatro del Teatr Laboratorium, e l'inizio di una ricerca nuova, che abbandonava l'ambito strettamente teatrale per andare ad esplorare il territorio dell'*incontro* tra gli esseri umani nella «vita reale», non più solo all'interno dei limiti protettivi della finzione scenica: l'incontro di individui liberi da ruoli sociali, da paure ed incomprensioni, da regole della civiltà ormai troppo formalizzate e irrigidite per consentire la *reciprocità*, nel tentativo di avvicinarsi il più possibile alla condizione di *libertà*, nel senso sopra inteso, e di *de-addomesticamento* dalla civiltà della società.³⁰

Nel 1970, in seguito ad un appello pubblico lanciato dal Teatr Laboratorium per cercare volontari che partecipassero alle prime ricerche sul para-teatro, si formò un primo gruppo di lavoro di 14 persone, tra gli attori storici del gruppo ed i nuovi arrivati volontari, che intraprese il lavoro a porte chiuse presso la sede di Wrocław e in una fattoria a 40 chilometri da Wrocław, Brzezinka. Il gruppo rimase chiuso nella ricerca fino al 1973, anno in cui si ritenne giunto il momento di aprirsi al pubblico perché fosse partecipe delle nuove esperienze, attraverso dei progetti che venivano presentati parallelamente, come s'è detto, allo spettacolo *Apocalypsis cum figuris*.

Ricominciarono le tournée all'estero ed il pubblico in grande numero rimase nuovamente scosso dalle impensabili trasformazioni ed innovazioni apportate nel lavoro.

Nel 1978 venne ufficialmente dichiarato chiuso il ciclo di lavoro denominato «parateatro»; da questo momento in poi le attività del Teatr Laboratorium presero il nome di «attività culturali».

28 *Il Principe Costante*, 1965 dai testi: *El Principe Costante*, di Pedro Calderón de la Barca, 1629 e *Książę niezłomny*, di Juliusz Słowacki, 1843. Adattamento e regia: Jerzy Grotowski; architettura: Jerzy Gurawski; costumi: Waldemar Krygier; direzione letteraria: Ludwik Flaszen. Attori: Ryszard Cieślak (Don Fernando, Principe Costante), Rena Mirecka (Fenice), Antoni Jahołkowski (Re), Maja Komorowska (Tarudante), Mieczysław Janowski (Muley/ Don Alfonso), Stanisław Ścierański (Enrico).

29 Fortunatamente è visionabile il film "Il Principe Costante di Jerzy Grotowski – Ricostruzione" (un progetto di Ferruccio Marotti. Produzione: Centro Teatro Ateneo "Sapienza" Università di Roma, 2005, b/n e col, dur. 46'). Questa Ricostruzione audiovisiva dello spettacolo teatrale *Il Principe Costante* di Jerzy Grotowski (1965) è stata realizzata nel 1977, sincronizzando un film in 16 mm, privo di sonoro, presente nell'archivio del Teatr Laboratorium di Wrocław e una registrazione audio effettuata a Spoleto da Ferruccio Marotti nel 1967. Le interruzioni nelle immagini e nel sonoro sono dovute a mancanza di documentazione audiovisiva. Il film del 1977 è stato sottotitolato in diverse lingue (la ricostruzione del testo originale è di Leszek Kolankiewicz, il testo italiano di Marina Ciccarini) e le immagini e il sonoro restaurati in digital intermediate. L'edizione restaurata del 2005 è a cura di Luisa Tinti e Anna Rita Ciamarra.

30 Si veda per una esposizione del periodo di ricerca del para-teatro, il capitolo 5

Si trattava di qualcosa che, derivando dai risultati del lavoro sul parateatro, si poneva ad un livello ancora più estremo rispetto agli aspetti "attivi" della partecipazione del pubblico.

Le «attività culturali» si svolgevano secondo il principio dichiarato di voler espandere i confini della «cultura attiva» a discapito della «cultura passiva»³¹, e si proponevano di modificare l'esperienza già cominciata precedentemente, operando una maggiore apertura all'accesso del vasto pubblico, ed in particolare al pubblico delle province sempre troppo assente dalla vita culturale cittadina.

Ma Jerzy Grotowski fin dal 1980 scelse di lasciare proseguire il lavoro delle "attività culturali" alla compagnia del Teatr Laboratorium, per dedicare tutto il suo tempo alla nuova ricerca da lui iniziata, che si ricollegava ai suoi più antichi interessi sulle differenze culturali e su ciò che di profondamente umano, di primario e semplice, esiste ad un livello anteriore rispetto ad esse.

Il Teatro delle fonti

Il nuovo progetto, chiamato *Teatro delle fonti*, venne avviato da Grotowski insieme ad un gruppo interculturale di performer teatrali e rituali, in Polonia, e con l'intento di lavorare, a porte chiuse, alla ricerca di elementi tecnici dei fenomeni teatrali e rituali che fossero semplici e primari, validi a livello interculturale.³²

Il lavoro di ricerca andò avanti fino a quando la situazione politica polacca non divenne esplosiva: nel 1981 venne dichiarata la legge marziale, vennero vietate le riunioni pubbliche, e il lavoro del Teatr Laboratorium poté proseguire esclusivamente a titolo privato, a porte chiuse.

L'“Objective Drama Program” negli Stati Uniti d'America

Nel 1982, alla luce dei cambiamenti della situazione politica polacca, Jerzy Grotowski lasciò la Polonia, scelse la libertà, ma una libertà da esule, la libertà di chi è costretto ad abbandonare il proprio paese per poter continuare a lavorare, di chi è costretto a soffrire la lontananza fisica dalla propria terra e dalle proprie radici, dalla propria cultura; la scelta gli permise di continuare a lavorare al progetto del *Teatro delle fonti*, dapprima in Danimarca, poi negli Stati Uniti, usufruendo dell'ospitalità dell'Università di Irvine, California.

Qui, il lavoro del *Teatro delle fonti* venne portato avanti, con il nuovo nome di *Objective Drama Program*.

All'interno di questa nuova struttura, il lavoro assunse la forma di laboratorio, che comprendeva al suo interno da una parte la formazione di studenti-attori statunitensi, selezionati tra la popolazione universitaria dei Dipartimenti Teatrali, dall'altra la continuazione delle ricerche precedenti, già avviate con i performer artistici di diverse culture e tradizioni.³³

In questo contesto, nel 1984, il Teatr Laboratorium annunciò pubblicamente il proprio scioglimento dopo 25 anni di attività; nello stesso 1984 avvenne l'incontro tra Grotowski e Thomas Richards, allora un giovane studente americano, che oggi, dopo anni di lavoro continuativo, è divenuto l'erede delle conoscenze pratiche acquisite da Grotowski nel corso di una vita.

Il “Workcenter of Jerzy Grotowski” a Pontedera

Nel 1985, dopo una serie di incontri preliminari e di brevi sessioni di lavoro nel luogo, Jerzy Grotowski ed il suo gruppo di lavoro dell'*Objective Drama* si poté trasferire a lavorare in Italia in una nuova sede stabile, grazie all'ospitalità del Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera.

In questa occasione venne fondato il Centro di lavoro di Jerzy Grotowski (Workcenter of Jerzy Grotowski), prodotto dal C. S. R. T di Pontedera in collaborazione con il Centre Internationale de Creation Theatrales di Peter Brook, e con il contributo dell'Università di Irvine, California.

Al Workcenter sono state portate avanti dal 1985 ad oggi, contemporaneamente, due linee di lavoro:

- 31 Si intenda in questo caso il termine “cultura” nel suo significato limitato e relativo alle manifestazioni della vita culturale connessa a un determinato momento storico-sociale-politico, e non al significato generalmente inteso in ambito di antropologia culturale: in quest'ottica si può meglio intendere il significato attribuito da Grotowski alla formula di “cultura passiva”. Se in antropologia culturale la “cultura” è sempre ontologicamente “attiva”, nella accezione comune del termine invece possiamo comprendere quali dati accusasse Grotowski nel parlare di “cultura passiva”, nella Polonia a lui contemporanea: evidenziava l'esigenza di riappropriarsi in prima persona della produzione di valore immateriale, all'interno di una società che sperimentava una tendenza alla statalizzazione della cultura, di stampo sovietico.
- 32 Per un approfondimento di questo momento del lavoro Cfr. Grotowski J., *Holiday e Teatro delle fonti (preceduti da Sulla genesi di Apocalypse)*; a cura di C. Pollastrelli. – Firenze, La casa Usher, 2006.
- 33 Per un approfondimento di questo momento del lavoro di Jerzy Grotowski, cfr. L. Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996; e cfr. T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993

- l'aspetto della formazione di giovani attori, all'interno dell'arte della recitazione dell'attore, approfondita e studiata nel corso degli anni di lavoro di Jerzy Grotowski come una vera e propria «metodologia della recitazione dell'attore»;
- l'aspetto della ricerca, in linea di continuità rispetto al lavoro svolto nel *Teatro delle fonti* e nell'*Objective Drama Program*, ma con una maggiore e precisa discesa in profondità, concentrando il lavoro su alcuni precisi elementi di tipo pratico e tecnico, precedentemente individuati e scelti tra le varie tecniche originarie di differenti culture indagate; ne risultò inoltre un approfondimento sull'arte del *Performer*, ovvero di colui il quale ha appreso le tecniche di una tradizione di performance culturale, teatrale o rituale, e le domina a tal punto da essere una sorta di *sacerdote*, un *pontefice*, nel senso etimologico di “farsi veicolo” di una trasformazione interiore di energie vitali. Quest'ultimo periodo del lavoro di Grotowski, a Pontedera, è stato definito da Peter Brook “Arte come Veicolo”³⁴

Antropologia Teatrale

Il conferimento della cattedra di *Antropologia teatrale* al *Collège de France* a Jerzy Grotowski (1997), è stato un riconoscimento accademico ufficiale dell'evoluzione del suo percorso di ricerca, che, partendo da un punto di vista interno all'ambito professionale specificamente teatrale, ha attraversato diversi campi del sapere, dalla psicologia alla sociologia, allo studio delle forme religiose e filosofiche tradizionali, e delle forme rituali, oltre a tutto ciò che è già interno al sapere teatrale, come la letteratura e la storia, in una parola: le scienze umane.

L'oggetto costante della sua "curiosità", comune a tutte queste discipline, è stato l'*uomo*, nella sua essenza psico-fisica ma anche emotiva, "energetica", prima di poter essere culturale e sociale. L'uomo nella sua totalità, teoricamente integrata, ma effettivamente lacerata, scomposta, squilibrata da conflitti interni - il corpo e la mente, l'emotività e la razionalità, la tensione verso la semplicità spirituale e l'obbligo di partecipare alla complessità del sociale -, bisognoso dunque di "ricostituirsi".

Jerzy Grotowski ha affrontato la sua ricerca in maniera pionieristica e totale, seguendo un percorso libero e in continuo aggiustamento verso l'ottimizzazione della ricerca, e fornendo al suo «pubblico» la basi concettuali e gli schemi di comprensione, o di riacquisizione, per procedere alla scoperta, o riscoperta, di un preciso ambito del comportamento umano, una parte di sé che l'uomo, a livello di memoria collettiva, culturale, sembra avere dimenticato.

34 Per un approfondimento di tutto il periodo di lavoro del Workcenter, Cfr. (tutti i volumi a cura di A. Attisani e M. Biagini) *Opere e sentieri I. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; Opere e sentieri II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998; Opere e sentieri III. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Roma, Bulzoni 2007 / 2008

CAPITOLO 1

ANTROPOLOGIA TEATRALE

“Per me l'Antropologia Teatrale è l'osservazione, lo studio, con gli strumenti pratici delle conoscenze teatrali, dei comportamenti umani meta-quotidiani.

Lo spettacolo, il rituale, la festa, sono qualcosa di più denso, di più concentrato, di selezionato rispetto al quotidiano che non è meta-quotidiano, che è solo 'quotidiano-quotidiano'.

Non si può dire che ci sia qualcosa realmente “al di là” del quotidiano, perché tutto è svolto nel *hic et nunc*, nel “qui e ora”, sempre.

Se si prepara una cosa, [...], si è preparata un'azione, si è preparata una festa, non importa cosa, tutto è già risolto, tutte le decisioni sono prese: questo, sarà morto, in un altro giorno.

Ma a volte, la stessa cosa che è stata progettata, costruita, elaborata, la si fa oggi, qui e ora, in alcuni casi questa ritrova, in maniera misteriosa, la sua vita, la sua presenza.

Si può dire che essa si adatta anche alle circostanze.

Ma non è soltanto questo.

E' un'attitudine che fa che il 'quotidiano', nel senso positivo, sia presente.

Ma meta-quotidiano è qualche cosa di più concentrato, più denso, più elaborato, senza le cose gratuite della vita ordinaria quotidiana.”³⁵

In questo modo Grotowski introduce gli ascoltatori, presenti alla sua conferenza del 2 Giugno 1997 al College de France, all'ambito specifico di ricerca inteso con “Antropologia Teatrale”.³⁶

Facciamo un passo indietro per inquadrare meglio.

Cominciamo con l'individuare il grande campo di ricerca e conoscenza che chiamiamo Antropologia Culturale: all'interno della vasta area disciplinare delle scienze antropologiche, che comprende tutte le discipline che hanno per oggetto l'uomo, l'Antropologia Culturale si definisce in relazione al suo oggetto di studio: la *cultura*, o meglio, le culture dei gruppi umani.

Nel linguaggio antropologico, intendiamo per cultura gli «schemi, espliciti e impliciti, *di e per* il comportamento, acquisiti e trasmessi con la mediazione di simboli»³⁷, ovvero il «patrimonio sociale dei gruppi umani che comprende conoscenze, credenze, fantasie, ideologie, simboli, norme, valori, nonché le disposizioni all'azione che da questo patrimonio derivano e che si concretizzano in schemi e tecniche di attività tipici in ogni società»³⁸.

L'oggetto di studio dell'Antropologia Culturale risulta essere composto dagli "schemi *di e per* il comportamento" o "schemi e tecniche di attività tipici" intesi come disposizioni all'azione, orientamenti culturali al comportamento, derivati dall'insieme simbolico, immaginativo, valoriale, conoscitivo, in una parola, dal sistema interpretativo della realtà, di uno specifico gruppo umano.

35 Per definire l'ambito della disciplina dell'Antropologia Teatrale, così come la intende Jerzy Grotowski, si riporta la definizione che ne viene data da Grotowski stesso nell'ambito della sessione dei suoi corsi avvenuta il 2 giugno 1997, con il titolo *La “Lignée organique” au théâtre et dans le rituel*

36 L'uso della definizione *Antropologia Teatrale* per indicare questo campo disciplinare, fa specificamente riferimento al lavoro di ricerca di Jerzy Grotowski, titolare dal gennaio 1997 al gennaio 1999, data della sua morte, della cattedra di *Antropologia Teatrale*, creata appositamente al *Collège de France* per ospitare il suo insegnamento.

È un mondo particolare quello del Collège(...). Un mondo in cui la libertà di insegnare è scevra da vincoli burocratici. Michel Foucault vi ha tenuto i suoi corsi più prestigiosi. Ma anche Roland Barthes e naturalmente Claude Levi- Strauss. «Insegno lì da quasi vent'anni. Non abbiamo obblighi di esame. Non entri al Collège perché sei uno specialista; ti accolgono se hai qualcosa di importante da dire su una materia che si presume sia di tua competenza. Uno dei primi italiani a insegnarvi è stato Giordano Bruno, anche Umberto Eco ha lasciato la sua impronta. Sai, è l'unica grande istituzione che la Rivoluzione Francese ha lasciato intatta» (cit. Carlo Ossola, da un articolo di A.Gnoli, su *La Repubblica* 04-03-2018)

37 Kroeber e Kluckhohn, 1952

38 Cfr. T. Tentori, *Antropologia culturale*, Roma, Ed. Studium, 1960

Con una stretta di campo, l'Antropologia Teatrale di Jerzy Grotowski delimita l'oggetto di studio all'interno della più vasta Antropologia Culturale, indagando solo i comportamenti umani "meta-quotidiani", alla ricerca delle leggi che li regolano: la Antropologia Teatrale sarà dunque lo studio delle leggi e degli schemi, simbolici e tecnici, che dirigono i comportamenti umani, limitatamente a delle situazioni particolari, che definiamo *meta-quotidiane*, quali il rito, il teatro, la festa, ecc., che presentano dei caratteri peculiari comuni:

- sono situazioni che si differenziano dal normale fluire della vita quotidiana, eventi che ne interrompono il regolare decorso come a creare degli intervalli, delle zone liminali, che proprio in quanto tali svolgono, o possono svolgere, delle precise funzioni a livello psicologico, culturale e sociale, all'interno di una determinata cultura;
- sono eventi ripetibili in quanto strutturati in ogni loro parte e in ogni minimo dettaglio, dunque non improvvisati ma elaborati, preparati e "provati" (sia nel senso delle "prove" o "ripetizioni" di uno spettacolo, sia nel senso di test di verifica del funzionamento ottimale);
- sono tipi di azione individuale e collettiva che prevedono e richiedono delle tecniche, ovvero un bagaglio di competenze che si costituiscono in mestiere o arte, e che come tali comprendono diverse tipologie di tradizioni di trasmissione del sapere e di scuole;
- nella diversità dei contingenti modelli di svolgimento, presentano una costante caratteristica di divisione degli individui presenti in due gruppi che prevedono due tipi di ruoli diversi e separati, coloro che agiscono (attori, attuanti, danzatori, suonatori, sciamani ecc.) e coloro che sono presenti senza agire, i testimoni.

Nell' *Annuaire du Collège de France. Résumé des cours et travaux* degli anni accademici 1996-1997 e 1997-1998³⁹ si trova una definizione dell'ambito di ricerca da parte di Grotowski, e le sue proposte di approfondimento in merito allo studio, dal punto di vista pratico, degli strumenti tecnici tradizionali dei fenomeni del rituale, in rapporto agli strumenti tecnici dell'arte dell'attore, e viceversa:

"Numerosi grandi etnologi ed antropologi hanno studiato il fenomeno del rituale, ma io cerco di studiare questo fenomeno con gli strumenti legati alle arti drammatiche. Cerco di analizzarlo dal punto di vista pratico basandomi sulla metodologia del lavoro dell'attore e del regista. E proprio questa prospettiva mi è sembrata aprire subito un terreno vergine e mi ha permesso di porre numerose domande fondamentali relative alle leggi che regolano il comportamento umano in una situazione meta-quotidiana."(dal *Résumé des cours et travaux* presentata da Grotowski per l'*Annuaire du Collège de France 1996-1997*)

Proviamo ad evidenziare ancora le caratteristiche di questa area di ricerca:

- l'oggetto della ricerca sono i comportamenti umani meta-quotidiani;
- gli strumenti utilizzati nella ricerca sono gli strumenti pratici delle conoscenze teatrali.

Non si tratta di una disciplina che studia il comportamento umano in situazione teatrale, ma piuttosto, si tratta di un terreno di ricerca che del teatro utilizza gli strumenti e le competenze per indagare il comportamento umano in quelle situazioni particolari, diverse dalla quotidianità, che stiamo chiamando "meta-quotidiane", tra cui possiamo includere sia il teatro che il rituale nelle sue più svariate manifestazioni, celebrazioni e festa, in quanto eventi che si differenziano dal quotidiano per delle caratteristiche che andremo ad osservare più da vicino.

Nell'indagare il comportamento umano meta-quotidiano, gli strumenti a disposizione di Grotowski sono di natura teatrale, le competenze del più accurato mestiere artigianale dell'attore e del regista. Ma non solo.

L'Antropologia Teatrale di Grotowski è un campo disciplinare trasversale che comprende al suo interno:

- gli strumenti del sapere teatrale, la storia, le tecniche, la *metodologia della recitazione dell'attore e del lavoro del regista* ;
- conoscenze e ricerche in merito al *rituale* prodotte all'interno dell'antropologia culturale, dell'etnologia, dello studio delle religioni;
- materiale etnografico e folclorico in merito a *feste* e altri tipi di eventi collettivi presenti nelle tradizioni popolari;
- elementi di biologia, psicologia, neurologia e altre discipline che studiano il funzionamento psico-fisico dell'uomo in situazioni extra- ordinarie;
- ulteriori contributi da tutte le altre scienze antropologiche o umanistiche in merito alla contestualizzazione degli eventi oggetto di studio all'interno delle realtà in cui si manifestano.

Come funziona il comportamento umano nel rituale, a che leggi risponde? Per indagarlo da vicino, Grotowski prende in considerazione i morfemi del comportamento, da un punto di vista pratico, diremo tecnico, utilizzando le competenze acquisite

39 Ora pubblicato anche in traduzione italiana in *Grotowski. Testi 1954/1998: IV L'arte come veicolo, La Casa Usher*, Firenze 2016

nel lavoro, pratico anch'esso, in teatro, con la compagnia del Teatr Laboratorium. E' infatti fin dagli anni del lavoro con la compagnia teatrale che Grotowski indaga sulle caratteristiche del rito e del teatro, acquisendo nel corso delle esperienze quelle sintesi sulle quali possiamo basare e definire il concetto di «meta-quotidiano», che Grotowski utilizza nella lezione-conferenza del 1997.

Si tratta di un concetto euristico che riunisce fenomeni diversi tra loro (come abbiamo detto: il teatro, il rituale, la festa) in base a delle caratteristiche precise:

- la condizione della *preparazione* anteriore dell'evento rispetto al momento in cui verrà effettuato;
- il grado maggiore di *elaborazione e costruzione* rispetto ad un evento improvvisato;
- la *assenza delle cose gratuite* presenti nella vita ordinaria;
- la “possibilità” (non certezza, ma evenienza che dipende dalla attitudine e dalla maestria degli attuanti) di non perdere bensì mantenere, ritrovare, rivivificare, nel momento della realizzazione dell'evento già costruito e noto, quella qualità specifica e oggettiva che Grotowski chiama la *vita* e la *presenza* degli attori, o attuanti, in virtù di “un'attitudine”.

Ciò che chiamiamo ‘quotidiano’, consiste nel normale fluire della vita di ogni giorno, con tutte le sue manifestazioni e dinamiche, personali e interpersonali, caratterizzato positivamente dalla qualità della sua verità e vitalità nel *qui e ora*.

Ma il quotidiano è anche pieno di cose “gratuite”, inutili e insensate, spesso soggette alle leggi dell'inerzia, motivate dalle pulsioni più basse, primarie, a volte addirittura deleterie dell'essere umano.

Nel quotidiano agiamo sempre indossando una maschera, funzionale alla situazione contingente⁴⁰. Ma la maschera si rivela essere in realtà, per l'individuo, disfunzionale: il ‘quotidiano’ risulta sempre caratterizzato da un sentimento di frustrazione e insoddisfazione. La maschera è disfunzionale alla conoscenza di sé. Se il potenziale racchiuso nel quesito “conosci te stesso”, base di ogni tradizione religiosa e speculazione filosofica nella storia umana, è bloccato, ostruito dalla maschera, ne consegue un senso di incompletezza, di frammentarietà, che genera malessere.

Nel quotidiano, viviamo in una sorta di ‘mezza presenza’, forse anche meno di mezza, siamo addormentati, come sonnambuli, agiamo meccanicamente, e inconsapevolmente.

Ciò che per distinzione chiamiamo ‘meta-quotidiano’, intendendo tutte le situazioni che si pongono al di fuori del quotidiano, consiste in qualcosa, abbiamo detto, di più *denso*, privo di cose “gratuite” dunque più essenziale. Questo accade grazie alla presenza di un intento nel creare una struttura essenziale o partitura: all'interno della partitura, e grazie ad essa, l'attuante può riuscire a non indossare alcuna maschera, al contrario può svelarsi nella sua essenza e integrità, o mirare a svelarsi. Attraverso il suo atto, l'attuante offre al testimone la possibilità di fare altrettanto.

Esso è così potenzialmente connotato da una efficacia concreta, una funzionalità oggettiva per gli esseri umani che vi prendono parte, sia come attuanti che come testimoni; un'efficacia che non è presente nel quotidiano, una funzione oggettiva benefica di reintegrazione dell'individuo che contrasta le tendenze deleterie e inefficaci presenti nel quotidiano. Ma per raggiungere questa potenziale efficacia, deve sempre risolvere e superare una difficoltà: il rischio di non ritrovare la sua vitalità e la sua verità nel momento della realizzazione.

Ecco in cosa consiste la differenza, lo scarto tra queste due categorie della realtà, un potenziale che si manifesta in quella caratteristica liminale specifica dell'*evento*, in cui una *attitudine* fa sì che negli attori-attuanti si possa presentare uno stato particolare di Presenza, che utilizzando la terminologia cercata da Grotowski nell'arco della sua ricerca e delle diverse fasi o passaggi di essa, possiamo definire *Flusso*, *Essere nella Corrente della Vita*, *Essere nella fonte* o *nelle fonti*⁴¹, *Awareness*⁴².

Si può di già precisare, anche se approfondiremo in seguito questo argomento, che le condizioni perché l'evento meta-quotidiano possa ritrovare la sua *vita* nel momento di realizzazione, corrispondono alle caratteristiche proprie del teatro e del rituale, alle componenti essenziali dei relativi fenomeni:

- la compresenza di organicità e struttura;
- l'obiettività;

40 Quello che Jung chiama *Persona*.

41 “la Corrente ‘intravista’ quando si è in movimento/the Current ‘glimpsed’ by one while he is in movement”, “nel mondo vivente, il corpo vivente/the living body in the living world – cit. dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo (vedi nota 38)

42 “la coscienza che non è legata al linguaggio – alla macchina per pensare – ma alla Presenza – cit. dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo (vedi nota 38)

- la via negativa (attitudine passiva a realizzare una partitura attiva);
- lo stato di flusso.

E' bene ricordare che la prima cosa che Grotowski mette in evidenza, iniziando la sua conferenza inaugurale teorica per il College de France, è di non essere nè uno scienziato nè "scientifico", bensì come un artigiano, che lavorando nell'ambito pratico piuttosto che teorico, si relaziona con la teoria e con l'utilizzo e la scelta delle parole in maniera assai diversa dallo scienziato. Diversamente dallo scienziato, l'artigiano si occupa, in maniera più semplice e primitiva, di realizzare nella pratica, risolvere i problemi e superare gli ostacoli, utilizzando le parole fintantochè risultino utili alla pratica, ma abbandonandole o modificandole quando esse non fossero più di concreta utilità, senza la preoccupazione di doverle giustificare, difendere, o mantenere all'interno di un vasto quadro teorico. La teoria è qualcosa di passeggero che serve a far luce sul percorso della ricerca. Va anche ricordato, in aggiunta a ciò, che ogni parola che possa risultare temporaneamente efficace nella ricerca pratica, va adottata in maniera provvisoria, la sua validità è precaria e instabile nel variare del tempo e dello spazio. Ogni termine infatti non può che riscontrare una diversa efficacia in relazione alle differenze di "mind-structure" di ogni individuo, di ogni gruppo umano culturale, e anche dello stesso gruppo culturalmente omogeneo, considerato in epoche diverse, nel corso del tempo che va inevitabilmente modificando la mind-structure collettiva.

Riportiamo la trascrizione tradotta in italiano delle parole di Grotowski, pronunciate nell'ambito della prima lezione-conferenza del 2 giugno 1997 al *Collège de France*, a proposito del rischio di adoperare delle definizioni per classificare dei generi di performance teatrale, che, generalizzando eccessivamente le fluide manifestazioni reali, e decontestualizzandole culturalmente, non consente una adeguata comprensione dei fenomeni:

“Si dice: il Teatro Classico Orientale.

Ma si dice anche: l'Opera di Pechino.

E' 'Teatro' o 'Opera'?

Vedete che c'è un'enorme relatività delle definizioni, in differenti culture, in differenti esperienze umane, in differenti parti del mondo. Oggi è più comprensibile, ma vent'anni o trent'anni fa è stato molto complicato da capire per le persone.

Il Teatro Classico. Cos'è il Teatro Classico in Francia: il Teatro Classico in Francia è propriamente la *Comédie Française*.

Il Teatro Classico in Cina, sono le forme molto antiche che sono trasmesse da una generazione all'altra, e che sono ricostruite e rivificate da ogni generazione, è qualcosa di estremamente composto, si può dire, artificiale.

E cos'è il Teatro Classico, per esempio, nelle culture africane? Nelle culture africane, per esempio nel territorio degli Yoruba [...] c'è qualche cosa, un fenomeno teatrale tradizionale, e per esempio loro diranno, diranno così anche ad Haiti o in qualche altro luogo caraibico, 'è un etnodramma'. 'Etnodramma' vuol dire una forma rituale che ha gli elementi codificati, ma che è di una realtà molto lontana dalla nostra realtà teatrale. E' etnodramma.

Allora, di già quando si domanda 'che cos'è il Teatro Classico', si vede che anche le frontiere tra il teatro e le forme rituali cominciano a diventare fluide.

Ma ancora di più, visto che si ha l'Opera di Pechino, 'che cos'è l'Opera?'[...]

In verità tutte, in certe culture, in certe parti del mondo, o in certi tipi di lavoro [...], tutte queste definizioni così: «l'Opera è il posto dove la gente canta in coro o individualmente...», sono totalmente assurde.

Non si può limitare un genere, un genere che è vivente prende differenti forme. ⁴³

Le domande che vengono poste come ipotesi di ricerca, all'interno del già citato *Résumé*, riguardano l'identificazione di quegli strumenti tecnici tradizionali che costituiscono la competenza specifica degli attori nelle arti drammatiche e degli attuari nelle pratiche rituali, che siano *oggettivi* relativamente al loro effetto pratico sulle persone che agiscono questi eventi:

"1) Esistono degli elementi tecnici che vanno al di là del contesto culturale in cui una certa forma di pratiche rituali è nata e/o si è sviluppata?

2) Questi elementi sono sufficientemente oggettivi da mantenere la loro efficacia nel caso di persone appartenenti a un altro contesto culturale, tradizionale o religioso?"

(dal *Résumé des cours et travaux*, 1997)

Emerge l'attenzione specifica per il momento tecnico del fenomeno rituale, e la ricerca della possibilità per gli elementi tecnici tradizionali di uscire dal contesto culturale in cui sono nati, possibilità che è strettamente correlata, in maniera direttamente proporzionale, alla qualità dell'obiettività, nel senso di una efficacia concreta e reale che le tecniche possono avere o meno sulla persona che le metta in pratica, nel caso, sperimentale o per ipotesi, che non appartenga allo stesso contesto culturale, tradizionale e religioso.

“Quando parlo del rituale non mi riferisco a una cerimonia, né a una festa; e tanto meno a una improvvisazione con la partecipazione di gente dall'esterno. Non parlo di una sintesi di diverse forme rituali provenienti da luoghi differenti. Quando mi riferisco al rituale, parlo della sua oggettività; vuol dire che gli elementi dell'Azione sono gli strumenti di lavoro *sul corpo, il cuore e la testa degli attuanti*.”⁴⁴.

Osserviamo delinearsi meglio il quadro ampio della ricerca di Grotowski: è una ricerca su qualcosa di totalmente umano, assolutamente fondamentale alla natura dell'uomo e della comunità umana, che negli ultimi due secoli si è andato sgretolando, sotto il declino delle religioni tradizionali e delle pratiche rituali ad esse connesse, il declino del teatro a vantaggio di mezzi tecnologici, come il video, che sostituiscono alcune funzioni del teatro (lo storytelling, l'intrattenimento, la circolazione di informazioni e notizie, lo svelamento di dinamiche psichiche, emotive, sociali, storiche..), ma che non possono sostituire quelle funzioni connesse alla ritualità dell'incontro e dell'irripetibile evento liminale.

Si aggiunge a questo quadro, anche il declino dell'umanesimo in una società globale sempre più tendente a valori e ricerche materiali (economia, informatica, tecnologia, microbiologia) che escludono la quota immateriale dell'essere umano, e nell'escluderla, impoveriscono il genere umano e la sua cultura, ormai quasi unica e globalizzata.

In conseguenza di questa tendenza, risulta realmente minacciata e corrosa la disposizione da parte degli essere umani alla "cura" per la "qualità dell'energia", immateriale appunto, inquantificabile, che sfugge alle scienze esatte, ma che oggettivamente costituisce e caratterizza la nostra specie biologica e la distingue, all'interno della Natura, dalle altre specie viventi.

Come difendere la nostra specie da questa involuzione e autodistruzione? Un percorso possibile ci indica Grotowski, approfondendo nella sua ricerca i dati tecnici, tecnici e pratici, e non idee intellettuali o credenze e ideali, che connotano e caratterizzano quelle situazioni sempre più assenti nel mondo contemporaneo. Sganciandosi dai condizionamenti culturali propri, il cattolicesimo polacco, la laicità del socialismo sovietico, Grotowski con lucidità di scienziato ricerca i dati che caratterizzano l'essenza del meta-quotidiano, alla ricerca di un "rituale laico" che non soddisfi e parli all'irrazionale bisogno di fede della massa, né al suo opposto iperrazionale bisogno di negare la Spiritualità dell'essere umano, ma basilamente possa "funzionare", oggettivamente, transculturalmente, riportare integrazione all'interno dell'uomo moderno, nel suo essere integrale corpo-mente-emotività.

A proposito di rituale laico, ci spiega Grotowski in una delle ultime interviste: “l'espressione “rituale laico” che ho sovente usato, (...) mi ha permesso di passare tra Scilla e Cariddi, tra lo Stato ateo e la Chiesa polacca, che era e resta rigida. Dovevo passare tra questi due poli senza che i due concetti, messi insieme, fossero contraddittori. E allora ho inventato il “rituale laico”. Esso corrispondeva anche a qualcosa di reale: lavoravo e lavoro sempre con persone appartenenti a orizzonti filosofici e religiosi molto diversi. Quello che facevo doveva essere comprensibile a tutti e nel contempo non doveva ridursi a una sola visione dell'esistente. È per la stessa ragione che evito la parola “spirituale” e parlo di energia: è qualcosa che non appartiene a nessuna chiesa, a nessuna setta, a nessuna ideologia. È un fenomeno che ognuno può sperimentare. “Rituale laico” era dunque un'espressione al contempo tattica e reale. Penso che quello che è verificabile nella pratica preceda le differenze culturali, filosofiche e religiose. E questa cosa è comprensibile anche se siamo condizionati da radici diverse, e allo stesso tempo queste radici costituiscono un aiuto profondo poiché portavano con sé l'esperienza di molte generazioni”⁴⁵.

I fattori che la ricerca di Grotowski porta alla luce, sopra riportati a mo' di elenco di condizioni necessarie all'evento meta-quotidiano (compresenza di flusso organico e struttura, via negativa, atto totale) suggeriscono concretamente una strada da poter percorrere, tanto agli studiosi intellettuali quanto ai performer-attuanti, direttamente impegnati negli ambiti teatrali e rituali. Ma allargando il campo, anche al di fuori della cerchia degli specialisti, questi nuclei tematici possono favorire una importante riflessione critica, in questo momento storico, in tutti: tanto ai dirigenti e amministratori della cosa pubblica quanto

44 J.G., *Dalla compagnia teatrale all'Arte come veicolo*. In T.Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Ubulibri, Milano 2002. Ora in *Testi 1954 – 1998. volume IV L'arte come veicolo*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

45 Cfr. J.G. “*Cio che resterà dopo di me*”, in *Testi 1954 – 1998. volume IV L'arte come veicolo*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

alla gente comune. Che si possa riconoscere e sperimentare l'efficacia dell'evento 'meta-quotidiano'. Senza l'aggettivo di 'sacro'. Senza la sovrastruttura del potere religioso e la sua controparte di massa subalterna.

Senza nemmeno l'alone di esclusività della ricerca del lavoro su di sé esotericamente elitaria e riservata a pochi eletti. Ma mantenendosi a un livello più basilare, cercando l'efficacia oggettiva dell'evento, per l'attuante con le sue competenze acquisite come un artigiano e la sua sincera donazione totale di sé, e per il testimone-spettatore pro-vocato a condividere per emanazione la trasformazione dell'energia messa in atto dall'attuante.

Quando si parla di ricerca di fattori transculturali, si tocca nel vivo una questione dibattuta in antropologia culturale, a proposito delle ipotesi guida dei piani di ricerca, riguardo alla possibilità di dare maggiore risalto ed importanza euristica alle «somiglianze» o piuttosto alle «differenze» degli elementi culturali osservati in diversi contesti.

Riguarda, in altre parole, l'utilizzazione del metodo comparativo.

A grosse linee, si può sintetizzare la questione immaginando un continuum di possibilità di strategie di ricerca, che presenta ad un estremo la ricerca di un modello culturale universale costituito appunto da quegli elementi presenti interculturalmente, le «somiglianze», all'altro estremo invece, presenta una esigenza di relativizzazione degli elementi culturali, le «differenze», in relazione allo specifico contesto culturale preso in esame e alle sue proprie peculiarità.

Nel caso della ricerca di Antropologia Teatrale di Jerzy Grotowski, gli universali ricercati non sono le "vuote categorie" temute e rifiutate da Clifford Geertz, ma sono elementi tecnici basilari che fanno da «morfemi» ricorrenti transculturalmente, costitutivi alla costruzione di «discorsi» diversi per ogni realtà culturale, riconoscibili e classificabili in virtù della loro qualità di oggettività ed efficacia pratica: "funziona" o "non funziona".

Sono dunque non delle categorie concettuali, ma degli elementi reali e tecnici passibili di verifica sperimentale.

LA RICERCA DELL'UOMO SU SE STESSO

Si può intendere l'Antropologia, in senso lato, direi «essenziale», come lo studio "riflessivo" dell'uomo su se stesso, sulla sua *cultura*, ovvero sulle sue maniere di interpretare e organizzare il mondo, sia interiore che esteriore, sulle sue *abitudini*, sia individuali che collettive, sui suoi *comportamenti*, sia individuali che collettivi.

E' possibile dire che il motivo che porta a studiare le leggi che dirigono il comportamento *umano*, altro non è, ad un livello originario, che la necessità di studiare le leggi che dirigono il *proprio* comportamento, del quale esiste un livello prettamente individuale, il livello della personalità, ed un livello collettivo, culturalmente condizionato e relativo alla comunità di appartenenza; questo livello collettivo rappresenta la cultura, nei «modi» della «struttura» del pensiero-azione.

Dunque l'Antropologia è momento essenziale della antica e costante ricerca dell'uomo di «conoscere se stesso», a livello di leggi che ne regolano il pensare, il sentire e l'agire.

In questo quadro, l'etnografia rappresenta un modo di conoscere l'uomo a partire dal «diverso», dall'«altro», per arrivare all'«io», al «noi»; utilizza dunque il metodo comparativo, a livello esplicito o implicito, nella strategia della ricerca.

Così fa anche lo studio storico: diciamo che la storia utilizza implicitamente il metodo comparativo nel mettere a confronto, allo scopo della «conoscenza di sé», noi e il nostro passato, noi e i nostri antenati, così come l'Etnografia mette a confronto l'identità culturale del «noi» con l'identità culturale degli «altri».

Nell'ambito della "ricerca di conoscenza dell'Uomo su Se Stesso", un livello ulteriore della ricerca, oltre al metodo storico e al metodo comparativo, consiste nella ricerca delle «essenze», non nel senso metafisico del termine, ma nel senso di "quel qualcosa che precede le differenze, che è dell'uomo in quanto tale". E' questo un punto che pericolosamente richiama alla memoria antiche teorie sull'unità psichica dell'uomo, o teorie psicologiche sulla struttura profonda della mente umana, ma basta spostarsi su un ambito più specificamente biologico per allontanarsi da pericolose astrazioni, o comunque da ambiti che esulano dal nostro percorso.

Sul piano, diciamo, della "meccanica del corpo umano", risulta facile, se non ovviamente banale, accettare l'idea dell'esistenza di "qualcosa che precede le differenze, che è dell'uomo in quanto tale"; e questo qualcosa, questi elementi, che sono pertinenti ad un ambito di ricerca più fisico e biologico che al nostro, sono tuttavia le basi, la materia di una «elaborazione culturale», per quanto riguarda le "tecniche di utilizzazione del corpo", che Grotowski ha chiamato "tecniche originarie", che comprendono sia le tecniche individuali di lavoro su di sé all'interno di tradizioni spirituali, tecniche meditative o di preghiera etc., che Grotowski chiama *tecniche personali*, sia le tecniche che vengono elaborate invece nell'ambito di tradizioni rituali o teatrali, tradizioni performative, che Grotowski definisce *tecniche interumane*.

Possiamo forse comprendere meglio ora la ricerca di *Antropologia Teatrale* di Grotowski:

all'interno di un campo, un ambito specifico, quale il teatro e i fenomeni a esso correlati (meta-quotidiani), le cui leggi del comportamento sono in stretta relazione, vengono indagati gli elementi di base, morfemi del comportamento, che costituiscono il lavoro dell'uomo *su se stesso* e *con se stesso* all'interno del contesto meta-quotidiano; tali elementi di base sono passibili di sperimentazione tecnica, pratica e reale nel corpo-mente degli attori-attuanti-*doer*, a livello interculturale.

Il metodo comparativo viene utilizzato nell'*Antropologia Teatrale* di Jerzy Grotowski allo scopo, non storico, di sottolineare non le diversità ma i punti di convergenza, in cui le diverse tecniche meta-quotidiane delle diverse culture si incontrano a fornire una base *oggettiva*, valida interculturalmente, per tutti, e sperimentabile.

Il lavoro di ricerca di "questa" antropologia teatrale, nega, per ipotesi assunta, un principio di «progresso» o «accrescimento» nello specifico campo delle tecniche meta-quotidiane, e avvalora piuttosto un'ipotesi di «regressione», o di «riduzione», nel senso di una progressiva perdita collettiva di conoscenze e contatti, da parte delle comunità culturali all'interno delle società complesse, con la realtà meta-quotidiana e le conoscenze ad essa relative.

In questo senso, nell'ultimo secolo molti lavoratori del teatro hanno riscoperto il valore di meta-quotidianità, di limine, di sacralità, del loro ambito di lavoro, procedendo ad una ricerca tecnica, all'interno del lavoro di sperimentazione teatrale, e teorica, all'interno del dibattito culturale, mirata alla riacquisizione, da parte degli attori così come degli spettatori, ossia della comunità culturale, della conoscenza di tali tecniche tradizionali antiche ed originarie, e del valore culturale di esse.

Ma non è affatto un percorso o procedimento facile e di sicura riuscita, al contrario mille sono le trappole nel tentare di scavare nelle tradizioni per riportare alla luce, o riportare in uso degli elementi utili ed efficaci per l'uomo, ma dimenticati, persi, o trascurati. Un grande rischio è costituito dal gusto dell'esotismo e dalla globalizzazione, che solitamente produce un metissage di riduzione, piuttosto che di accrescimento e rinnovamento.

Su questo argomento, Grotowski si è espresso in molteplici occasioni partecipando al vivo dibattito fiorito in Italia nell'epoca del Terzo Teatro, negli anni '80:

“Quando parliamo di tradizioni occidentali parliamo di tradizione europea in senso lato; è molto interessante vedere come gli intellettuali di oggi siano completamente tagliati fuori dalla tradizione, fino al punto da non rendersi conto che le tradizioni esistono. Per la maggioranza degli intellettuali europei di oggi, infatti, esiste una certa quantità di Chiese, come quella cattolica o quella protestante, ed esiste una certa tradizione intesa in senso decisamente folklorico, ma qui essi si fermano; tutto il resto deve essere importato, in modo più o meno falsato, dalle tradizioni altrui.

Ed ecco allora che si importano, (...) le tradizioni degli indiani del Nord America o dei messicani, o si importano le idee induiste o tibetane (...), oppure si importano le idee dello zen (...); ogni tanto si parla di cose misteriose come l'occultismo, l'esoterismo, lo spiritismo e la parapsicologia, e si cercano paralleli con la scienza moderna, oppure si parla dei Rosacroce o dei Templari, o ci si interessa all'Alchimia, ma dietro a tutto questo spesso non vi è alcuna reale comprensione della tradizione, e questo principalmente a causa dei nostri meccanismi mentali.

Ad esempio, nel mondo della cultura contemporanea non si ama affatto la Chiesa cattolica e quindi non si ama affatto la tradizione cristiana; e non solo non la si ama affatto, ma neanche la si conosce. E questo rappresenta evidentemente un grave errore, perché si può anche essere dei perfetti atei e nello stesso tempo sapere che cos'è la tradizione cristiana: è la nostra tradizione, nonostante tutto. (...) Non si può infatti capire la tradizione europea senza avere l'esatta e profonda comprensione delle strutture del Cristianesimo; la tradizione cristiana in Europa è talmente importante, che vi sentiate cristiani o no, che non si può assorbire la tradizione senza assorbire questo fattore.”⁴⁶

46 Cfr. Jerzy Grotowski, Seminario pubblico c/o Istituto Storia del Teatro, Università La Sapienza di Roma, a.a. 1978-79, (dispensa dattiloscritta non pubblicata). Negli anni che stanno a cavallo tra il periodo delle produzioni teatrali con il Teatr Laboratorium, e l'invito da parte del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera a basare il lavoro del Workcenter in Italia, gli anni delle peregrinazioni e della trasformazione della ricerca, Grotowski è stato invitato a tenere seminari alla Università della Sapienza di Roma, presso il Centro Teatro Ateneo, i cui atti non sono stati pubblicati in forma ufficiale, ma ne esiste copia in forma dattiloscritta o audio, non rivista dall'autore. Ne riportiamo un breve estratto pubblicato nel 1979 (Centro Teatro Ateneo, Ferruccio Marotti, 1978-79, 1982-83; dattiloscritti degli incontri non pubblicati, e non rivisti dall'autore, su argomenti riguardanti le Tecniche Originarie dell'attore). All'interno del Dipartimento di Musica e Spettacolo, il Prof. Ferruccio Marotti organizzò diverse occasioni di incontro e dibattito con J.Grotowski, nell'Anno accademico 1978-79 e più avanti nell'Anno accademico 1982-83, di cui restano le dispense a cura di Luisa Tinti con titolo “Tecniche originarie dell'attore”. Erano gli anni in cui, dopo la Biennale di Venezia del 1975, il lavoro del Teatr Laboratorium era arrivato in Italia con la presentazione di Apocalipsis cum figuris, mentre il libro “Per un teatro povero” di J.G. era stato pubblicato nel 1970. In Italia stava fermentando in ambito teatrale il cosiddetto “Terzo Teatro”, sull'onda di un rinnovamento dell'approccio all'arte dell'attore e della compagnia teatrale, trainato ed ispirato da Eugenio Barba. Nasceva da questo fermento anche l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), prima sessione pubblica a Bonn (1980), fondata da Eugenio Barba con il supporto di molti eminenti studiosi ed accademici del campo della critica teatrale italiana. La definizione di Antropologia Teatrale scelta da Barba non collima del tutto con l'utilizzo da noi presentato, in relazione a Grotowski: nel 1980 la

Riportiamo anche una citazione tratta da un'intervista molto posteriore, e posteriore anche al forte trend che il New Age ha mosso negli anni a seguire, in cui si accenna a un esempio positivo di lavoro sul recupero e la rielaborazione della tradizione: "Al giorno d'oggi, intorno a questi problemi si intraprendono miriadi di tentativi: facili, superficiali o semplicemente sentimentali. E all'improvviso è apparsa una persona portatrice di una ricerca rigorosa e di una pratica rigorosa.⁴⁷ E dico proprio: ricerca. Secondo me c'è una ricerca molto forte. Non è come trapiantare un ramo della tradizione antica; e anche, allo stesso livello, una ricerca approfondita che parte dagli elementi antichi ma è, nello stesso tempo, contemporanea. D'altra parte solo in questo modo si fondano le tradizioni".⁴⁸

Il valore che viene attribuito alle tradizioni culturali, che tramandano le conoscenze acquisite dalle generazioni precedenti, è strettamente e creativamente connesso al valore della ricerca dell'uomo su sé stesso.

E non basta la propria tradizione, o la culla della propria tradizione, specialmente in un mondo che, con il progresso tecnologico, ha reso tutto più vicino o addirittura coesistente, tutto globalizzato, e la torre di Babele non è più solo metafora del paese multiculturale ma rispecchia l'interiorità stessa della maggior parte degli esseri umani, nella frammentazione del tutto, valori e orizzonti ideali.

Occorre l'incontro e la conoscenza, la scoperta e l'approfondimento delle culture diverse, non per turismo, o ricerca di una sintesi poetica: "non si può capire realmente la propria tradizione (per lo meno nel mio caso) senza confrontarla con una culla diversa. È ciò che si può chiamare corroborazione. Nella prospettiva della corroborazione, la culla orientale è per me molto importante. Non solo per motivi tecnici (le tecniche là erano molto elaborate), ma per ragioni personali. Perché proprio le fonti della culla orientale ebbero su di me un impatto diretto quando ero bambino e adolescente, ovvero ben prima che mi occupassi di teatro. La corroborazione apre spesso prospettive insperate e rompe le abitudini mentali. Per esempio, nella tradizione orientale, a quello che chiamiamo l'Assoluto ci si può avvicinare come alla Madre. Invece, in Europa, l'accento è posto più sul Padre. È solo un esempio, ma getta una luce insperata anche sulle parole dei nostri lontani predecessori in Occidente. La corroborazione tecnica è palpabile: si vedono le analogie e le differenze."⁴⁹

IL LAVORO DELL'UOMO SU SE STESSO:

LE TECNICHE ORIGINARIE

Il lavoro dell'uomo su sé stesso mira a ricostituire la sua originaria interezza nell'equilibrio delle sue parti: l'uomo nella sua totalità, potenzialmente e idealmente integrata. Nella realtà della cultura odierna, globale, l'uomo si trova sempre più impedito e bloccato nella percezione del sé come totalità, perché lacerato da conflitti interni tra i centri che compongono l'essere umano, corpo, mente e anima-spirito. L'essere umano è bisognoso di "ricostituirsi", e riequilibrarsi.

Il lavoro dell'uomo su sé stesso, per essere un lavoro efficace, non può che basarsi su delle tecniche: prima ancora delle teorie, che possono trarre linfa anche da opposti presupposti, motivazioni giustificazioni e scopi, e prima ancora dei metodi, strettamente legati alle teorie e quindi come queste legati necessariamente ai rispettivi contesti culturali, ci sono delle tecniche, che Grotowski chiama tecniche originarie, che si possono riscontrare nei più diversi contesti culturali, che sono forse interculturali (o almeno questa è stata una delle ipotesi da verificare nella ricerca), che fanno parte del patrimonio di conoscenze dell'attuante, il *doer*, sia nelle forme tradizionali teatrali che nelle forme rituali.

Questo nesso tra teatro e rito risale all'origine del teatro, quando forse ancora teatro e rito erano tutt'uno, la loro funzione era unica, unico il tipo di partecipazione degli spettatori-osservatori-partecipanti:

"...l'origine del teatro. Si può dire con Brecht, in maniera molto giusta, che, «si, il teatro è venuto fuori dal rituale, ma è diventato teatro e non è più stato rituale». E' molto intelligente, è chiaro.

Ma, c'è soltanto il rituale all'origine del teatro? Io non credo.

definizione ad uso dell'ISTA si riferisce alla ricerca di Barba sull'individuazione e formulazione di una scienza ("pragmatica" e non "rigorosa" come spiega Ruffini cfr. Teatro e Storia 1/1986) del teatro e, in particolare, dell'attore, occupandosi dell'uomo in situazione di rappresentazione. Nei capitoli successivi avremo modo di approfondire meglio l'Antropologia Teatrale dell'ISTA.

47 Qui Grotowski fa riferimento ai movimenti di Gurdjeff.

48 Cfr. J.G. "Cio che restera dopo di me", in *Testi 1954 – 1998. volume IV L'arte come veicolo*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

49 Cfr. J. Grotowski, "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo", in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993. Ora in *Testi 1954 – 1998. volume IV L'arte come veicolo*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

Ci sono gli 'storytelling', per esempio, i cantastorie. Questo in alcune culture è estremamente forte, come per esempio nella cultura islamica o indù, è estremamente forte, ed è molto vivo.

C'è un tipo che [...] in una sorta di caffè, o nelle case private, [...] racconta, racconta e canta allo stesso tempo, racconta una storia e diventa un eroe o molti eroi di questa storia. E' affascinante se è veramente ben fatto. [...]

C'è ancora un altro aspetto molto importante sulle origini del teatro, oltre al rituale e al racconto: c'è il gioco, non nel senso del 'gioco dell'attore' [jeu de l'acteur], ma nel senso del gioco dei bambini, del gioco degli animali. Fare qualcosa come per intrattenersi ma allo stesso tempo per divertirsi, qualche cosa di gratuito ma che allo stesso tempo ha le regole. E' molto importante questo.

E ci sono anche le forme del gioco sportivo, che sono divenute le forme artistiche; è specialmente in Cina, in Bengala, che le forme sportive si sono evolute e sono diventate anche una sorta di messa in scena.”⁵⁰

Troviamo dunque citati quattro tipi di fenomeni, in relazione all'origine del teatro: il rituale; la narrazione delle storie, i cantastorie; il gioco; i giochi sportivi. Tutti e quattro i fenomeni hanno in comune con il fenomeno teatrale le caratteristiche di liminalità, con il carattere di gratuità, creatività, divertimento; sono eventi meta-quotidiani caratterizzati dalla compresenza di organicità e struttura, in cui si manifesta il flusso organico nell'attuante/doer veicolato dalle regole; in ognuno di essi è richiesta una competenza specifica negli attuanti, una competenza tecnica.

Se il teatro si è, nel tempo, e principalmente in occidente, ritirato in una dimensione completamente estranea a quella del rito, abbandonando via via le conoscenze tecniche del lavoro dell'attore su sè stesso per privilegiare l'esteriorità del rapporto di scambio e di compartecipazione, l'esteriorità dell'incontro, adeguandosi alla sempre crescente spersonalizzazione dei rapporti umani nelle società moderne, il rito parallelamente si è andato cristallizzando in forme che piano piano si svuotavano della loro utilità per ridursi a cerimoniale privo di senso, a mera liturgia in cui si conservano le forme ma si perde la quota "vivente" del processo, e si dimentica anche l'utilità ed efficacia originaria di quella forma. Ciò che resta della sua utilità si riduce al senso di sicurezza infuso dalla continuità della tradizione, seppur quando è una continuità cieca e mutilata. Ma sia all'interno del teatro, inteso come ambito di professionalità, che in tradizioni rituali mantenutesi vive nel tempo per particolari circostanze, si possono oggi ritrovare quelle tecniche di lavoro pratico dell'uomo su sè stesso che hanno il potenziale di condurre l'uomo alla reintegrazione della sua totalità.

Parlando di differenza tra rito vivente e liturgia, tra una forma portatrice della sua utilità o una forma svuotata della sua utilità, Grotowski evidenzia un potenziale rischio, una trappola metodologica presente nella ricerca antropologica teatrale, nella fase di approccio all'osservazione ed eventuale acquisizione di tecniche pertinenti a culture diverse dalla propria: bisogna fare attenzione a distinguere in una forma la sua immagine e la sua utilità, intendendo per 'utilità' l'effetto preciso che la forma ha sull'individuo che la assume, la sua obiettività (utilizzando una categoria già proposta precedentemente) per la quale è stata creata nella tradizione. Nella trattazione orale di Grotowski, troviamo degli esempi concreti e tecnico-pratici sull'argomento, nella spiegazione tecnica che dà a proposito del modo di parlare-cantare tipico della tecnica degli attori all'Opera di Pechino. Tale tecnica fa sì che una colonna d'aria salga in maniera forte e precisa nel corpo dell'attore-cantante, producendo un particolare effetto di emissione della voce. Operando uno spostamento del contesto culturale, fino ad arrivare all'opera lirica della tradizione occidentale, Grotowski fa osservare la forma tipica presente nel modo delle cantanti di adoperare come oggetto scenico un fazzoletto: tale abitudine deriva dall'utilità che esso aveva nella forma fisica di portare il fazzoletto al seno. Tale forma permetteva di comprimere i muscoli del diaframma in maniera da facilitare un particolare tipo di emissione vocale. Col passare del tempo, tale utilità è stata dimenticata, lasciando come «sopravvivenza residua» l'utilizzazione del fazzoletto come oggetto scenico.

Rimane dunque la forma, svuotata della sua utilità:

“...Ci si è ricordata una forma, ma non la sua utilità, l'immagine della forma.

Questo è molto importante, non importa che si parli della stirpe organica o della stirpe artificiale, in tutti i campi c'è la differenza tra l'immagine della forma, e la forma: la forma è sempre un'utilità.

Quello che è restato nell'Opera, con questo fazzoletto, è l'immagine della forma, che la cantante quando canta fa così, ma è stata dimenticata l'utilità.[...]

Vi voglio dare un esempio: gli occidentali che osservano come gli orientali, per esempio i giapponesi, gli indù, i cinesi, si siedono.

Ma si vede soltanto l'immagine della forma e non l'utilità.

Allora questo fa che gli occidentali molto raramente comprendano cosa è che la persona realmente fa quando si siede così.

Un monaco zen che si siede in questa posizione [...] per tenere la colonna vertebrale in immobilità, perché se la colonna vertebrale è agitata i pensieri sono agitati, e per stabilizzare la respirazione etc.. Allora, l'utilità di questa posizione seduta è «ottenere la non agitazione e stabilità».

E, nella stessa cultura, se qualcuno che si allena nell'arte dei samurai si siede in questa posizione che esteriormente sembra essere simile, è pressoché la stessa cosa per un occidentale, è la stessa cosa. Ma è la maniera di sedersi per poter saltare immediatamente, per attaccare o per difendersi.

Allora l'una posizione, con la colonna stabile in maniera simile, serve a immobilizzarsi, e l'altra, esteriormente molto simile, serve a potere immediatamente reagire.

Allora l'immagine della forma per un osservatore superficiale, è la stessa, ma è l'utilità che è differente. Quando si parla di forma bisogna sempre porsi la domanda, soprattutto se si vuole realizzare una forma: sto facendo solo l'immagine della forma, oppure ho colto l'utilità?

L'utilità della forma è una cosa fondamentale, in tutti i tipi di lavoro teatrale.”

Il teatro, nell'Antropologia Teatrale di Grotowski, è il "luogo" d'elezione in cui approfondire la ricerca sul comportamento meta-quotidiano, e non l'"oggetto" della ricerca:

"non sono arrivato a questo lavoro cercando il teatro, in verità ho cercato sempre qualcosa d'altro..."⁵¹

Naturalmente, nel corso del lavoro, il teatro e l'insieme delle sue “regole del gioco” sono diventati anche “oggetto” della ricerca, allo scopo di poter agire con la massima competenza richiesta dalla pratica della professione teatrale⁵², ma approfondiremo in seguito questo aspetto specifico delle regole del gioco nel teatro.

Per il momento, ci limitiamo a mostrare il quadro ampio della portata della ricerca di Grotowski: si possono provare a distinguere, a proposito dell'oggetto specifico della ricerca, tre diversi livelli: il primo, *antropologico*, riconduce alla domanda riguardo le leggi che dirigono il comportamento umano in una situazione meta-quotidiana; il secondo, *teatrale*, riporta alla possibilità per il teatro di avere un senso interiore per l'uomo che lo fa, e di avere, sulle persone che assistono, un effetto tangibile, oggettivo, come una radiazione, per fare una analogia con un fenomeno elettromagnetico; infine, un terzo livello si può ricollegare a una tradizione, antica, di ricerca per così dire *spirituale*, e riguarda il quesito di «cosa l'essere umano possa fare con sé stesso».

In un testo intitolato *Teatro delle Fonti*, datato 1980/81/82, costituito dal montaggio di diversi brani tratti da conferenze in cui Grotowski spiega il Progetto “Teatro delle Fonti”, ritroviamo una sorta di auto esegesi del proprio percorso, “mi si chiede ancora a che fine faccio qualcosa”: il mondo, che già aveva collocato Grotowski e il suo lavoro innovativo e sperimentale nel Teatro, nella fulgida schiera dei Grandi che fanno la storia, richiedeva al maestro di cristallizzarsi in questo internazionale riconoscimento, mantenere il suo ruolo e diffondere le sue scoperte. Non poteva accettare facilmente l'abbandono del teatro da

51 Grotowski, dalla lezione-conferenza del 16-6-1997 di Antropologia Teatrale al Collège de France.

52 Nell'operazione concettuale di separare il “luogo” della ricerca, che abbiamo indicato nel “teatro” per Grotowski, dal suo “oggetto”, che abbiamo identificato nell’“uomo”, può essere interessante operare un collegamento con le parole estremamente chiarificatrici di un antropologo della statura di Clifford Geertz, a proposito della sua personale ricerca: "Il luogo della ricerca non é l'oggetto della ricerca. Gli antropologi non studiano i villaggi (le tribù, le città, i quartieri...): studiano *nei* villaggi." E' questa una citazione tratta dal libro di Geertz *Interpretazione di culture* (Bologna, Il Mulino, 1987), nel quale emerge come interesse costante della sua ricerca lo studio degli aspetti simbolico-interpretativi delle culture, e tutto ciò con lo scopo ultimo di apprendere qualcosa sull'essenza dell'uomo, e dunque di se stesso, secondo l'antichissimo precetto della conoscenza del «conosci te stesso»:

"[...] l'affermazione per cui l'essenza di ciò che significa essere umani si rileva molto più chiaramente in quei tratti della cultura umana che sono universali piuttosto che in quelli che sono specifici a un popolo è un pregiudizio che non siamo costretti a condividere. E' nel capire questi fatti generali - (l'uomo ha ovunque un qualche genere di «religione») o nel capire la ricchezza di questo o di quel fenomeno religioso (la trance balinese o il ritualismo indiano, il sacrificio umano azteco o la danza della pioggia degli Zuni) che noi comprendiamo l'uomo? [...] è forse nelle peculiarità culturali dei popoli - nelle loro bizzarrie- che si possono trovare alcune delle rivelazioni più istruttive su che significa essere genericamente umani, [...]" (*Ibidem*). Considerando quest'ultima frase, estrapoliamo l'oggetto della ricerca antropologica di Clifford Geertz, e lo strumento di studio:

- «cosa significa essere genericamente umani», l'oggetto della ricerca;

- «le peculiarità culturali dei popoli», lo strumento della ricerca; ciò che rimane da individuare è il "luogo" della ricerca, ovvero il contesto nel quale poter acquisire gli strumenti per raggiungere l'oggetto. Ed è nella prima citazione che troviamo il "luogo", o uno dei luoghi possibili: i villaggi di quei popoli le cui culture sono peculiarmente diverse da quella dello studioso.

Posto questo prospetto della ricerca, lo scambiare il luogo per l'oggetto risulta essere una gravissima mistificazione. A questo tipo di “mistificazione” faccio riferimento per un confronto con il rischio sopra denunciato a proposito della comprensione del percorso di ricerca di Jerzy Grotowski; per questo torno a sottolineare la non coincidenza del “luogo” della ricerca di Grotowski, il teatro (in questa fase del lavoro, e, successivamente, tutte le situazioni e i fenomeni non quotidiani - meta-quotidiani - come il rituale, la festa, il gioco), e dell’“oggetto” della ricerca, l'uomo e le sue possibilità di «superare se stesso».

parte di Grotowski, non riusciva a comprendere le esigenze della ricerca, che non può fermarsi a ciò che si è trovato ma necessariamente porre un nuovo quesito davanti a sè, che apra un nuovo percorso.

Grotowski così si racconta, parla delle sue radici, dall'infanzia nella campagna polacca in tempo di guerra, a cui fa risalire la dimensione spirituale e la causa motrice della sua ricerca: un corpo fragile e una tensione verso la compensazione di questa fragilità attraverso la irradiazione de "la luce della natura", che ti trasporta, "La luce della natura rimanda la sua brillantezza sul sorgivo, l'originario", una aspirazione verso l'immateriale e la ricerca di confronto diretto con i testi tramandati nelle tradizioni religiose, dai vangeli cattolici che la Chiesa polacca ai tempi proibiva di leggere da soli in autonomia, a libri di altre tradizioni e culture, indiane e buddiste, taoiste ed ebraiche, favorito dal cattolicesimo quanto più ecumenico possibile della madre.

"Può sembrare assai strano, ma per me tutto questo particolare campo di interesse (che non ha mai smesso di essere un campo di interesse molto speciale), sin da principio non aveva a che fare con una qualche religione specifica o addirittura con differenti religioni, ma molto più con qualcosa, posso dire, di tecnico. E neppure era separato dal corpo, né lo rifiutava. A causa della mia debolezza fisica avevo bisogno del corpo, desideravo ardentemente l'organicità. Era piuttosto il bisogno di arrivare a qualcosa che mi desse il terreno, l'appoggio: la conferma della "fonte". Sono certo che dentro di me ci fosse una paura nascosta della vita, della mia debolezza, un bisogno di un arma potente, un bisogno di una base forte per il mio ego. Tuttavia esso non mi ha vincolato ad alcuna religione locale o esotica. In un certo senso, mi ha aperto piuttosto una porta del tutto naturale rispetto alle differenti tradizioni, come se la mia patria in questo campo diventasse molto vasta. Qualcosa di questo orientamento, in senso metaforico, posso chiamarlo "profondamente antropologico", umano. Non si trattava del cielo (dopo la vita); si trattava dell'*hic et nunc*'"⁵³.

"E poi non c'è solo il teatro. Fin dall'infanzia mi sono interessato a diversi tipi di tecniche "psicofisiche". (...)Ed è questo primo centro d'interesse (come si lavora su sè stessi con qualcun'altro nel contesto performativo, per così dire) che in seguito ha permeato il lavoro nel teatro. Nel corso della mia vita ho sempre cercato la frequentazione di persone che avessero una relazione durevole con questa o quella tecnica e tradizione. E così, in diversi campi, ho ricevuto una trasmissione diretta. (...)Non mi ponevo la domanda se fosse teatrale o no, ma: 'Che cosa conoscono nella pratica queste persone delle possibilità dell'essere umano?'"⁵⁴

DUE ORIENTAMENTI NELLE TECNICHE TEATRALI E RITUALI:

LA LINEA "ORGANICA" E LA LINEA "ARTIFICIALE"

"E' evidente che ci sono numerose tecniche attoriali. Tra queste numerose possibilità si possono definire, all'incirca, due orientamenti fondamentali"⁵⁵

Il percorso che stiamo seguendo sulle basi dell'Antropologia Teatrale di Jerzy Grotowski, conduce alla definizione, a scopo euristico, di due grandi aree di tradizione all'interno delle varie tecniche tradizionali teatrali e rituali:

- l'area di tradizione che si basa su delle *tecniche organiche*;
- l'area di tradizione che si basa su delle *tecniche artificiali*.

Nell'ambito della prima, l'attore si identifica con il suo personaggio, se esiste il personaggio, si compromette, e vive un'esperienza personale molto intensa, partecipando emozionalmente alle azioni che compie, attraverso quello che viene definito come «processo interiore», o processo organico, o fenomeno di flusso.

Nella seconda invece, dove osserviamo le *tecniche artificiali*, avviene un fenomeno pressoché inverso, come espone Grotowski nel *Résumé*:

"[...] tecniche di recitazione che mirano unicamente ad esercitare un effetto sulla percezione dello spettatore, senza alcuna identificazione - da parte dell'attore - con il carattere del personaggio, né con la logica del comportamento legata alla parte.

In questa categoria di tecniche di recitazione, è lo spettatore che deve vivere l'azione e i personaggi mentre l'attore deve essere efficace e abbastanza abile sul piano tecnico da riuscire a imporre allo spettatore questa identificazione."

Questa chiave di lettura adoperata e proposta da Grotowski, permette di operare una griglia teorica, che offre il vantaggio di orientarsi all'interno della grande varietà delle tecniche nella storia del teatro e del rituale.

Per quanto riguarda l'utilizzazione in chiave euristico-teorica che fa Grotowski di questa definizione di due poli maggiori, o linee di orientamento, se ne legge la dichiarazione in conclusione del *Résumé*:

53 Cfr. J.GROTOWSKI, *Holiday e Teatro delle Fonti*, la casa Usher, Firenze 2006

54 Cfr. *Ciò che resterà dopo di me*, in J.G. *Testi 1954-1998. IV L'Arte come veicolo*, La casa Usher, Firenze 2016

55 Jerzy Grotowski, lezione-conferenza al Collège de France del 2-6-97

“Durante i corsi e i seminari ho quindi delineato, a titolo d'introduzione, una analisi dei metodi propri alle forme più sviluppate di recitazione teatrale “organica”, soprattutto europea, alla luce delle pratiche rituali “organiche”; e – al contrario - una analisi dei metodi propri alle pratiche rituali “organiche” alla luce delle forme più sviluppate di recitazione teatrale “organica” europea. Ho avuto modo, durante il corso, di confrontare tali metodi con le tecniche “artificiali” presenti nei due campi: quello teatrale e quello rituale.”

I criteri di distinzione di queste due grandi aree di tradizione sono dunque strettamente legati alla metodologia della recitazione dell'attore e del lavoro del regista.

Per quanto riguarda il polo delle tecniche artificiali:

“...il teatro, o diciamo, la maniera di comportarsi sulla scena, dove non c'è identificazione dell'attore con il suo ruolo, dove c'è l'effetto della distanza, dove c'è una struttura molto elaborata che deve essere compiuta dagli attori in maniera precisa, estremamente competente, ma senza legame con i loro processi interiori.

Questa è quella che io chiamo la tendenza “artificiale”, nel senso positivo del termine: “artificiale” è molto legato alla parola “arte”, [...], è una predominanza della struttura, della forma, della composizione, del montaggio.”⁵⁶

Per quanto riguarda invece l'area di tradizione delle tecniche “organiche”:

“Io stesso mi sono sempre interessato alla tendenza organica, alla tradizione organica, che è legata molto di più agli impulsi che escono da dentro il corpo verso l'esterno e che preservano le piccole azioni.

In verità nel teatro della stirpe organica c'è una sorta di paradosso: da una parte è l'attitudine dell'attore che è passivo per realizzare una partitura attiva. E' attivo, ma la maniera di avvicinarsi è come senza 'surplus', senza spingere; è qualche cosa che è in certa maniera passiva, come se ci si sottometta a questa partitura attiva, la si accetta, non la si rifiuta, ma al tempo stesso, non la si spinge, si fluttua con essa.

Nella tendenza organica c'è molta più continuità, fluidità di quello che si fa.

Nella tendenza artificiale, come nel teatro classico orientale, per esempio, o in Brecht, ci sono molto più dei frammenti.”⁵⁷

Osserviamo gli elementi principali che distinguono le due tradizioni:

- la predominanza della struttura, della composizione, del montaggio, nella stirpe artificiale;
- il diverso peso del processo interiore organico dell'attore all'interno della rappresentazione;
- la maggiore fluidità del comportamento umano nel teatro della stirpe organica, composto di impulsi e azioni fisiche, contrariamente alla frammentarietà del comportamento umano nel teatro artificiale.

In effetti nella realtà le diverse forme che distinguiamo teoricamente presentano inevitabilmente tutte le caratteristiche proprie dell'evento meta-quotidiano, comuni a entrambe le aree. Ma la differenza tra i due orientamenti artistici consiste nel diverso valore che si attribuisce alle fasi di lavoro: nell'orientamento artificiale, in primo piano troviamo la ricerca dell'espressività e della sua forma, dentro la quale in un secondo momento può apparire l'organicità: nell'orientamento organico, in primo piano si trova la ricerca del flusso interiore, organico, del performer, non finalizzato all'espressività, e in un secondo momento si trova la forma o struttura dentro cui il flusso organico possa scorrere, permettendo anche la comunicazione di espressività per chi osserva. Va messo in chiaro che entrambe gli orientamenti artistici possono essere ugualmente validi e significativi, e che hanno entrambe il potenziale di trasformazione per l'essere umano implicito alle situazioni meta-quotidiane. Non esiste una strada migliore o peggiore, ma anzi è bene che esistano entrambe le strade, perchè se ve ne fosse solo una, allora sarebbe certamente falsa e pericolosa. La scelta dell'area di appartenenza, per ogni artista e performer, non può dipendere dalla dottrina nè essere una scelta razionale, quanto piuttosto una questione di affinità e di temperamento personale.

Prima di approfondire meglio gli elementi di distinzione tra i due poli delle tecniche, è opportuno dare uno sguardo storico alle realtà del mondo del teatro che nella chiave di lettura di Grotowski, si suddividono in due grandi aree di tradizione.

Per quanto riguarda il polo della stirpe organica il maggiore esponente viene identificato in Kostantin Stanislavskij, con la sua ricerca sull'arte dell'attore.

L'idea-guida iniziale della ricerca di Stanislavskij fu l'identificazione dell'attore con il suo personaggio, ovvero con le condizioni esistenziali del personaggio, che l'attore deve fare proprie, che sono condizioni fisiche, socio-economiche e culturali; il lavoro pratico generò una evoluzione dell'idea-guida iniziale, grazie alla constatazione che il lavoro dell'attore

56 Jerzy Grotowski, lezione-conferenza al Collège de France del 2-6-97

57 Jerzy Grotowski, lezione-conferenza al Collège de France del 2-6-97

debba indagare e fare proprie anche le condizioni psicologiche ed emotive del personaggio. Infine negli ultimi anni dell'affinamento del lavoro di ricerca sul metodo dell'attore, Stanislavskij portò la sperimentazione al punto che lui chiamò "metodo delle azioni fisiche": avendo compreso che le emozioni non possono dipendere dalla volontà, esse non possono cioè essere imbrigliate e manipolate dall'attore consapevolmente, intraprese una ricerca di metodo che potesse condurre l'attore a ritrovare "la vita e la presenza", senza processi di manipolazione.

Citando Grotowski, dal *Résumé des cours et travaux*, Stanislavskij "riprende l'analisi della logica del comportamento cogliendola al livello delle piccole azioni, che sono come i morfemi del comportamento umano.(...) ... se – nel processo del recitare – ritroviamo quello che abbiamo fatto nella vita o quello che potremmo fare in circostanze precise, la vita emotiva apparirà spontaneamente, proprio perchè non cerchiamo di manipolarla."

Il metodo delle azioni fisiche⁵⁸ proposto da Stanislavskij alla fine della sua vita, è stato ripreso da Grotowski e portato avanti nell'ambito delle sue ricerche sull'arte dell'attore.

"Attraverso la ricerca pratica ho sviluppato degli elementi che erano stati poco toccati da Stanislavskij, ma che suppongo avrebbe affrontato se avesse avuto il tempo di proseguire la sua indagine. Il fatto più importante che ho potuto constatare è che le piccole azioni sono sempre precedute dagli impulsi che vanno dall'interno del corpo verso l'esterno. Sarebbe sbagliato sostenere che questi impulsi appartengano esclusivamente all'ambito fisico. Tutto il sostrato delle esperienze umane, delle associazioni mentali, dei ricordi, delle parole non formulate ma presenti in un certo senso dietro i pensieri, tutti questi elementi e altri ancora condizionano gli impulsi. (...) Se il flusso degli impulsi che precedono le piccole azioni si libera, il corpo dell'attore diventa – nel suo comportamento - "organico", volendo utilizzare il termine dello stesso Stanislavskij".⁵⁹

Il secondo polo, quello della tradizione delle tecniche artificiali, può venire identificato nella posizione teorica di Diderot, il quale nel suo *Paradosso sull'attore* si dichiara contrario ad ogni principio di identificazione dell'attore con il personaggio ed alla partecipazione "emotiva" dell'attore; sulla stessa direzione si possono porre i lavori di Brecht, e soprattutto di Mejerhold e Vachtangov, oltre a gran parte del teatro classico orientale, tra cui il teatro dell'Opera di Pechino, tutti a titolo di esempio.

Occorre infine precisare ancora una volta che la distinzione tra i due orientamenti ha lo scopo di facilitare il posizionamento delle diverse realtà all'interno di una sorta di griglia interpretativa, ma non suppone una totale divergenza nelle differenze tra le due tradizioni: al contrario, Grotowski spesso torna a ripetere nell'ambito delle lezioni-conferenze, che nella realtà le diverse manifestazioni delle due tradizioni si intrecciano inevitabilmente, presentando l'una aspetti caratteristici dell'altra, e viceversa.

La distinzione viene effettuata dunque sottolineando ed esaltando le tendenze principali di ciascuno dei due poli, al fine di creare dei 'tipi concettuali' distinti, che nella realtà si compenetrano a vicenda.

I MORFEMI DEL COMPORTAMENTO UMANO META-QUOTIDIANO

La prima differenza tra le due aree di tradizione, "organica" ed "artificiale", è la differenza a proposito della fluidità contrapposta alla frammentarietà del comportamento umano, e viene elaborata da Grotowski in base all'osservazione di micro elementi, che possiamo definire i *morfemi del comportamento umano* nelle due tradizioni di tecnica dell'attore.

Nell'area di tradizione organica, quelli che sono stati chiamati «impulsi» costituiscono, come micro-elementi base delle azioni fisiche, i morfemi del comportamento umano nell'area di tradizione della stirpe organica, conferendo la caratteristica della fluidità: "i più piccoli movimenti dell'attore diventano più fluidi, più continui, meno frammentari (non -*staccato*-)", la chiave si trova nella transizione tra i successivi impulsi, e l'azione, il movimento, la presenza del doer appare più "leggera".

Per quanto riguarda invece i morfemi del comportamento umano nella tradizione delle tecniche artificiali, sono costituiti da quei micro-elementi gestuali, frammenti o frames, nei quali si compongono gli "stop". Citiamo ancora dal *Résumé*:

"Nell'Opera di Pechino che ho potuto studiare prima della rivoluzione culturale, nella recitazione dell'attore non era presente alcuna idea di identificazione col personaggio .

[...] ...la maestria dell'esecuzione del ruolo si concentrava sui minimi dettagli della composizione. Questa composizione preordinata inglobava anche i micro-elementi gestuali (...).

L'Opera di Pechino è uno dei migliori esempi di tecnica "artificiale". In questo genere di forme teatrali tradizionali, la funzione dei micro-elementi gestuali è estremamente importante. Nell'Opera di Pechino tradizionale, il corpo dell'attore non entra nella

58 Si vedano in proposito: Toporkov V., *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1991 e Richards T., *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993

59 Jerzy Grotowski, lezione-conferenza al Collège de France del 2-6-97

fluidità del movimento, sebbene ci sia il “flusso del tono” Al contrario, il suo movimento si divide, per mezzo di minuscoli arresti (stop), in sezioni [tranches] (bit) di comportamento scenico. Ha luogo in questo caso un fenomeno analogo alla scrittura cinese in cui ogni ideogramma sta accanto a un altro ideogramma, separato da un piccolo spazio. Nella recitazione dell'attore, questi segni, tutti queste minuscole sezioni di comportamento scenico, sono sempre trattenuti per una frazione di secondo dopo essere stati eseguiti (sono quelli che nel nostro linguaggio tecnico, chiamiamo stop). Si può dire che si tratta di una linea analoga allo *staccato*, ma i cui elementi sono così minuscoli che l'osservatore quasi non percepisce che si tratta di uno *staccato*. Metaforicamente, potremmo paragonare questa illusione alla comparsa del movimento nel cinema, o a una serie di fotogrammi che si succedono a una velocità tale che lo spettatore vede il movimento ma non le sue componenti.”

L'arte performativa dell'area artificiale privilegia la posizione piuttosto che la transizione, componendo una serie di forme che sono separate tra loro, staccate, tagliate, in frammenti così piccoli e rapidi che possono sfuggire all'osservazione. Solo una lunga pratica e perfetta maestria può ricondurre il performer artificiale all'esperienza del flusso organico all'interno della struttura formale.

LA COMPOSIZIONE E IL MONTAGGIO

Una differenza importante tra le due linee di orientamento artistico si ritrova riguardo l'aspetto di composizione, presente in maniera predominante nella stirpe artificiale. Non si può dire che la *composizione* sia una caratteristica esclusiva della tendenza artificiale, poiché ciò sarebbe smentito di già da quanto sopra affermato a proposito della compresenza necessaria di organicità e struttura, di flusso e partitura nel fenomeno teatrale e rituale.

Nonostante ciò, vi sono dei modi differenti di lavorare sulla composizione nelle diverse tradizioni teatrali, ed evidentemente in alcuni casi, che rientreranno nella linea organica, c'è una predominanza del processo interiore organico dell'attore, mentre in altri, della linea artificiale, il processo interiore dell'attore viene posto in secondo piano rispetto al momento della composizione.

La composizione richiama immediatamente al ruolo del regista: fa parte delle sue competenze infatti supervisionare la struttura dello spettacolo, coordinare le azioni degli attori *componendole* a formare un tutto che sia efficace alla finalità di presentarsi a un pubblico.

Eppure, non sarebbe corretto concludere che nella tradizione artificiale il regista ha la predominanza sul lavoro degli attori, e viceversa nella tradizione organica: ci sono infatti esempi di teatro della stirpe artificiale, come l'Opera di Pechino, nei quali la figura del regista non ha decisamente alcun rilievo, in quanto le azioni degli attori così come la struttura e la composizione dello spettacolo sono già stabilite dalla tradizione e vengono ripetute ogni volta in maniera identica.

Così, non è possibile dire che nel teatro della linea organica il regista abbia meno peso degli attori, in quanto non sarebbe immaginabile uno spettacolo senza struttura unitaria delle diverse parti attoriali, dunque senza composizione.

La differenza nel ruolo della composizione per le due aree di tradizione, dunque, fa riferimento principalmente al peso effettivo che essa ha all'interno della progettazione e preparazione dello spettacolo, alla tempistica in cui si pone nel periodo di prove, e alla funzione che essa svolge nel raggiungimento dello scopo di impatto dello spettacolo sul pubblico.

Parlando dell'aspetto di composizione, e del lavoro del regista, bisogna approfondire la funzione del montaggio nella preparazione dello spettacolo.

Quando si parla di montaggio nel teatro si fa riferimento alla capacità del regista di comporre le azioni degli attori, di dirigere l'attenzione degli spettatori, e di dare un ritmo preciso alla rappresentazione:

“Nel teatro, il lavoro del regista serio è di rendere le cose comprensibili, ovvero eliminare alcuni brani che anche se già elaborati non siano sufficientemente intensi, o rivelatori, o che facciano in qualche modo “distogliere” l'attenzione.

Poi c'è la questione del montaggio nel senso di condurre l'attenzione degli spettatori, perché nel cinema, la camera può condurre l'attenzione degli spettatori [...], nel teatro questo deve essere fatto in maniera differente. Per esempio se un regista elabora un'azione, in maniera che essa sia creativa e interessante, e cioè nonostante lui non dirige l'attenzione dello spettatore, lo spettatore guarderà da una parte quando l'azione importante si svolge da un'altra parte.

C'è anche la questione, per esempio, del cambiamento di ritmo che si può applicare: c'è un ritmo del comportamento umano degli attori generalizzato, ma una persona è in un altro ritmo e capta immediatamente l'attenzione, ovvero si dirige l'attenzione dello spettatore verso questa persona. [...] bisogna creare un itinerario dell'attenzione per lo spettatore.”⁶⁰

Il montaggio, così come la composizione, fa parte degli aspetti *creativi* del teatro della tendenza artificiale, in quanto lo scopo del bravo regista e del bravo attore sarà di fare in modo che lo spettatore possa vivere l'azione e il personaggio, ed immedesimarsi.

Nel teatro della stirpe organica invece, la creatività dell'attore si riversa nella ricerca di quelle azioni che veicolino il flusso organico ed il processo interiore, all'interno di un lavoro con il corpo non caratterizzato dall'abilità di realizzare effetti sorprendenti, così come avviene all'Opera di Pechino ad esempio, ma piuttosto di liberare il corpo dalle resistenze che bloccano il flusso e gli impulsi; la creatività del regista, oltre a quelle caratteristiche del suo lavoro che hanno lo scopo di rendere lo spettacolo comprensibile e fruibile, si riversa nel rapporto di *incontro e reciprocità* con l'essere umano attore allo scopo di favorire e provocare in lui la scoperta del processo organico.

IL PROCESSO PERSONALE

Il processo organico dell'attore è di fondamentale importanza nel teatro della stirpe organica, attraverso la ricerca sugli impulsi, sulle azioni fisiche, sull'atto di svelamento⁶¹. Essendo questo un nucleo fondamentale del lavoro personale di Grotowski, che si colloca nell'area della tradizione organica, ne rimandiamo l'approfondimento a un capitolo successivo.

Ma anche sotto questo aspetto, bisogna ribadire l'inevitabile compenetrarsi delle caratteristiche degli eventi meta-quotidiani che indaghiamo, nelle loro manifestazioni concrete all'interno dei due poli di orientamento artistico.

Nelle tecniche attoriali della tradizione artificiale, caratterizzate dalla maestria nella esecuzione della composizione, dalla non identificazione con il ruolo rappresentato, dall'effetto di distanza nel rapporto a freddo con la partitura, dalla frammentarietà della composizione dei morfemi di comportamento scenico, pur se il processo personale si trova in secondo piano, c'è tuttavia un elemento che si avvicina alla qualità processuale del flusso, e che riguarda anche il margine di libertà di innovazione individuale all'interno della struttura fissata.

Si tratta di quell'elemento sopra citato a proposito dell'attore all'Opera di Pechino, il flusso di energia, “flusso di tonus”, che passa attraverso la struttura:

“Nel teatro classico cinese, che è della stirpe artificiale, all'Opera di Pechino, noi abbiamo questa artificialità della composizione, degli elementi, di ripetere le forme, etc. Ma c'è qualche cosa dentro, non è vuoto, specialmente nei grandi maestri, non è assolutamente vuoto, c'è qualche cosa che è, si può dire, interiore, con tutta la sua teoria, che non è l'identificazione con quello che si recita, è qualche cosa d'altro. E' piuttosto una sorta di *élan*, che è canalizzato perfettamente nella forma, ma dove c'è una piccola improvvisazione dentro, dove c'è l'*accento d'élan* [...] [mentre i gesti della partitura sono sempre ripetuti in maniera identica] l'*accento di élan*, ogni giorno, è differente. L'*accento d'élan* è indescrivibile; è soltanto se si osserva bene che si vede ciò, che il grande maestro rientra nella stessa partitura di segni, di piccoli elementi, che non sono neanche visibili per lo spettatore occidentale [...], lui rientra, ed è come se si 'divertisse' con questo, lui cambia un poco l'accento della sua energia vitale, quella che chiamo in questo momento *élan*.

Così lui fa le 'piccole decisioni', come ad esempio di spostare un piccolo elemento, molto piccolo, nell'ordine; questa piccola decisione *gli ridà la vita*. Allora, c'è tutta una vita interiore dentro l'attore, specialmente i grandi attori, una sorta di 'processo', anche se non è il teatro del 'processo'.”⁶²

Attraverso questa dimostrazione sulla presenza di processo interiore nei grandi attori del teatro orientale, che si manifesta nelle “piccole decisioni” o “accenti d'élan”, ma si potrebbe ugualmente dimostrare la stessa cosa con i grandi attori ad esempio degli spettacoli di Brecht, e ripetendo ancora la presenza necessaria di composizione e montaggio anche nelle forme del teatro della stirpe organica, viene riaffermato il *principio di complementarietà delle due tendenze*, all'interno della quale, si ha, volta per volta, una predominanza dell'uno o dell'altro polo⁶³.

61 Il processo organico dell'attore nel teatro dell'area di tradizione organica verrà approfondito nel capitolo 2 su teatro e rituale, e nel capitolo 4 sul lavoro di Grotowski con il Teatr Laboratorium in Polonia.

62 Jerzy Grotowski, lezione-conferenza al Collège de France del 2-6-97

63 A conclusione di questa esposizione della divisione delle tecniche in due aree di tradizione, il polo artificiale ed il polo organico, si ricorda un'elemento caratteristico del modo di procedere di Grotowski durante le lezioni-conferenze, che è quello del costante riferimento a documenti filmici delle diverse realtà teatrali o rituali di cui parla, allo scopo di fornire all'auditorio una base di osservazione in prima persona dei fenomeni analizzati. Così, ad esempio, nel corso della prima lezione-conferenza, Grotowski ha predisposto che venissero proiettati due documenti filmici:

- “*Une soirée à l'Opéra de Pékin*”, realizzato da M. Maurette e V. Mercanton nel 1955, in occasione di uno spettacolo tenuto da una compagnia dell'Opera di Pechino a Parigi, dove vennero presentati dei frammenti del vastissimo repertorio del teatro classico cinese;
- frammenti da “*Mutter Courage*”, regia di B. Brecht, con Helen Weigel, 1949.

In relazione a questo principio di complementarità, all'intrecciarsi delle caratteristiche della tradizione organica e della tradizione artificiale, Grotowski parla di *modus operandi*, rispetto al quale riscontriamo un diverso approccio dell'attuante/doer, all'interno delle linee di tradizione artificiale e organica:

“...Queste sono le differenze culturali, si può dire.

Nel Teatro Classico orientale, per esempio nel No giapponese⁶⁴, quello che conta è il *modus operandi*, il modo di funzionamento; sul primo livello, molto primitivo, è questo.

Allora per esempio, abbiamo qualcuno che cammina. Prendiamo un esempio di qualcuno che è qua e torna indietro e dice: io cammino verso la porta per mettere ordine.

Per qualcuno che guarda nella maniera classica del teatro No, la cosa essenziale sarà di mostrare non la mia irritazione, non..., ma tutte queste cose saranno intorno come possibilità associative; ma dovrà essere mostrato, non specialmente allo spettatore, mostrato a se stesso, il *modus operandi* di camminare.

E' come se si ricerca un'astrazione che possiamo chiamare *walkness* (da *to walk*, camminare), *marchism* (da *marcher*), come si cammina, si guarda come uno studio sul muoversi camminando, come se volessimo scoprire e applicare tutte le leggi di sottigliezza del camminare, e solamente su questo apparirà un contesto (che sono furioso e intendo mettere ordine).

Quando guardiamo il problema della vita, per esempio, di Stanislavski, evidentemente il camminare di per se stesso non è l'importante, ma solamente esattamente il fatto che bisogna fare ordine, fare silenzio, regolare velocemente, ma è completamente un altro affare rispetto a *modus operandi*.

Nelle forme occidentali, organiche o no, si arriva anche, ad un certo livello, al *modus operandi*, ma è l'ordine che è differente.

Per le forme classiche orientali, *modus operandi* è primo, e dopo c'è la motivazione associativa; nell'occidente è piuttosto, almeno come una sorta di tendenza, di attitudine, che l'aspetto associativo (sgridare le persone e far fare silenzio...) sarà primo, e *modus operandi* (come si cammina) apparirà solamente presso gli attori molto bravi.

Ma di nuovo, non ci sono regole al 100%.

Per esempio la pantomima classica: prendiamo pure un esempio molto conosciuto, allora in certa maniera si può dire banale, ma è una gran cosa, non è solo banale: 'Bip' di Marcel Marceau.

Là voi avete *modus operandi* di qualcuno che sale le scale. Vedete che non si tratta di imitare il movimento, non di prendere le scale e salire le scale: nella pantomima del tipo di Bip non ci sono scale!

E lo stesso noi vediamo qualcuno che sale le scale, perché? Perché si analizza in pratica il *modus operandi* di salire le scale.

Queste sono le piccole differenze, ma in verità fondamentali. Bip è stato creato da Marcel Marceau nella sua maniera di elaborare una sorta di versione umana della forma pantomimica, che è nettamente una forma artificiale, e il suo professore, il vecchio Decroux, verso la fine è stato di già come completamente libero dal problema degli spettatori e tutte queste cose, non lavorava per gli spettatori per niente, non faceva gli spettacoli, ma era proprio interessato al *modus operandi* per se stesso [...]

Quello che ha fatto è stato di una tale nitidezza!

Penso che quando era più giovane non avesse una tale nitidezza, suppongo. C'era qualche cosa di luminoso nella purezza di quello che ha cercato, di organizzare questi differenti *modus operandi*, movimenti, immagini, corse, lotte, battaglie; allo stesso tempo era completamente libero di imitare la vita corrente, e allo stesso tempo sempre toccava come un segreto di una cosa, questo è il *modus operandi*, è un segreto tecnico, come il segreto del camminare.

Noi camminiamo, ma non sappiamo il segreto del camminare.

Ma se cominceremo a sapere il segreto del camminare, in tal caso il nostro camminare sarà come trasformato.

Sarà superbo, meta-camminare, è così.”

Concludiamo in questo modo, così come Grotowski conclude la sua prima sessione dei corsi di Antropologia Teatrale al *Collège de France*, nella lezione-conferenza del 2 giugno 1997, sperando di aver rispettato da una parte la logica e l'essenza dell'originale francese delle parole di Grotowski, dall'altra di aver esaurientemente garantito la comprensione di quella che è la proposta di Antropologia Teatrale di Jerzy Grotowski.

AVVERTENZE SUGLI EFFETTI COLLATERALI TOSSICI DELLA TEORIA

64 Per uno sguardo sulla realtà del teatro No, cfr. Zeami M., *Il segreto del Teatro No*, Milano, Adelphi, 1966

Non guasta ripetere ancora una volta in questa postilla le giuste avvertenze per salvaguardarsi dalla sterilità di un lavoro di natura esclusivamente mentale e teorico, in relazione all'antropologia teatrale di Grotowski.

In effetti il conferimento della cattedra al College de France nel 1996 ci indurrebbe a pensare che il pensiero e la ricerca di Grotowski abbia trovato nel suo ultimo momento di esposizione al pubblico una strada verso l'Accademia. E invece le conferenze del 1996 di Grotowski sono delle conversazioni sugli argomenti oggetto del suo interesse, che non forniscono una strada verso l'apprendimento sistematico della materia in oggetto, ma spunti per la ricerca pratica personale. O potremmo dire anche pro-vocazioni.

Il sistema di Grotowski non esiste: “La ricerca esiste solo nell’ambito del *fare*” e per assicurare la continuità della ricerca, “*la soluzione può essere solo pratica*. Altrimenti esiste il pericolo di illudersi di continuare la ricerca mentre stiamo solo producendo grossi tomi sulle idee.”⁶⁵

Il suo suggerimento è sempre stato di evitare la creazione di un Sistema, sulla materia oggetto del suo interesse, l'uomo e le sue potenzialità nel lavoro con se stesso: il sistema rassicura, conforta, illude di poter conseguire una maestria con quei determinati passi e procedimenti, illude inoltre di poter trasmettere e tramandare abilmente i tesori riscoperti, rivelati o ri-svelati dal maestro, o dal parascienziato ricercatore, ma, come dimostra la storia dell'uomo, nel passaggio delle generazioni, del Sistema resta solo la vuota forma ed i vocaboli, tende a trasformarsi in dogma e a diluirsi fino a perdere totalmente il contenuto, la vera conoscenza scappa via, addormentando il bisogno di *saperne di più*.

“Un metodo che non penetri fino all’ignoto è un cattivo metodo”⁶⁶

Nessuno è stato incaricato di sistematizzare un percorso così vitale di ricerca, e sicuramente non io, ben avvisata proprio da Grotowski sul rischio che ciò può comportare:

“Intorno a ogni persona che conduce una ricerca autentica, che lotta contro la tendenza di questa ricerca a irrigidirsi, che resiste all’istituzione di una falsa ortodossia che provoca la diluizione rendendo facile il compito, si crea un’atmosfera – che circonda questa persona – e che a torto definiamo “carismatica”. Il pericolo, il doppio pericolo esistente tra questa persona e il suo entourage è come uno scambio di doni: <<Voi mi trattate come il *grande manitù* e, in cambio, io vi accetto come i miei apostoli>>. Quando un fatto del genere si verifica, crea un clima malsano perchè l’entourage ha un interesse naturale a congelare la ricerca a un determinato livello. Consideriamo il caso di Stanislavskij: perchè il suo “metodo delle azioni fisiche” suscitava tanta paura? Nella sua istituzione si era creato il panico, erano tutti sconvolti all’idea di dover imparare tutto daccapo. Quindi, in un certo senso, il loro interesse naturale era congelare il sistema che conoscevano”⁶⁷

Ecco allora che l'ordine razionale e teorico con cui ho voluto catturare la vostra attenzione intellettuale, si sbriciola in mille pezzi, perché ogni comunicazione richiede una parola adatta al momento, al contesto di chi ascolta, al tipo di comunicazione stratificata a più livelli, con più motivazioni, con diverse qualità di energia individuale e collettiva, tante potranno allora essere le parole da usare per nominare quel Qualcosa, tante in ogni lingua, forse diverse lingue potranno collaborare nel prestarsi a contribuire per meglio nominare Qualcosa, la stessa parola potrà assumere ritmo, melodia, intonazione e vibrazione diversa in funzione della efficacia della comunicazione.

La ricerca di Grotowski è caratterizzata dalla continua ricerca di parole adatte al contesto, al momento, all’ascoltatore, efficaci nel momento della trasmissione diretta, verbale.

Chi oggi intraprende un percorso di vita e di ricerca pratica sull’arte del performer, potrà trarre molti spunti, proposte e domande feconde dal lavoro di Grotowski, documentato attraverso gli scritti ora resi pubblici nella totalità: in ogni testo sono presenti infiniti livelli di possibile approfondimento, che si tratti degli articoli giovanili su teatro e società e situazione politica, o che si tratti delle ultime interviste. Le parole e i termini si rincorrono e si modificano tra discorsi e testi del passato e dell’ultimo periodo.

Si può condividere il materiale delle sue ricerche, l’oggetto o il luogo di esse, si può osservare e cercare di conoscere la sua storia e la storia delle sue avventure dal teatro in Polonia al Workcenter di Pontedera.

Non si può però fissare alcun metodo, ma soltanto un punto di partenza, l’insoddisfazione della propria condizione di essere umano, il bisogno impellente di “conoscenza di sé”, unito al bisogno di tecniche di “lavoro su di sé”, e alcune risorse

65 Cfr. J. Grotowski, “*Era come un vulcano*” in *Testi 1954 – 1998. volume IV L’arte come veicolo*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

66 Cfr. J.G. *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970 (Towards a poor theatre, 1968)

67 Cfr. J. Grotowski, “*Era come un vulcano*” in *Testi 1954 – 1998. volume IV L’arte come veicolo*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

fondamentali al percorso: “la maestria tecnica e lo spirito d’investigazione”⁶⁸, curiosità insaziabile, disciplina ferrea e totalità della propria Presenza, qui e ora...

CAPITOLO 2

TEATRO E RITUALE -AL DI LA' DEL QUOTIDIANO-

L'argomento della relazione tra teatro e rituale è stato trattato nella storia della cultura da diversi studiosi, appartenenti al mondo del teatro o a quello dell'antropologia culturale; gli studi sono giunti a diverse conclusioni, proponendo vari tipi di “parentela” tra i due fenomeni, e facendo diverse ipotesi di connessione tra i due fenomeni.

Ma alle spalle di tali ipotesi di connessione, si trovano varie analisi delle componenti fondamentali di teatro e rito, che, ponendosi ad un livello anteriore a quello dei costrutti teorici, consentono di identificare degli *elementi costanti* che ritornano nei più diversi tipi di analisi. Tali elementi sono riscontrabili, a volte sotto diversi nomi o definizioni di concetti, a volte in maniera analoga, in altre ricerche dello stesso ambito del sapere; questo risultato positivo che emerge da un lavoro di comparazione di tali ricerche, fornisce una solida piattaforma per l'approfondimento e lo sviluppo della ricerca sul rapporto tra il teatro e il rituale.

Vi sono tuttavia delle interessanti differenze negli approcci di diversi studiosi allo studio dello stesso oggetto, che risulta proficuo mettere di volta in volta in evidenza.

Nella ricerca di Jerzy Grotowski, la questione del rapporto tra teatro e rituale è centrale, e viene indagata attraverso le esperienze del lavoro pratico teatrale; la principale differenza del percorso di ricerca di Jerzy Grotowski, rispetto alle ricerche degli altri studiosi, consiste dunque nell'affrontare la stessa questione da un punto di vista strettamente pratico, da «metodologo dell'arte della recitazione e della regia», così come lui stesso si definisce nel documento di presentazione dei corsi di *Antropologia Teatrale al Collège de France*.

Nelle ultime conferenze pubbliche tenute da Grotowski al Collège de France possiamo rintracciare una sintesi della sua ricerca, sviluppata nell'arco di una vita: traendo spunto dal rifiuto del pregiudizio che presume che tutto ciò che appartiene all'ambito delle Arti dello spettacolo sia fatto per essere guardato, la sintesi appare nella proposta di utilizzare la terminologia di *Arti performative* piuttosto che di *Arti dello spettacolo*, per poter parlare di un campo della cultura umana che includa tanto il teatro quanto il rito, ovvero l'arte che è fatta *dall'uomo in prima persona*, con tutto ciò che ha a sua disposizione, il suo corpo, la sua anima, il suo spirito, “*quelques choses de plus peut être*”. Se nella terminologia *Arti dello spettacolo*, la semantica appartiene a *chi guarda*, nella terminologia *Arti performative*, la semantica appartiene a *chi fa*. In questa seconda ottica, ponendo l'attenzione sull'origine della creatività nei performer, osserviamo come essa non nasca esclusivamente in funzione di essere osservata da uno sguardo esterno, bensì essa ‘appare’, ‘nasce’ all'interno del performer, e dopo, qualcuno la può eventualmente osservare. In questo modo, abbiamo come una lunga catena delle *Arti Performative*, ai cui due estremi troviamo *l'Arte come presentazione*, il teatro degli spettacoli e della messa in scena finalizzato all'*incontro* con il pubblico e all'*espressione di sé*, e *l'Arte come veicolo*, una pratica che riguarda gli attuanti (teatrali o rituali) che ricercano, prima della finalità espressiva per lo spettatore, una trasformazione all'interno di se stessi attraverso gli strumenti e le tecniche messi in atto, nell'ottica di trasformazione delle energie vitali, di ricerca di *essere nel flusso della corrente della vita*, la ricerca della reintegrazione dell'individuo, così come viene descritta in tutti i trattati nella storia della cultura umana all'incrocio tra mistica e pratiche spirituali, potremmo dire anche *rituali*. Ne *l'Arte come Veicolo*, appare un'espressione del performer che non è ricercata, assomiglia piuttosto a una espressione naturale, come può essere un albero o le onde dell'oceano. Appare l'espressione di un Processo, simile all'esperienza interiore, che si forma e si articola come “*une sorte de bataille de un être humaine avait lui même, pour devenir lucide, transparent, propre, liée aux raisins d'une expérience directe de la vie, et qui tout après, on peut*

68 fr. J. Grotowski, "Ciò che resterà dopo di me" in *Testi 1954 – 1998. volume IV L'arte come veicolo*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

dire dans le montage, dans les elements de composition, la capacité, la possibilité de etre compris par quelcun autre qui regarde"⁶⁹.

Andando a ritroso nel tempo, lungo l'arco della ricerca di Grotowski, è possibile ricostruire attraverso i testi, una mappa degli elementi identificativi comuni ai due fenomeni, che ne costituiscono in qualche modo le componenti essenziali, così come andavano emergendo nella ricerca all'interno del teatro degli anni sessanta.

Teatro e rituale: un rapporto di parentela?

Come si è già detto, il tipo di rapporto che intercorre tra il fenomeno rituale e quello teatrale, il tipo di «parentela», è stato definito e analizzato in molti diversi modi, ma la proposta più ricorrente è quella che prende spunto dalla questione irrisolta su "l'origine del teatro".

Si è molto dibattuto sulla questione dell'origine del teatro, e il più delle volte viene assunto come riferimento principale il rituale: la tesi più diffusa afferma proprio un rapporto di discendenza lineare tra il rito e il teatro.

Le argomentazioni a riguardo rimangono sul piano della congettura, non potendo assurgere allo statuto di teoria proprio a causa della loro indimostrabilità sul piano storico.

Inoltre, il problema dell'origine del teatro richiama l'attenzione su altri fenomeni, che in qualche modo presentano un tipo di comportamento umano che risponde alle stesse leggi di quello del teatro, come ad esempio il *gioco*, lo *sport*, la *narrazione orale* etc., l'analisi dei quali porterebbe lontano dal nostro oggetto.

Quello che in questo luogo è interessante capire, è il perché di questo ricorrente accostamento dei due fenomeni, quello teatrale e quello rituale.

Si ipotizza un effettivo *rapporto di parentela* tra i due fenomeni, una sorta di *intersezione comune*, al di là della specificazione del tipo di parentela.

Ed in effetti parlare nello specifico di "filiazione comune da un terzo elemento", o di "discendenza lineare dall'uno all'altro", o di una "nascita contemporanea", o di un "processo di decadimento dal rituale al teatro piuttosto che di evoluzione", come più solitamente affermato, non può che risultare una speculazione nell'ambito delle congetture personali, in quanto tutto ciò non può trovare alcuna conferma empirica, al momento attuale.

L'ostacolo evidente, che nega a priori una soluzione al problema, risiede nell'impossibilità di considerare in maniera generica i due fenomeni, nel rischio di svuotare le due parole - rito e teatro - della realtà di cui sono significanti.

Non è possibile ad esempio parlare di "Teatro" intendendo in genere il Teatro Occidentale, Indiano, Cinese, Giapponese e Africano come se fossero tutti un'unica cosa e i rispettivi comportamenti umani rispondessero tutti alle stesse leggi, perché il risultato sarebbe di non parlare effettivamente più di nessun tipo di teatro realmente esistente, ma piuttosto di una idea vuota, di una parola.

In realtà è possibile distinguere tipi di teatro, così come di rituale, diversissimi tra loro e solo in alcuni aspetti assimilabili, in quanto Teatro o Rito.

Occorre dunque essere molto precisi nel chiarire che non si tratta di operare una generalizzazione tra le diversità dei fenomeni, né una astrazione, ma si tratta invece di cercare di 'risalire alle origini' tentando di isolare le leggi e le componenti fondamentali che ricorrono nonostante le diversità, tanto nel fenomeno teatrale quanto nel fenomeno rituale, e nel punto di incontro tra i due.

Non è possibile parlare di teatro o di rito, né tantomeno dell'eventuale rapporto tra i due, se non parlando di 'questo' o 'quel' particolare teatro e rito, ed una riflessione sul nostro problema deve partire dai casi reali e non da idee, per potere in secondo luogo tentare una generalizzazione.

L'ipotesi di intersezione comune tra i due fenomeni, tratta dall'analisi della ricerca portata avanti da Jerzy Grotowski al Teatr Laboratorium, viene sostenuta proprio da una osservazione di elementi tecnici, diciamo le tecniche specifiche che coloro che agiscono devono conoscere e attuare, comuni ad entrambi.

La ricerca del rituale nel teatro

69 *La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel*, Paris, Le Livre Qui Parle - Aux sources du savoir - Collection Collège de France, 1997

Negli anni che videro impegnato Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium nella preparazione di spettacoli pubblici (1959-1969), una linea di ricerca che venne seguita fu quella del "teatro rituale", ovvero quello che Grotowski definisce la *ricerca del rituale nel teatro*.

Le motivazioni originarie risiedevano nel rifiuto della realtà viziata del teatro corrente e nella necessità di trovare, o ritrovare, quel qualcosa d'altro che restituisse al teatro la sua verità, la sua vita.

Quel "qualcosa d'altro" fu identificato con "l'originaria spontaneità teatrale", riscontrabile nelle cerimonie 'primitive' sotto forma di «partecipazione diretta» delle due parti, attori e spettatori, attraverso la *reciprocità dell'incontro autentico*, così come afferma lo stesso Grotowski:

"Poiché furono le cerimonie primitive a far nascere il teatro attraverso il rituale - al quale partecipavano le due parti, gli attori, ossia i coreuti, e gli spettatori, ossia i veri partecipanti -, pensai che fosse possibile ritrovare questo cerimoniale di partecipazione diretta, viva, una particolare forma di reciprocità (fenomeno piuttosto raro ai nostri tempi), una reazione immediata, aperta, liberata e autentica."⁷⁰

Queste le premesse teoriche che diedero inizio alla ricerca di una verifica pratica dell'ipotesi di partenza, attraverso le sperimentazioni teatrali nella messa in scena degli spettacoli.

La ricerca sul ruolo dello spettatore

Tra le idee guida iniziali di quella che Grotowski ha chiamato "la ricerca del rituale nel teatro", che equivale a ricercare le radici di ritualità nel teatro, prendiamo in esame per prime le domande legate alla figura degli spettatori e al loro "ruolo" all'interno dello spettacolo:

- l'idea di *incontro* strettamente interconnessa a quella di *reciprocità*, intesa come uno scambio vicendevole di azioni e reazioni tra attori e spettatori;
- l'idea di uno *spazio* teatrale particolare, «liberato» dai consueti vincoli di divisione tra «spazio dell'azione» e «spazio degli spettatori», che fosse funzionale alla realizzazione pratica del concetto di *reciprocità* attraverso l'*incontro* reale;
- l'idea di una specifica *co-recitazione*.

Lo scopo di questa ricerca sul ruolo dello spettatore venne identificato nella ricreazione di una *originaria unità rituale*:

"Pensavo dunque che se l'attore attraverso la sua interpretazione avesse stimolato lo spettatore, lo avesse provocato alla collaborazione, al movimento, al canto, a repliche verbali, ecc., si sarebbe resa possibile la ricostruzione, la restituzione dell'originaria unità *rituale*."

L'idea della *co-recitazione* tra attori e spettatori, questa forma di «provocazione» da parte degli attori e di risposta attiva degli spettatori, venne effettivamente realizzata all'interno di alcuni spettacoli del Teatr Laboratorium.

Vennero allestite rappresentazioni in cui la struttura prevedeva, e realmente provocava, l'intervento del pubblico, senza tuttavia mai lasciare nessuno spazio all'improvvisazione totale e all'*happening*.

Gli attori infatti erano, in queste situazioni, già preparati, dal periodo di lavoro svolto nelle prove, alla varietà dei possibili comportamenti e atteggiamenti del pubblico in risposta alle loro stimolazioni, secondo la precisa ipotesi, confermata poi dall'esperienza pratica, che tali reazioni fossero realmente determinabili e prevedibili tra un ristretto numero di possibilità:

"...lo spettatore, di fronte a un certo tipo di aggressione dell'attore, dispone, diciamo, di cinque o di sei tipi di reazione, e dunque per tutte le rappresentazioni avevamo preparato in precedenza alcune versioni di comportamento degli attori in rapporto agli spettatori, adeguate alle reazioni di questi ultimi."

Il risultato di tale lavoro sperimentale, pur se positivo rispetto alla conferma delle ipotesi iniziali, non risultò, nell'arco di tempo degli anni di produzione di spettacoli del Teatr Laboratorium, essere nella reale direzione della ricerca del rituale nel teatro, ovvero la ri-creazione dell'originaria spontaneità rituale e la sua restituzione.

Le reazioni che gli spettatori avevano non erano quasi mai autentiche, ma frutto di operazioni mentali, il che evidentemente è lontanissimo dalla spontaneità rituale, o di reazioni isteriche di vario tipo basate sul "*mostrare* di essere caduti in certo senso in uno stato di reazione *elementare*".

70 Cfr. J. Grotowski, "Teatro e rituale", *Il Dramma*, 1976; ora anche in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006. Tutte le parti citate in questo capitolo, laddove non diversamente specificato, provengono da questo testo.

In queste due parole, *mostrare* ed *elementare*, risiede la prova del mancato raggiungimento dell'obiettivo dell'operazione di ricreazione dell'originaria unità rituale. La prima infatti, *mostrare*, implica la mancanza di spontaneità, dunque la negazione del concetto guida iniziale della ricerca, la originaria spontaneità teatrale, per ritornare ancora a quell'elemento rifiutato nella realtà viziata del teatro corrente, ovvero l'uso dello stereotipo e l'ostentazione di un'intelligenza da élite artistica e culturale.

La reazione del pubblico constatata da Grotowski infatti presentava dei cliché su quello che costituiva l'immaginario del periodo a proposito di un non meglio precisato «comportamento selvaggio», fatto di azioni inarticolate e frenetiche:

"Non era tuttavia lo stato della spontaneità originaria, forse si agganciava soltanto a uno stereotipo, a una rappresentazione sull'uomo selvaggio, all'immagine del comportamento del selvaggio che prende parte a una cerimonia preparatoria alla caccia o alla guerra, o a qualcosa di questo genere: come fosse necessario emettere grida, eseguire gesti disordinati, cadere in estasi."

Tale dimostrazione di qualcosa considerato come *elementare*, impediva e di fatto negava la realizzazione dell'obiettivo della ricerca, il «raggiungimento dell'originaria spontaneità teatrale», e fu questa scoperta a far abbandonare il campo di ricerca sullo spettatore e il suo comportamento, per concentrarsi su altri aspetti.

Tornando alla frase sopra citata, "*mostrare* di essere caduti in certo senso in uno stato di reazione *elementare*", la seconda parola da me sottolineata, "*elementare*", riconduce ad un rischio presente nel tentativo di ricreare il rituale, il rischio di creare quello che Grotowski chiama un *cerimoniale abbruttente*, ovvero un tipo di partecipazione alla rappresentazione che può risultare *immediata* e provocare una sorta di euforia.

Questo tipo di partecipazione, riscontrabile in parte ancora oggi in fenomeni come la corrida o il pugilato o, a volte, il teatro comune, sarebbe basata esclusivamente, secondo Grotowski, sugli istinti più primitivi e bassi, sugli "istinti in piccola scala", con il risultato di non aver più a che fare con spettatori, ma con "il pubblico", ossia con la folla, allontanandosi dunque dall'ambito della ricerca di Jerzy Grotowski:

"Le leggi che regolano il comportamento della folla non risultano dai comportamenti degli individui più saggi tra la folla, ma è esattamente il contrario, come insegna la psicologia: e dunque facendo leva sugli istinti di misero formato, ci si può avvicinare, in una rappresentazione, a una partecipazione diretta. Penso tuttavia che questo già esista e che non ne valga la pena."⁷¹

Ecco perché Grotowski decide a questo punto di allontanarsi dalla ricerca sulla partecipazione diretta degli spettatori, elaborando nel tempo un'idea più precisa sul ruolo dello spettatore nella performance.

Lo spettatore come «testimone»

La domanda chiave è - qual'è la "vocazione" dello spettatore -: "la vocazione dello spettatore è essere osservatore, ma soprattutto essere *testimone*".

Il concetto di *testimone* per intendere tanto lo spettatore nel teatro quanto colui che assiste ad un atto rituale, è uno dei punti fondamentali sia del successivo lavoro di Jerzy Grotowski sia della generica domanda sul rapporto di parentela che sussisterebbe tra rito e teatro.

Per una puntuale definizione del concetto mi rifaccio alle sue stesse parole:

"Quando vogliamo dare allo spettatore la possibilità di una partecipazione emozionale, diretta, ma emozionale - la possibilità cioè di identificarsi con chi porta la responsabilità della tragedia in atto -, bisogna allontanare gli spettatori dagli attori, il contrario di quanto si potrebbe pensare in apparenza. Lo spettatore, allontanato nello spazio, posto nella situazione di colui che come spettatore non è nemmeno accettato, che rimane unicamente nella posizione dell'osservatore, è in grado di partecipare emozionalmente, poiché può ritrovare in sé l'antichissima vocazione dello spettatore. (...)

Testimone non è colui che mette il proprio naso ovunque, chi si sforza di essere il più vicino possibile o anche di interferire nell'attività degli altri. Il *testimone* si tiene un po' in disparte, non vuole intromettersi, desidera essere cosciente, guardare ciò che avviene dall'inizio fino alla fine e conservarlo nella memoria: l'immagine degli avvenimenti deve rimanere in lui stesso."(corsivo aggiunto)

Dunque dalle parole di Grotowski emerge che la funzione del *testimone* sta nel non intromettersi con il proprio misero ruolo nell'atto al quale assiste, ma *testimoniare*, ovvero "non dimenticare a nessun costo".

E questo, nel concreto della realizzazione scenica di una forma di «teatro rituale», può venire realizzato non attraverso il coinvolgimento del pubblico, cioè inserendolo all'interno dell'azione scenica, ma al contrario allontanandolo, ponendolo cioè in una situazione di distanza tale da consentirgli la partecipazione «emozionale ma non diretta».

71 Negli anni '70 le ricerche sul teatro della partecipazione di Grotowski con il Teatr Laboratorium ritornano sul tema dell'interazione possibile tra attori e spettatori, ma in un nuovo contesto, al di fuori della cornice strettamente teatrale e dell'evento-spettacolo: ne daremo riscontro in un altro capitolo.

Rendendolo appunto un *testimone*.

Nel concreto farsi della ricerca questa scoperta si tradusse nel lavoro sullo spazio, uno spazio che continuamente, cioè in ogni rappresentazione, fosse diverso e adatto al contesto, e nel lavoro sul materiale rappresentato, cioè sul testo e sui suoi contenuti archetipici.

Un esempio pratico della realizzazione scenica secondo questo concetto-guida si può derivare dalla scelta di organizzazione dello spazio scenico nello spettacolo “*Il principe costante*” (Calderon/Slowacki, 1965, Wroclaw).

In questo spettacolo del Teatr Laboratorium, il pubblico seguiva l'azione degli spettatori da un piano rialzato superiore alla scena che circondava interamente tutto il perimetro quadrangolare di essa, in una situazione analoga ai testimoni di una operazione chirurgica che osservano dall'alto lo svolgersi dell'azione.

Un'esempio invece dell'opposto tentativo di immergere gli spettatori nel mezzo dell'azione, deriva dalla messa in scena di uno spettacolo precedente, “*Kordian*” (Slowacki, 1962, Opole), nel quale gli spettatori si trovavano collocati tra gli attori nello spazio teatrale che ricreava una corsia di ospedale psichiatrico, e svolgevano involontariamente il «ruolo» di malati ricoverati.

Il concetto di *testimone*, oltre agli ambiti di comportamento umano dai quali viene ricavato, il rito e il teatro, risulta proficuamente applicabile ad altri ambiti, quali quello del «viaggiatore», del «reporter» giornalistico, ma soprattutto a quello dell'etnologia e della ricerca sul campo dell'antropologia culturale. La figura del ricercatore che applica il metodo dell'osservazione partecipante per raccogliere i dati della sua ricerca, sembra rispondere perfettamente alla definizione di *testimone* riportata sopra nelle parole di Grotowski, sia per quanto riguarda il “non intromettersi nell'atto al quale assiste” e il “non dimenticare a nessun costo”, sia per quanto riguarda quell'aspetto più critico del lavoro di ricerca sul campo tramite osservazione partecipante, che è costituito dalla «partecipazione emozionale non diretta» alle azioni degli «attori» osservati.

La ricerca sull'arte dell'attore: verso le fonti di una recitazione rituale

Un altro ambito, fondamentale, di questo percorso alla ricerca del rituale nel teatro, fu l'ambito dell'arte dell'attore, alla specifica ricerca delle «fonti di una recitazione rituale», così come si esprime Jerzy Grotowski.

In questa direzione, il primo passo fu quello di cercare di creare un *sistema di segni*, in modo analogo a come funzionano le arti recitative in quelle culture, come la indiana o la giapponese, nelle quali l'estrema composizione delle parti attoriali consiste appunto di segni, morfemi gestuali, che combinati insieme producono un significato valido e comprensibile per l'intera comunità culturale, allo stesso modo in cui funziona un alfabeto figurato, come quello cinese.

Ma, come era stato già osservato, in relazione al ruolo dello spettatore, che non fosse più possibile resuscitare il rituale a teatro a causa della mancanza di credenze professate universalmente, ancora una volta, il contesto culturale occidentale risultò non permettere una operazione di questo tipo.

In alcune culture orientali infatti, il significato contenuto all'interno di tali gesti-segni, o morfemi gestuali, è ancora vitale, carico di significati concretamente ricevibili e decodificabili dall'intera comunità culturale, così come avviene nelle forme di teatro cinese e indiana, ad esempio, nelle quali le danze e i movimenti degli attori sono articolati in svariate «posizioni» ripetute ogni volta in maniera precisamente identica, rispondendo alla sintassi di un vero e proprio linguaggio gestuale.

O ancora, come avviene in una certa iconografia pittorica e scultorea dell'arte indiana, sapientemente creata in maniera conforme alla convenzione culturale dei *mudra*⁷², attraverso la quale le opere vengono recepite in maniera pressoché univoca ed oggettiva dalla comunità culturale.

Al contrario, la cultura occidentale ha in qualche modo dimenticato un tipo di comunicazione gestuale, non verbale, che sia in grado di veicolare contenuti articolati, riducendo nel tempo tale tipo di comunicazione a dei gesti semplici, portatori di significati generici, non precisi e specifici, o ad una capacità di decodificazione di immagini mantenuta a livello esclusivamente inconscio, istintivo, piuttosto che globale.⁷³

Dunque, non potendo utilizzare alcun sistema di segni culturalmente condiviso per la creazione della “parte” attoriale, la ricerca del segno-morfema può essere effettuata nel singolo mondo personale di vita dell'attore, “liberando i segni dal processo

72 Letteralmente, “sigillo”. Gesto, posizione gestuale, compiuto con le dita della mano, l'intera mano o l'intero corpo, per indicare o una cifra (con le dita), o un significato.

73 Occorre precisare che mi riferisco all'assenza in Occidente di un vero e proprio «linguaggio», costituito di vocabolario, grammatica e sintassi, e non ad una possibilità, sempre presente e quotidianamente esercitata nella comunicazione umana, di mandare e ricevere messaggi ad altri livelli che non siano quello verbale.

organico dell'organismo umano", cercando nel "dominio delle reazioni organiche dell'uomo", per poi strutturarle, a formare quella composizione precisa nei minimi dettagli, che abbia il dono al tempo stesso della vitalità, della verità, della ripetibilità. In altre parole, la parte attoriale va costruita attraverso la precisa e ripetibile articolazione di segni, precisamente carichi e portatori di significato, ma di un significato individuale e personale dell'attore, una partitura di segni individuali, che lo spettatore decodificherà secondo sue personali, e non universalmente o culturalmente definite, associazioni di significato. In conclusione, identificando due possibili tipi di linguaggio teatrale, l'imitazione della vita quotidiana, realismo o naturalismo, e l'immaginazione fantastica, l'illusione, il tentativo del Teatr Laboratorium fu quello di lavorare ad una "terza via", e proprio questa terza via risulta essere, secondo il procedere della ricerca di Jerzy Grotowski, la strada per raccordare il teatro ed il rituale.

Nel percorso di ricerca *nel teatro sul rituale*, il lavoro di Grotowski arriva ad identificare degli elementi basilari che compongono in qualche modo sia la pratica rituale sia la pratica teatrale, nel senso di quelle caratteristiche che, ad uno stadio anteriore alla differenziazione contestuale, si manifestano come essenziali all'accadimento di tali eventi.

***La compresenza di «spontaneità» e «liturgia», «organicità» e «struttura»:
il principio della coniunctio oppositorum***

Un elemento fondamentale, che caratterizza tanto il fenomeno teatrale quanto quello rituale, il più ricorrente anche nell'analisi comparativa con altre esperienze di ricerca, consiste nella dicotomia vita-forma, *coniunctio oppositorum* tra organicità e struttura, o ancora, *compresenza* imprescindibile di "spontaneità" e "liturgia"⁷⁴.

Ecco come viene introdotto nelle parole di Jerzy Grotowski:

"Per un europeo che osservi di lato esso [il rituale primitivo] consiste nella spontaneità, ma per un vero partecipante esiste una liturgia molto rigida, esiste un ordine originario, una certa linea di preparazione anteriore, distillata dalle esperienze collettive, quell'ordine totale che ne diviene il fondamento: e intorno a questa liturgia si intrecciano le variazioni; è dunque preparato in precedenza, ma al contempo scatenato."⁷⁵

Ecco che si hanno allora *liturgia, ordine, preparazione anteriore*, e al contempo *variazioni, scatenamento*, aggiungerei *spontaneità e vita*.

Gli stessi elementi si ritrovano in una rappresentazione teatrale, con la differenza che nel rituale la linea di preparazione anteriore risulta essere distillata dalle "esperienze collettive", mentre nel teatro la "partitura" (corrispondente della "liturgia" rituale) risulta essere composta dai morfemi gestuali, non culturali e distillati dall'esperienza collettiva, ma individuali, quelli che Grotowski chiama *impulsi*, che:

"salgono dall'interno del corpo a incontrare "l'esterno". Ho detto: l'interno del corpo: si tratta di una determinata sfera che definirei, sul modello dell'*arrière-pensée, arrière-être*, che investe tutte le motivazioni dell'interno del corpo, dell'interno dell'anima: in pratica parliamo dell'interno del corpo."

o ancora

"Questi sono gli impulsi, stimoli e incitamenti: dare o, se volete, reagire."

La definizione di *impulso* che proviene dall'interno del corpo, indica quelle micro-azioni individuali che scaturiscono da una reazione basilare del corpo dell'attore a qualcosa che sta all'esterno, che può essere reale, come l'azione di un collega, o vivida nell'immaginazione-ricordo dell'attore, in quella che chiamiamo "memoria fisica" dell'attore.

Riscontriamo dunque una differenza tra il teatro (intendendo in questo caso il teatro per così dire occidentale, e non quelli di tradizione orientali) e il rituale, che risiede nel momento della creazione della struttura:

- un distillato di esperienze collettive⁷⁶, puntualizzatosi nell'arco di molti anni se non di secoli, per quanto riguarda il rito;
- una costruzione di azioni fisiche individuali sviluppata nell'arco di tempo delle prove teatrali, che tende a raggiungere la sensibilità collettiva e l'oggettività, per quanto riguarda il teatro.

74 Per un approfondimento sull'argomento, vedi più avanti le esposizioni delle ricerche di Victor Turner e Clifford Geertz, che forniscono lo spunto per un'analisi comparativa.

75 Cfr. J. Grotowski, "Teatro e rituale", *Il Dramma*, 1976; ora anche in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

76 Si veda in proposito quanto detto sulla lamentazione rituale nell'analisi di de Martino, più avanti

L'oggettività / obiettività

Un secondo elemento fondamentale comune ai due fenomeni, teatrale e rituale risulta essere la qualità dell'*oggettività* (o *obiettività*, che intenderemo come sinonimi identici in italiano), riscontrabile nel concreto del lavoro pratico più che nell'osservazione esterna e nella teorizzazione.

L'oggettività infatti, nonostante il suo carattere qualitativo, viene considerata da Grotowski non come una categoria concettuale astratta, ma come una qualità quasi-empirica, osservabile e verificabile durante il lavoro di preparazione di uno spettacolo, o nell'osservazione di un rito supportata dalle conoscenze pratiche della «metodologia dell'arte della recitazione e della regia»:

"In che cosa consiste la differenza tra obiettivo e soggettivo? Non è possibile chiarirsela attraverso la riflessione, è piuttosto una maniera di agire."

Questa la specificazione del carattere pratico, empirico della qualità dell'*obiettività*, o *oggettività*.

Ma per capire quali possano essere le tecniche di «rilevazione» della *obiettività*, osservando l'agire di un attore teatrale o attuante rituale, basta seguire il modo in cui il discorso di Grotowski procede più avanti:

"Lavorando come regista posso dire all'attore: «credo» o «capisco». Durante la ricerca di vivi impulsi, di quella linea, di quell'emergere da sé, uso piuttosto «credo» o «non credo». In seguito, quando si pone il problema della strutturazione, uso piuttosto «capisco» o «non capisco». Quando dico «capisco» o «non capisco», ellitticamente mi riferisco a quella parte di segni che non è astratta. «Non capisco» - ossia forse ciò esiste, ma solo per te. Se esiste anche per gli altri, è significativa indipendentemente dal richiamo ai segni: quindi se dirò «credo», ciò significa che hai conservato la tua linea vitale, la linea di vivi impulsi."

Nel rito, invece, lo stadio *obiettivo* possiamo dire consista in una compresenza delle affermazioni «credo» e «capisco», «credo» nella verità e spontaneità di ciò che sta accadendo "qui ed ora", «capisco» la struttura o liturgia o il sistema di segni di cui ciò è composto.

L'unità di "individuale" e "collettivo": le tecniche personali e le tecniche interumane

Per quanto riguarda il terzo elemento fondamentale dei fenomeni teatrale e rituale riscontrato negli anni della ricerca di Jerzy Grotowski con il Teatr Laboratorium, che a quei tempi fu definito come *singolare unità di individuale e collettivo*, ci serviremo di una distinzione formulata da Grotowski più tardi, nel corso degli anni del teatro delle sorgenti, a proposito di quelle che vengono chiamate *tecniche personali e tecniche interumane*.

Si è detto a proposito delle situazioni meta-quotidiane, tra le quali il rito ed il teatro, come queste siano caratterizzate dalla *competenza* tecnica richiesta agli attuanti.

Questa *competenza* consiste in un bagaglio di conoscenza a carattere tecnico-procedurale che riguarda la sfera individuale da una parte, e in questo caso si hanno le *tecniche personali* o *tecniche del processo organico* (ad esempio lo yoga, le tecniche meditative degli esicasti, o il training attoriale, il lavoro sulle azioni fisiche), e dall'altra parte la sfera collettiva, ed in questo caso si hanno le *tecniche interumane*.

Possiamo dire dei fenomeni teatrale e rituale che siano due forme di *espressione interumana* in quanto implicano un tipo di espressione volontaria ed articolata, ovvero di espressione coscientemente finalizzata alla comunicazione con l'*altro*, a differenza di altri fenomeni, come la preghiera o la meditazione, in cui la *tecnica personale* non è accompagnata dalla volontà o necessità di espressione cosciente verso gli altri essere umani, non è diretta alla presenza di testimoni né finalizzata alla loro comprensione.

In questo senso possiamo dire che elemento fondamentale comune al teatro e al rituale sia la compresenza e "singolare unità" di individuale e collettivo, ovvero la congiunzione delle competenze delle *tecniche personali* e delle *tecniche interumane* assolutamente necessaria per gli attori/attuanti, e caratteristica peculiare dei due fenomeni.

Il superamento dello stato di frammentazione individuale

Infine un quarto elemento identificato come caratteristico dei due fenomeni teatrale e rituale, la *potenzialità di superamento dello stato di frammentazione individuale*, presente ontologicamente nei due fenomeni, è realizzabile soltanto in particolari circostanze e a particolari condizioni:

- a condizione che l'atto, teatrale o rituale, sia compiuto in maniera *totale*;

- a condizione che il rito o la rappresentazione nel loro complesso siano fenomeni "vivi", e non semplice ripetizione liturgica o esecuzione "a freddo" della partitura;

- a condizione che il contesto, ovvero la comunità di attori e testimoni, siano realmente in uno stato di necessità o di apertura all'atto, o in altre parole, che la cultura della comunità sia viva.

Premesso ciò, possiamo dare per assunta tale qualità per quanto concerne le *tecniche personali*, essendo queste specificamente finalizzate, come nel caso della meditazione, a questo scopo, ed anche per quanto concerne l'atto rituale, a condizione che esso sia ancora praticato nel pieno delle sue funzioni culturali.

Per quanto riguarda il teatro invece, tale qualità risulta essere ai giorni nostri qualcosa di poco riscontrabile, e per questo possiamo considerare l'analisi grotowskiana qualcosa come un programma di lavoro, una proposizione di intenti riguardo in primo luogo al suo lavoro di messa in scena, che risulta storicamente effettuata, realizzata a pieno titolo e confermata nel valore degli spettacoli del Teatr Laboratorium e successivamente nelle posteriori esperienze ai margini e al di là del teatro, alla ricerca specificamente di quegli anelli della catena delle *Arti Performative* che allontanandosi dalla rappresentazione finalizzata all'osservazione esterna, mettono in primo piano la fase della ricerca del Processo interiore, come un passaggio delle energie vitali nel Performer, attraverso gli impulsi che dall'interno del corpo possono arrivare a manifestarsi all'esterno, ed in secondo piano quello che possiamo definire la Struttura, costruita attraverso la composizione, il montaggio, e l'artificialità.

La differenza tra il "quotidiano" e il "meta-quotidiano," e il rapporto con il mito

Altro elemento costitutivo che teatro e rituale hanno in comune, è la differenza formale dei comportamenti umani all'interno del teatro o del rituale, dai comportamenti umani della quotidianità, de l' "uomo della strada".

In questo senso intendiamo il concetto di *meta-quotidianità*: non come qualcosa che sia realmente non appartenente al "quotidiano", in quanto ciò non è praticamente possibile, ma come una sorta di margine, di liminalità, rispetto al quotidiano, in cui ciò che accade, pur svolgendosi nel "qui ed ora" della vita reale quotidiana, ha delle caratteristiche e risponde a delle leggi di comportamento umano che la rendono estremamente differente dalla vita corrente.

I più importanti punti di differenziazione tra il "quotidiano" e il "non quotidiano" sono:

- l'assenza, nella sfera non-quotidiana, di ogni elemento di casualità, di ogni elemento superfluo ;
- la maggiore densità della realtà meta-quotidiana;
- la precisa strutturazione ed elaborazione di ciò che abbiamo inteso come "al di là del quotidiano" (o meta-quotidiano), rispetto a quello che chiamiamo il "quotidiano";

Va costantemente ricordato che ogni elemento di cui si parla, va inteso all'interno di un concetto di *unitarietà* che risulta pervasivo in ogni dettaglio analizzato.

L'analisi intellettuale porta in effetti a operare una teorica separazione tra elementi che tuttavia non hanno alcun senso se presi separatamente dal tutto. Ecco che ritorna sempre nei discorsi di Grotowski il concetto di *complementarietà*, di *compresenza*, di *coniunctio oppositorum*, che utilizzati nei contesti discorsivi più disparati, ci ricordano sempre che nella ricerca di *conoscenza*, pur passando da una operazione intellettuale ed analitica, bisogna poi riuscire ad operare una reintegrazione di tutti gli opposti: traspare un limite nella funzionalità del pensiero analitico, o nella riflessione puramente intellettuale, quando esso non torna a fondersi all'interno di un *tutto* che possiamo dire propriamente umano, che ricomprende la prassi, la sfera corporea, emotiva, e tutto ciò che sfugge alla terminologia ufficiale e che riguarda al cento per cento ancora l'uomo, e cioè l'anima, lo spirito, e "*qualques choses de plus peut etre*". Intendiamo qualcosa che è stato chiamato ad esempio *embodied knowledge*⁷⁷: la ricerca

⁷⁷ Cfr Varela/Thompson/Rosch (*The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press 1991/2017); La nozione di "embodied knowledge" in relazione alle performing arts è stata proposta dall'autrice Yvonne Daniel (*Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba and Bahian Candomble*. Urbana: University of Illinois Press, 2005) a proposito del ruolo del corpo all'interno delle pratiche di danza del rituale del Vodou Haitiano, riferendosi a una tipo di 'conoscenza' facente parte di una antica saggezza ancora riscontrabile nelle religioni della diaspora africana in America; ci interessa collegare questa nozione ad un'altra affine, la nozione di "situated knowledges", con la quale l'autrice Donna Haraway propone un'interessante riflessione da un punto di vista femminista sulla questione dell'oggettività della scienza contemporanea (Cfr. "Situated Knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective", *Feminist Studies Online Journal*, 14/3-1988). La Haraway vuole contrapporre al dominante punto di vista riduzionista maschile nelle scienze e nella filosofia, che si appoggia sul 'metodo' fissato e predeterminato, un nuovo punto di vista, nell'indagine scientifica, che favorisca una scienza che lasci spazio alla molteplicità delle "conoscenze locali" (la Haraway insiste sull'uso della nozione al plurale 'situated knowledges' per enfatizzare una pluralità di prospettive possibili, che pur se parziali e contraddittorie, allorché supervisionate da un codice etico-politico, possono garantire una visione del mondo 'oggettiva', e permettere altresì la 'manifestazione dell'inatteso'). La polemica posta dalla Haraway, ci apre a riflessioni

della Conoscenza, della Verità, dell'Essenza, necessita di un passaggio fondamentale, che può avvenire in primo o in ultimo luogo, ma che se non avviene preclude l'accesso alla vera Conoscenza. E questo passaggio può racchiudere un *segreto*, custodito da sempre e rintracciabile in ogni tradizione culturale di sapienza umana: la ricongiunzione di tutti gli opposti in una sorta di *unità, onnicomprensiva, viva e circolare*.

Relazione con il mito: derisione e apoteosi

Infine aggiungiamo, a livello dei contenuti, come elemento costitutivo del rito e del teatro "rituale", ovvero il tipo di teatro ricercato da Grotowski, la *relazione col mito*, con i contenuti archetipali della cultura, con le radici o fonti, ovvero quel materiale "intimo" della cultura che, essendo condiviso da una comunità culturale, può essere sottoposto attraverso l'esperienza del rito e del teatro, ai processi di riattualizzazione, rivivificazione, innovazione e ricreazione, ovvero di "derisione e apoteosi"⁷⁸. Da alcuni "materiali di lavoro" del 1962, prodotti per uso interno dal Teatro delle 13 File di Opole⁷⁹, estrapoliamo qualche spiegazione in più in merito all'utilizzazione del concetto di "archetipo": si intende per archetipo - "una forma simbolica di conoscenza dell'uomo su se stesso, oppure - se qualcuno preferisce - di ignoranza. (...)La convergenza tra la mia definizione teatral-domestica dell'archetipo e la teoria degli archetipi di Jung è molto imprecisa, uso la parola "archetipo" in un senso ristretto, senza il retroterra filosofico junghiano, non presumo l'inconoscibilità dell'archetipo né che esso esista al di fuori della storia. Il termine "inconscio collettivo" non significa qui (a differenza della scuola di Jung) una qualche psiche super-individuale, ma funziona come una *metafora operativa*; si tratta della possibilità di influire sulla sfera inconscia della vita umana su scala collettiva."⁸⁰

Nella direzione della ricerca di questi anni, il compito, nel lavoro su un testo concreto, consiste nel "distillare dal testo drammatico o plasmare sulla sua base l'archetipo, cioè il simbolo, il mito, il motivo, l'immagine radicata nella tradizione di una data comunità nazionale, culturale e simili, che abbia mantenuto valore come una specie di metafora, di modello del destino umano, della situazione dell'uomo".

Se il teatro è "l'unica fra le arti ad avere il privilegio della *ritualità*", e dunque conserva in se come residualità la caratteristica, affine al rito, di essere un "atto collettivo", che, come un gioco rituale, "organizza l'immaginazione e disciplina l'inquietudine", allora è possibile tentare di ricreare una sorta di "mistero", sulla scorta dei misteri dell'antica Grecia, ricercando attraverso la prassi la "ritualità" del teatro come "contro-proposta rispetto alle forme rituali della religione".

L'archetipo allora, individuato nel testo drammaturgico, viene trattato come l'oggetto del "mistero, il punto *magico* di convergenza di tutti i partecipanti. Rivelare la funzione dell'archetipo nell'*inconscio collettivo*, *colpirlo*, metterlo in moto, farlo vibrare, laicizzarlo, utilizzarlo come una specie di modello-metafora della condizione umana, trarre l'archetipo dall'*inconscio collettivo* e portarlo alla *coscienza collettiva*. A questo serve nello spettacolo lo scontro degli opposti, degli aspetti

che rimandano alla storia del pensiero filosofico, dalla gnoseologia che, abbandonando l'ontologia e la metafisica si contrae nella scienza moderna in mera epistemologia, alla nascita della fenomenologia ed i suoi sviluppi più epistemologici o ontologici, per arrivare a più recenti riflessioni, come quelle ad opera di Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, Paris 1945) per il quale il corpo costituisce l'apertura percettiva al mondo (si vedano le nozioni di "lived body" e "primordial perception" come una *pre-reflective awareness*/consapevolezza pre-riflessiva), o del tedesco Herman Schmitz ("Emotions Outside the Box: the new phenomenology of Feeling and Corporeality." in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, International journal, vol 10-2011), che approfondisce ancora di più la questione, con le nozioni di "felt body" e di "primitive presence", la quale, similmente alla "primordial perception" di Merleau-Ponty, amplia il potenziale di utilizzo del concetto fenomenologico, ritenendolo fondamentale a ogni esperienza di "self-consciousness" poiché genererebbe una pura e indifferenziata presenza di "mine-ness", che è la base dell'esperienza soggettiva. Schmitz sembra voler fondare una nuova fenomenologia che veda l'esperienza umana come un fenomeno olistico, in cui, riaffermando l'unità di corpo-mente (in polemica con la scienza moderna occidentale, sin dall'epoca dai 'socratici'), si attribuisca ad essi un equo status ontologico. Si vedano anche interessanti sviluppi di tali riflessioni ad opera di Yuasa Yasuo e Thomas P. Kasulis(*The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*, State University of New York Press, 1987) e di Don Ihde (*Listening and Voice Phenomenologies of Sound*, SUNY Press Edition 1976/2007) nel campo più specifico del suono e della voce. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento, in ambito di Antropologia della danza, si veda il lavoro di Maud Robart, collaboratrice di Grotowski nel periodo del Teatro delle Sorgenti, che ha sviluppato un proprio percorso di ricerca al femminile legato alla danza ed ai canti di matrice tradizionale haitiana. Sul suo lavoro, cfr. P. Jmenez, 2006/2014 in particolare "*Transformation through dance: Maud Robart and haitian yanvalou*" (thesis submitted to the graduate division of the University of Hawai'i at Mānoa in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts in dance) 2014.

78 Si tratta di una formula coniata da un critico teatrale polacco, Tadeusz Kudlinski, facendo riferimento agli spettacoli teatrali del Teatr Laboratorium.

79 Così si chiamava la compagnia di Grotowski prima di assumere il nome di Teatr Laboratorium, qualche anno più tardi; si fa riferimento a un testo (La possibilità del teatro) ora pubblicato all'interno de: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

80 Cfr. *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

contraddittori, delle associazioni e convenzioni contraddittorie, la dialettica della teatralità, ovvero *la dialettica della derisione e apoteosi*".

E ancora, più avanti:

- "La dialettica della derisione e dell'apoteosi" "colpendo" l'archetipo fa vibrare tutta la catena di tabù, di convenzioni e di valori consacrati. In tal modo si forma lo scintillio dello spettacolo. (...) Il cerimoniale teatrale è una specie di provocazione ... che ha il fine di colpire l'inconscio collettivo (...), da questo deriva l'operare con gli opposti: l'espone cose sublimi in modo buffonesco, e al contrario cose volgari in modo elevato (...). Da questo il tono sacrale che oscilla al confine tra serietà e parodia (...). E il tono blasfemo. (...) L'archetipo è in qualche modo il ponte "fra i vecchi e i nuovi anni". La contemporaneità (e le sue tendenze) entrano nella struttura dello spettacolo attraverso la direzione di ricerca dell'archetipo, attraverso il modo in cui esso si forma nello spettacolo, attraverso il modo delle associazioni e delle allusioni, attraverso la dialettica della derisione e apoteosi che – rispetto all'archetipo – agisce come "verificatore" convocato dal presente. -⁸¹

APPENDICE

TEATRO E RITUALE IN ANTROPOLOGIA ED ETNOLOGIA

In questa appendice, l'esplorazione del suddetto ambito del sapere parte dagli studi di Victor Turner e Clifford Geertz, che si caratterizzano per il loro approccio teorico e la loro appartenenza al campo disciplinare dell'antropologia culturale.

Si presenta in ultimo l'esposizione di uno dei lavori sul rituale di Ernesto de Martino, il quale, partendo da campi disciplinari teorici come l'etnologia, la psichiatria, la filosofia, arriva ad un punto di vista nella ricerca molto vicino a quello di Jerzy Grotowski, per la sua attenzione al momento «tecnico» del fenomeno rituale.

Un esempio di approccio antropologico allo studio del rituale: la ricerca di Victor Turner

Vorrei aprire questo paragrafo, dedicato al primo studio antropologico sul rituale che presenta degli aspetti interessanti in accostamento alla ricerca di Jerzy Grotowski, lo studio portato avanti da Victor Turner, con una citazione da un testo di antropologia culturale di Levy-Bruhl, *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*⁸²:

"In primo luogo le cerimonie comprendono quasi sempre, in Australia ed in Nuova Guinea, ed in altri posti ancora, quasi delle *rappresentazioni drammatiche*. Gli attori sono designati (...) e ciascuno di essi è incaricato di una *parte* che sarà *accuratamente appresa a memoria e provata*. Il ritmo delle danze è segnato dalle donne (...) e spesso anche dai tamburi. E il *pubblico* infine, che *segue con partecipazione le scene di cui conosce, in anticipo, le peripezie*, si compone del resto della tribù, e delle tribù vicine, se sono state invitate."(corsivo aggiunto)

Già in questa descrizione essenziale delle cerimonie primitive, scritta prima del 1931, risaltano alcuni elementi, come la preparazione ed elaborazione delle "parti" o il tipo di partecipazione del pubblico, che rimandano ad una terminologia teatrale e dunque ad un accostamento dei due fenomeni, rituale e teatrale.

Ma sarà nel lavoro di Victor Turner che questo tipo di accostamento tra i due fenomeni, e tra la ricerca sociale e il campo delle discipline performative, verrà deliberatamente scelto e affermato come chiave di lettura della processualità del sociale.

Victor Turner e la commistione terminologica tra teatro e antropologia: l'analisi del «dramma sociale»

Dopo la proposta in campo scientifico di Ervin Goffman di utilizzare la metafora teatrale per rappresentare la realtà del sociale⁸³, Victor Turner, studiando dapprima il fenomeno rituale e i suoi connessi aspetti simbolici per passare più tardi ad analizzare tutti i tipi di performance culturale, ed in special modo il teatro, ha approfondito questo tipo di commistione, utilizzando terminologia ed in qualche misura anche strumenti conoscitivi del sapere teatrale per studiare i fenomeni culturali.

81 ibidem

82 Cfr. L. Levy-Bruhl, *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, Roma, Newton Compton Editori, 1973

83 Cfr. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969

Turner, nella sua "Antropologia della Performance"⁸⁴, parte da un metodo di descrizione ed analisi della realtà socio-culturale da lui definito "analisi del dramma sociale", per arrivare a studiare "il costante intrecciarsi della storia sociale con i numerosi generi di performance culturali: rito, teatro, romanzo, dramma popolare, mostre d'arte, balletto, danza moderna, letture poetiche, cinema e televisione".

Vediamo dunque in doppia misura l'interesse verso il campo teatrale, nella terminologia della concettualizzazione usata per l'analisi socio-culturale, e nell'oggetto specifico di studio, le performance culturali, e tra queste particolarmente il teatro.

L'approccio processuale allo studio del rituale

Partendo dalla definizione di "dramma sociale", che riportiamo in una citazione dallo stesso Turner, si può notare la caratteristica fondamentale del suo approccio allo studio delle performance culturali, la caratteristica della *processualità* :

"...Definisco i drammi sociali come unità di processo sociale anarmonico o disarmonico che nascono in situazioni di conflitto. Nella loro forma tipica hanno quattro fasi principali di azione pubblica, che sono: 1) *Rottura* dei normali rapporti sociali. 2) *Crisi*, durante la quale la crisi tende ad allargarsi. Ogni crisi pubblica ha ciò che io adesso chiamo caratteristiche liminali, poiché è una soglia (*limen*) tra fasi più o meno stabili del processo sociale, anche se generalmente non è un *limen* sacro, circondato e protetto da tabù e tenuto lontano dai centri della vita pubblica. Al contrario, manifesta le sue potenziali minacce nel foro stesso e sfida, per così dire, i rappresentanti dell'ordine ad affrontarlo. 3) *Azione riparatrice*, che va dal consiglio personale e dall'arbitrato - o mediazione informale - all'apparato giudiziario formale e legale, e, per risolvere certi tipi di crisi o legittimare modi diversi di soluzione, alla rappresentazione di riti pubblici. Anche la riparazione ha le sue caratteristiche liminali, in quanto è «in mezzo e tra» e, come tale, fornisce una ripetizione distanziata e critica degli eventi che hanno provocato e costituiscono la «crisi». Questa ripetizione può essere fatta nel linguaggio razionale del processo giudiziario o nel linguaggio metaforico e simbolico del processo rituale. 4) La fase finale consiste o nella *reintegrazione* del gruppo sociale ribelle, o nel riconoscimento e nella legittimazione di uno scisma irreparabile tra le parti in contesa."⁸⁵

Si vede come l'interesse di Turner si volga verso l'aspetto processuale, più che verso quello strutturale, delle società, verso i momenti di crisi che scandiscono la vita culturale, i momenti di "passaggio", operando un collegamento (che del resto lo stesso Turner dichiara) con Van Gennep e i suoi *Riti di passaggio*, in particolar modo per quanto riguarda il concetto di *limen*.

Il dramma sociale risulta essere una matrice tanto del rito quanto del teatro, in quanto performance culturali, e fornisce al ragionamento di Turner la possibilità di prospettare un continuum tra i due fenomeni, ma solo in linea indiretta, identificando una derivazione comune. L'interesse principale di Victor Turner tra i numerosi tipi di performance culturale, così come emerge dai suoi lavori, cade specificamente sul rito e sul teatro: l'esplicito contributo estratto dall'analisi del rituale di Arnold Van Gennep⁸⁶, testimonia inoltre il suo interesse per gli aspetti processuali e trasformazionali dei due fenomeni.

Il concetto di «liminalità»

Lo studio etnologico e folklorico di Van Gennep non fu indirizzato allo studio dei riti nei loro dettagli, ma al loro significato essenziale e alla loro *sequenza* :

"La loro tendenziale disposizione è ovunque la stessa, e sotto la molteplicità delle forme, si ritrova sempre, espressa consapevolmente o potenzialmente, una sequenza tipo: *lo schema dei riti di passaggio*."⁸⁷

Questo schema si costituisce di *Riti di separazione*, *Riti di margine*, *Riti di aggregazione* (*riti preliminari*, *liminari*, *postliminari*). Il concetto forse più fecondo di questa analisi è quello di margine, o *limen*:

"Chiunque passi dall'uno all'altro [territori, o più genericamente zone, compartimenti sociali] si trova perciò, da un punto di vista materiale e magico-religioso, per un periodo più o meno lungo, in una situazione particolare, nel senso che sta sospeso tra due mondi. E' questa la situazione che designo col termine di *margine*."⁸⁸

Tornando a Turner, questi utilizza lo schema di Van Gennep per approfondire alcune caratteristiche del rituale:

"Van Gennep, come è noto, distingue tre fasi nel rito di passaggio: la *separazione*, la *transizione* e l'*incorporazione*. La prima fase, la *separazione*, delimita nettamente lo spazio e il tempo sacri da quelli profani o secolari (non è solo questione di entrare

84 Cfr. V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993

85 Ibidem

86 Cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981

87 Ibidem

88 Ibidem

in un tempo: in più ci deve essere un rito che cambi anche la qualità del *tempo*, o costruisca una sfera culturale che è definita come «fuori dal tempo», cioè fuori o al di là del tempo che misura i processi e la routine della vita secolare).⁸⁹

La analisi di Turner procede a definire gli altri due momenti dello schema, ma quello che qui ci interessa sottolineare è in primo luogo il richiamo ad un elemento che consideriamo una delle componenti fondamentali dei due fenomeni, teatrale e rituale, come viene confermato dai risultati delle ricerche di Clifford Geertz e di Jerzy Grotowski, della *diversità del momento rituale o teatrale dalla vita quotidiana* (secolare, nelle parole di Turner).

In secondo luogo, occorre sottolineare la funzionalità del concetto di *liminalità*, che Turner distinguerà dal concetto di *liminoide* per differenziare il fenomeno nelle società preindustriali dal suo corrispondente in quelle industriali complesse.

La *liminalità* è il luogo della efficacia del rito, della creatività, della innovazione culturale attraverso una rielaborazione critica degli elementi simbolici della cultura, del superamento della crisi, della "pura potenzialità in cui ogni cosa è come sospesa a un filo"⁹⁰.

Le caratteristiche formali delle cerimonie collettive

Passando ora più strettamente alla definizione che Turner dà del rito, "la performance di una sequenza complessa di atti simbolici" o "una performance trasformativa che rivela importanti classificazioni, categorie e contraddizioni dei processi culturali"⁹¹, possiamo estrapolare le caratteristiche formali, comuni anche al teatro, ai giochi e ai processi giudiziari in quanto cerimonie collettive. Tali caratteristiche formali sono da Victor Turner così definite:

- *ripetizione*;

- *recitazione «conscia»*;

- *stilizzazione*;

- *ordine*;

- *stile evocativo di presentazione nella «messinscena»* (produrre almeno uno stato di attenzione della mente, e spesso un ancor più grande impegno emotivo di qualche tipo)⁹².

Un'ulteriore caratteristica comune ai due fenomeni, individuata da Victor Turner nella sua ricerca, riguarda la *compresenza di regole e indeterminatezza*, che rimanda direttamente ad un secondo elemento considerato una componente fondamentale dei fenomeni teatrale e rituale che risulta confermata dall'analisi comparativa con le altre ricerche, e che definiremo come il *binomio organicità - struttura* o principio della *coniunctio oppositorum*, nella terminologia di Grotowski.

Se ne trova nelle parole di Turner una chiara definizione attraverso la metafora del fiume e degli argini:

"Le regole "incorniciano" il processo rituale, ma il processo rituale trascende la sua cornice. Un fiume ha bisogno di argini per evitare pericolose inondazioni, ma gli argini senza un fiume sono l'immagine stessa dell'aridità."⁹³

Si propone così la dicotomia fondamentale che oppone i due elementi di flusso organico e di struttura formale, che viene ampiamente trattata nella ricerca di Grotowski, e che ricorda da vicino la problematica filosofica così tanto dibattuta sulla opposizione di vita e forma, per utilizzare sinteticamente la terminologia della critica letteraria pirandelliana.⁹⁴

Il concetto di «flusso»

89 Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986

90 Ibidem

91 Cfr. *Antropologia della performance*

92 Ibidem

93 Cfr. *Dal rito al teatro*

94 Mi riferisco ad Adriano Tilgher e alla formula della "famosa o famigerata antitesi di Vita e Forma", da lui stesso lanciata come "problema centrale dell'arte pirandelliana". Vedi anche in proposito D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1972, per una trattazione dell'argomento dal punto di vista dell'estetica teatrale e dell'arte della recitazione; in particolare: (cito dall'introduzione di P. Alatri) "Il genio non è la pura effusione della <sensibilità>, ma una misteriosa combinazione di immaginazione e di autodisciplina.(...)..la sensibilità dell'attore non è che un caso particolare della teoria della sensibilità sviluppata nel *Rêve de d'Alambert*, sicché < il paradosso sull'attore è un annesso al paradosso sull'uomo>: l'attore partecipa della nostra condizione biologica e, nel dualismo di struttura che contrappone il cervello al sistema simpatico (nel linguaggio di Diderot, il diaframma), non può essere geniale se non mediante la piena padronanza del suo essere e mediante la presa di coscienza del suo mostruoso dualismo."; e ancora, lo stesso Diderot: "Penso che, allora, succede alla natura come alla schiavo, che *impara a muoversi liberamente*, pur in catene, perchè si abitua talmente a portarle da non sentirne più il peso e la costrizione."

Victor Turner introduce il concetto di *flusso* per definire quell'estremo del *binomio organicità-struttura* che riguarda appunto il flusso organico, il 'fiume' per restare nella metafora, mutuandolo dall'opera di Csikszentmihalyi e MacAloon:

"Il termine "flusso" denota la sensazione olistica presente quando agiamo in uno stato di coinvolgimento totale (ed è) una condizione in cui un'azione segue all'altra secondo una logica interna che sembra procedere senza bisogno di interventi consapevoli da parte nostra (...). Ciò che esperiamo è un flusso unitario da un momento a quello successivo, in cui ci sentiamo padroni delle nostre azioni, e in cui si attenua la distinzione fra il soggetto e il suo ambiente, fra stimolo e risposta, o fra presente, passato e futuro."⁹⁵

Questa esperienza risulta sperimentata e verificata su varie forme di gioco e sport, quali l'alpinismo, lo scalare pareti rocciose, il calcio, l'hockey, gli scacchi, il nuoto su lunghe distanze ecc., e viene estesa all'esperienza creativa nell'arte e nella letteratura e alle esperienze religiose. Di essa vengono individuate sei qualità, o tratti distintivi:

- *l'esperienza della fusione tra azione e coscienza*: nel flusso non c'è dualismo;
- *la concentrazione dell'attenzione* su un campo limitato di stimoli, in cui soltanto l'*ora* ha importanza, e non il passato e il futuro; questo tipo di concentrazione permette l'intensificazione della consapevolezza e la messa in gioco di "risorse interiori", ed è veicolata e delimitata necessariamente dalle regole formali e dalle motivazioni che esse forniscono;
- *la perdita dell'io*, che non va intesa come una perdita dell'autocoscienza, ma anzi un accrescimento di essa con la particolare caratteristica di protendersi verso la natura e gli altri uomini giungendo ad una intuizione dell'unità, della solidarietà, della pienezza e dell'accettazione: nell'esperienza di flusso il soggetto sente che tutti gli uomini, e addirittura tutte le cose, costituiscono un'unità;
- il sentirsi *padrone delle proprie azioni e dell'ambiente*: fuori del flusso questo senso soggettivo di padronanza è difficile da conseguire, data la molteplicità degli stimoli e dei compiti culturali, ma all'interno dei limiti ritualmente stabiliti di un gioco o della composizione poetica, una persona ha la possibilità di *farcela*, purché affronti la situazione con abilità e accortezza;
- *esigenze di azione non contraddittorie*, coerenti: il flusso si differenzia dalla quotidianità in quanto contiene regole esplicite che rendono non problematiche l'azione e la valutazione dell'azione, garantendo un *feedback chiaro ed univoco*;
- il flusso è autotelico, cioè *non sembra aver bisogno di finalità o ricompense esterne*, stare nel flusso è godere della massima felicità possibile per un essere umano.⁹⁶

Credo che questa definizione del concetto di *flusso* possa essere un utile punto di riferimento cui tornare in tutte le occasioni in cui altri concetti, come quello di *vitalità* o di *organicità*, non risultino sufficientemente esplicitati per la loro stretta appartenenza al campo tecnico del sapere teatrale.

Inoltre, tra le qualità o tratti distintivi sopra esposti, si ritrovano alcuni elementi, come *l'assenza di dualismo*, che nella ricerca di Grotowski abbiamo osservato come il *superamento dello stato di frammentazione individuale*, che possiamo considerare costitutivi dei fenomeni rituale e teatrale.

In conclusione, gli elementi costitutivi dei fenomeni teatrale e rituale che è possibile estrapolare dalla ricerca di Victor Turner, sono:

- il concetto di *liminalità*, che sottolinea la differenza dei momenti non-quotidiani, teatrale e rituale, da quelli quotidiani, della vita ordinaria;
- le caratteristiche formali dei due fenomeni, identificate in *ripetizione, recitazione conscia, stilizzazione, ordine, stile evocativo di presentazione della messa in scena*;
- il *binomio organicità-struttura*;
- il concetto di *flusso* e le sue proprietà o qualità.

Il contributo di Clifford Geertz allo studio dei fenomeni teatrale e rituale

Passando ad esaminare i contributi che provengono dalla ricerca di Clifford Geertz, che possono arricchire questa analisi comparativa sullo studio del teatro e del rituale, è importante sottolineare subito la peculiarità del suo apporto a questo lavoro: Geertz infatti non si interessa direttamente e specificamente allo studio dei fenomeni teatrale e rituale, così come invece fanno Turner e Grotowski, ma all'interno del vasto materiale da lui trattato si possono incontrare dei frammenti che arricchiscono notevolmente la nostra analisi comparativa.

95 Cfr. *Dal rito al teatro*

96 *Ibidem*

La compresenza di «flusso» e «formalizzazione» nel passaggio dalla "natura" alla "cultura"

Come già detto sopra, il fenomeno del flusso è strettamente se non necessariamente legato a una formalizzazione, a un insieme di regole, a una procedura, che svolge la funzione di "argine" per la canalizzazione.

Questo modello comportamentale dell'uomo nelle situazioni sopra elencate, ovvero la possibilità di esperienza di "flusso" all'interno di strutture culturali e comportamentali altamente formalizzate e arginate da regole, può essere esteso come chiave di lettura alla dicotomia che oppone *natura e cultura*, allo scopo di fornire una chiara comprensione della questione del ruolo della cultura nella vita dell'uomo.

Clifford Geertz propone una lettura di questo tipo nel capitolo intitolato "Sviluppo della cultura ed evoluzione della mente" del libro *Interpretazione di culture*⁹⁷: partendo dal presupposto, mutuato da Hebb, che il sistema nervoso umano abbia bisogno di un flusso relativamente continuo di stimoli ambientali che lo mantengano in azione, egli fa notare che questo *input* non può essere troppo intenso, variato o sconvolgente, non può non essere irregimentato, poiché ne deriverebbe un collasso emotivo.

"Quindi, visto che «l'uomo è l'animale più emotivo come pure il più razionale», è necessario un accuratissimo controllo culturale degli stimoli della paura, della rabbia, della suggestione - attraverso i tabù, l'omogeneizzazione del comportamento, le rapida «razionalizzazione» di stimoli strani in termini di concetti familiari e così via - per impedire una continua instabilità affettiva, una oscillazione costante tra gli estremi della passione."

Appare così evidente come la possibilità di gestire e di conoscere la *natura* umana, il corpo stesso dell'uomo, sia offerta proprio dai limiti e contorni ad essa opposti da parte della strutturazione culturale della vita sociale:

"...si tratta piuttosto di dare una forma specifica, esplicita, determinata, al flusso generale, diffuso, delle sensazioni corporee: di imporre alle continue variazioni di sensibilità a cui siamo soggetti per natura un ordine riconoscibile, significativo, così che possiamo non solo sentire ma anche sapere che cosa sentiamo ed agire conseguentemente."⁹⁸

E ancora più precisamente:

"L'estrema genericità, vaghezza e variabilità delle capacità di reazione innate (cioè geneticamente programmate) dell'uomo significa che, senza l'aiuto di modelli culturali, egli sarebbe funzionalmente incompleto, non semplicemente una scimmia dotata di talento, a cui era stato purtroppo impedito, come ad un bambino sfortunato, di realizzare le sue piene potenzialità, ma una specie di mostro informe senza senso di direzione né potere di autocontrollo, un caos di impulsi spasmodici e vaghe emozioni."

La funzione di «argine» e di canalizzazione del fenomeno rituale

E' in quest'ottica di necessità di mediazione delle forme culturali per la sopravvivenza dell'uomo, che sono studiate da Geertz le funzioni della religione e dei riti, ad esempio la loro funzione di irregimentazione del dolore e della sofferenza attraverso la mediazione simbolica del significato:

"Se la religione, da una parte fonda il potere delle nostre risorse simboliche per formulare concetti analitici su una concezione autoritativa che pone in luce la forma generale della realtà, dall'altra ancora il potere delle nostre risorse, anch'esse simboliche, per esprimere le emozioni - stati d'animo, sentimenti, passioni, affetti, sensazioni - a una concezione analoga che pone in luce la pervasività, la complessità e l'armonizzazione intrinseca della realtà. Per quelli in grado di accettarli, e finché possono farlo, i simboli religiosi forniscono una garanzia cosmica della loro capacità non solo di comprendere il mondo, ma anche, comprendendolo, di dare esattezza ai loro sentimenti, una definizione delle loro emozioni che permetta loro di sopportarle in tristezza o allegria, in modo tetro o spavaldo."

Il rituale, con le sue caratteristiche già affermate sopra e condivise dalla visione di Geertz, risulta essere il modo in cui vengono "impersonati", nel senso quasi letterale di incarnati, di incorporati, oltre che nel senso teatrale del personaggio, i simboli e i valori religiosi che consentono la *canalizzazione del flusso*, specialmente i rituali "più elaborati e più pubblici, in cui sono coinvolti una vasta gamma di stati d'animo e di motivazioni da un lato, e di concezioni metafisiche dall'altro, che plasmano la coscienza spirituale di un popolo".

Ma ecco come da questa concezione del rituale, ne emerge un'altra, che Clifford Geertz propone con grande lucidità:

97 Cfr. C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987. Tutte le seguenti citazioni, se non specificato, provengono da questo testo.

98 Ricordiamo la *mind-structure* su cui insiste Grotowski, determinata culturalmente.

"Inducendo una serie di stati d'animo e di motivazioni - un ethos- e definendo un'immagine di ordine cosmico - una visione del mondo - per mezzo di un'unica serie di simboli, la rappresentazione crea il modello *per* e il modello *di* aspetti della credenza religiosa."

Il rituale come modello "per" e modello "di", e i suoi effetti sull'essere umano

Questa felice formulazione delle funzioni del rituale come modello "di" e modello "per", sintetizza due ampi campi di approfondimento sullo studio del fenomeno rituale.

Il primo è quello che tratta della capacità di *rappresentazione*, posseduta dalle cerimonie collettive, di complessi mitici, cosmologici e simbolici allo scopo della *inculturazione* e della *trasmissione* della tradizione culturale.

Il secondo campo di approfondimento è quello che tratta della *prescrittività* di tali informazioni contenute nei rituali⁹⁹, che può andare da un massimo di costrizione normativa a un minimo di essa, lungo un continuum che si muove dalla *crystallizzazione* di norme etiche intrasgredibili, alla *libertà innovativa e creativa* detenuta dal "attore" per quanto riguarda la elaborazione dei simboli, sul piano del "metacommento sociale".

Proprio questo aspetto che riguarda il mutamento viene accolto e riutilizzato da Victor Turner per mettere in evidenza l'analisi della *funzione paradigmatica* del rituale:

"Il rituale, nel pieno flusso della sua esecuzione, non solo è stratificato, 'laminato', ma è anche in grado, in condizioni di mutamento della società, di operare una modifica creativa su alcuni o su tutti i suoi livelli. Poiché lo si considera tacitamente come ciò che comunica i valori più profondi del gruppo che lo celebra regolarmente, esso ha una funzione *paradigmatica*, in entrambi i sensi che Clifford Geertz assegna a questo termine. In quanto *modello per*, il rituale può anticipare o addirittura generare il mutamento; come *modello di* può inscrivere un ordine nelle menti, nei cuori e nelle volontà di coloro che vi partecipano."¹⁰⁰

Per concludere con la trattazione del fenomeno rituale in Clifford Geertz, è importante accennare agli *effetti che esso ha sull'uomo*, ovvero sul singolo partecipante, essendo questo un altro punto ricorrente dell'analisi tra teatro e rituale operata da Jerzy Grotowski, e dell'analisi delle tecniche religiose e rituali di Ernesto de Martino.

Ecco come Clifford Geertz esprime l'entità del cambiamento che il rituale opera sull'attore-doer partecipante:

"Essendo «saltato» ritualmente (l'immagine è forse un pò troppo atletica per come si svolgono davvero i fatti - «scivolato» sarebbe forse più esatto) nel contesto di significato definito dalle concezioni religiose, ed essendo ritornato nel mondo del senso comune, alla fine del rituale, un uomo risulta cambiato - a meno che tale esperienza fosse troppo debole per rimanere impressa, come talvolta accade. E come è cambiato lui, lo è anche il mondo del senso comune, poiché ora è visto solamente come forma parziale di una più ampia realtà che lo corregge e lo completa."¹⁰¹

Riconduciamo questa testimonianza a quanto sopra detto riguardo alle caratteristiche della esperienza di "flusso" ed, entrambe, a quell'elemento fondamentale che abbiamo osservato nella ricerca di Jerzy Grotowski, la *potenzialità di superamento dello stato di frammentazione individuale*, che appare come una caratteristica del rito e di un certo tipo di teatro.

In via di conclusione, ricordiamo uno dei punti più importanti che risultano dall'analisi comparativa degli studi antropologici finora considerati, ossia la ricorrenza di quel principio dicotomizzante che oppone e unisce allo stesso tempo vita e forma, organicità e struttura, flusso e regole, il principio che Grotowski nel suo lavoro chiama *coniunctio oppositorum*.

Sul principio della «coniunctio oppositorum»:

la teoria sul gioco di Roger Caillois e i due poli di «ludus» e «paidia»

Riportiamo un'ulteriore testimonianza a proposito del principio di *compresenza di organicità e struttura*, facendo riferimento a quanto Victor Turner attinge dalla complessa teoria sul gioco di Roger Caillois¹⁰²:

99 Per la differenza tra funzione "rappresentativa" e funzione "prescrittiva o orientativa", vedi anche A. Catemario, *Linee di antropologia culturale*, Napoli, Guida, 1977, ed in particolare: "Ma una distinzione va fatta tra cultura teorica *rappresentativa* (cognizioni ed espressioni) e cultura teorica *orientativa* (modelli di prescrizione e di organizzazione) e soprattutto, all'interno della prima, tra rappresentazione *referenziale* (la conoscenza) e rappresentazione *evocativa* (la sfera estetica, soprattutto narrativa). [...] Inoltre alcuni modelli rappresentativi diventano, come è stato accuratamente notato di recente, modelli orientativi."

100 Cfr. *Dal rito al teatro*

101 Cfr. *Interpretazione di culture*

102 Cfr. R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 1981

"(Caillois) dice che il gioco ha due assi o «poli» che chiama *paidia* e *ludus*. *Paidia* (in greco «fanciullo») si riferisce a «un principio comune di divertimento, di turbolenza, di libera improvvisazione e spensierata pienezza vitale, attraverso cui si manifesta una fantasia di tipo incontrollato». Opposto a questa tendenza anarchica e capricciosa caratteristica dei bambini vi è il *ludus*, che secondo Caillois vincola la *paidia* «a delle convenzioni arbitrarie, imperative e di proposito ostacolanti, e la contrasta sempre di più drizzandole davanti ostacoli via via più ingombranti allo scopo di renderle più arduo il pervenire al risultato ambito».

Il *ludus*, in effetti, rappresenta come nello spazio-tempo del mondo congiuntivo¹⁰³ dell'azione culturale, gli esseri umani amino creare degli ostacoli arbitrari da superare (ne sono un esempio i labirinti, le parole incrociate o le regole degli scacchi), che sono allo stesso tempo un allenamento per far fronte agli ostacoli nella vita di tutti i giorni e il mezzo per assorbire completamente il giocatore in un mondo del gioco inquadrato e chiuso dalle sue regole intricate."¹⁰⁴

La teoria di Caillois procede identificando quattro concetti, *agon*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*, che servono a suddividere i giochi in base alla caratteristica principale della loro struttura interna.

Ogni categoria in questo modo identificata, contiene giochi che vanno dal polo della *paidia* a quello del *ludus*, formando uno schema incrociato che contiene e situa vari tipi di performance culturali, precisamente quelle basate sul principio del «far credere», diversamente dal rito, basato sul principio del «noi crediamo».

I quattro concetti sono in questo modo definiti:

- *agon* (contesa, competizione): comprende i giochi agonistici, dai meno strutturati, come la lotta libera, ai più limitati da regole, come la boxe;
- *alea* (fortuna, caso): comprende i giochi in cui si tratta di vincere non su un avversario ma sul destino, come i giochi d'azzardo;
- *mimicry* (dal greco *mimos*, imitatore o attore): "...implica che si accetti se non un'illusione, almeno un universo «chiuso, convenzionale, sotto determinati aspetti, fittizio». Attraverso la *mimicry* si può diventare personaggi immaginari, soggetti che fingono o fanno credere agli altri di essere qualcun altro. Al polo della *paidia* abbiamo i bambini che giocano a interpretare il ruolo dei genitori o di altri adulti (cowboy e indiani o astronauti e alieni). Attraverso le sciarade e passando per diversi giochi in cui ci si maschera, ci si mette in costume e ci si traveste, arriviamo al polo del *ludus*, in cui rientrano, a pieno titolo, il teatro, le mascherate e, nella sfera popolare, cortei, processioni, parate e altri tipi di spettacolo"¹⁰⁵;
- *ilinx* (vortice): comprende i giochi che cercano di provocare vertigine e perdita di equilibrio, o di provocare alterazione di percezione e di coscienza, come il girotondo, all'estremo della *paidia*, e il ballo all'estremo del *ludus*.

Leggendo i due poli proposti da Caillois, *paidia* e *ludus*, come i due poli del nostro binomio *struttura* e *organicità*, l'analisi qui proposta sugli elementi caratteristici del teatro e del rito risulta arricchita da una espansione dell'oggetto analizzato.

Bisogna solo aggiungere a conclusione del paragrafo il fatto che, come Turner mette in evidenza, l'analisi di Roger Caillois sottende una concezione evolutiva, dalla *paidia* al *ludus*, e successivamente dalle categorie di *mimicry* e *ilinx*, a quelle di *agon* e *alea*, che non vengono da Turner condivise e che non corrispondono nemmeno alla proposta di ricerca di Jerzy Grotowski.

Conclusioni di un'analisi comparativa

Riassumendo sinteticamente i punti fin qui esaminati, si ottiene un profilo del fenomeno rituale, accomunabile al fenomeno teatrale nell'ottica del percorso di ricerca di Jerzy Grotowski, che mette in evidenza gli elementi costanti, rilevati trasversalmente in ciascuna delle ricerche sopra esaminate, come elementi costitutivi dei due fenomeni e viene ampliata da quegli elementi per così dire residuali emersi da questa o quella specifica ricerca senza un immediato riscontro nelle altre.

Citiamo gli elementi costitutivi dei due fenomeni:

- la compresenza di struttura e organicità, altrimenti definita nelle pagine precedenti come *binomio organicità-struttura*, o *coniunctio oppositorum*;
- la sostanziale unità di "individuale" e "collettivo" che riscontriamo tra le qualità del concetto di *flusso* come "perdita dell'io";

103 Per modo congiuntivo, Turner intende, sotto metafora linguistica, uno dei due "modi" delle culture, indicativo e congiuntivo, "intrecciati, in ogni particolare situazione, al punto da risultare indistinguibili". Tuttavia sinteticamente possiamo dire che il modo indicativo è quello della "struttura", dello stato attuale delle cose, mentre il modo congiuntivo è quello del "processo", dello stato delle cose durante il mutamento.

104 Cfr. *Antropologia della performance*

105 Ibidem

- la potenzialità di superamento dello stato di frammentazione individuale, reintegrazione, contenuta nell'osservazione dell'effetto trasformativo del rituale compiuta da Geertz, oltre che tra le qualità del concetto di *flusso* e di *doppia presenza*¹⁰⁶;
- la ontologica differenza dal "quotidiano", secondo le caratteristiche di non-casualità degli elementi, densità, elaborazione, stilizzazione, ordine, strutturazione, ripetibilità, come vengono condensate nel concetto di *limen*;
- il rapporto vivo con il mito, con le fonti della cultura;
- il rapporto tra prescrittività e libertà innovativa, e il potenziale di creatività culturale;
- la qualità dell'obiettività.

***Una proposta di analisi della tecnica rituale:
Ernesto de Martino e la lamentazione rituale***

Accanto ai lavori di ricerca di antropologi come Turner e Geertz, presentiamo una ulteriore testimonianza di studio antropologico, o più precisamente etnologico, sul fenomeno rituale: l'analisi operata da Ernesto de Martino negli anni '50, e tutt'oggi estremamente valida nei suoi contenuti tecnici e specifici.

La ricerca di De Martino sugli elementi di ritualità nella pratica performativa della lamentazione funebre, presentata nel libro *Morte e pianto rituale*, appare in parte più vicina all'approccio da metodologo dell'arte dell'attore e della regia di Jerzy Grotowski, per la specifica attenzione agli elementi tecnico-pratici dell'esecuzione rituale.

Il concetto di «crisi della presenza»

L'analisi demartiniana sui fenomeni della religione, del rituale e della magia, e ampliando l'indagine anche del teatro, del gioco e della scienza, si fonda sul concetto basilare di *crisi della presenza, presenza malata o perdita della presenza*; Ernesto de Martino muovendo dalla dicotomia di base «organicità-struttura», o «vita-forma», attraverso la sua derivazione nel binomio «natura-cultura» e al pensiero crociano basato sul concetto di *ethos*¹⁰⁷, arriva fino al concetto di *crisi della presenza*:

"Ora questo *ethos* coincide con la presenza come volontà di esserci in una storia umana, come potenza di trascendimento e di oggettivazione. E' infatti norma costitutiva della presenza l'impossibilità di restare immediatamente immersa, senza lume di orizzonte formale, nella semplice polarità del piacere e del dolore e nel gioco delle reazioni e dei riflessi corrispondenti: se vi si immerge, dilegua come presenza. La mera vitalità che sta "cruda e verde" nell'animale e nella pianta deve nell'uomo essere trascesa nell'opera, e questa energia di trascendimento che oggettiva il vitale secondo forme di coerenza culturale è appunto la presenza. Esserci nella storia significa dare orizzonte formale al patire, oggettivarlo in una forma particolare di coerenza culturale, sceglierlo in una distinta potenza dell'operare, trascenderlo in un valore particolare: ciò definisce insieme la presenza come *ethos* fondamentale dell'uomo e la perdita della presenza come rischio radicale a cui l'uomo - e soltanto l'uomo - è esposto."¹⁰⁸

Il collegamento con quanto sopra affermato attraverso le parole di Clifford Geertz sulla necessità per l'esistenza dell'uomo di una mediazione culturale degli stimoli e delle sensazioni-emozioni è immediato; in particolare nell'analisi di de Martino si stabilisce una concettualizzazione della «presenza» come «volontà di forma», e della «vitalità» come «materia».

La crisi dell'equilibrio raggiunto mediante le forme culturali si manifesta ogni qualvolta si viene a contatto con "una sfera che non può essere fronteggiata da tecniche efficaci di controllo e di umanazione", inevitabilmente presente anche nella più formalizzata civiltà. De Martino identifica questa sfera critica con "i momenti del divenire che nel modo più scoperto fanno scorgere la corsa verso la morte che appartiene al vitale nella sua immediatezza", che sono ad esempio la morte fisica della persona cara, le malattie mortali, le fasi dello sviluppo sessuale ecc., momenti che ricordano da vicino quelli contrassegnati dai riti di passaggio di Van Gennep.

La reazione tipica di questa crisi della presenza, diciamo di questa assenza, è definita "angoscia totale", e gli studi delle patologie in campo psichiatrico forniscono un ampio bagaglio di casi esemplari, secondo quanto riporta Ernesto de Martino nella sua analisi sul pianto rituale.

106 Vedi a tal proposito più avanti il concetto di *doppia presenza* nell'analisi sulla lamentazione funebre di E. De Martino.

107 Nel pensiero di de Martino, l'elemento più ricorrente in questa analisi comparativa, la dicotomia vita-forma, *coniunctio oppositorum* tra organicità e struttura, viene fatto risalire alla dicotomia crociana che oppone *ethos*, inteso come «energia del fare», all'opposto rischio di un assoluto «non fare».

108 Cfr. E. de Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975

Il rituale come «tecnica arginante» al rischio della crisi della presenza

Seguendo il passo successivo del percorso del pensiero di Ernesto de Martino, si giunge ad incontrare la ragion d'essere della religione, nei suoi aspetti teorico e pratico: la strada percorsa fin dalle civiltà primitive per arginare il rischio della perdita della presenza, è quella dell'impiego della *coerenza tecnica* dell'uomo "nella creazione di forme istituzionali atte a proteggere la presenza dal rischio di non esserci più nel mondo"¹⁰⁹, e proprio questa "protezione tecnica" si può costituire in religione, intesa come ordine mitico-rituale.

In particolare, nel nostro contesto, risulta interessante la distinzione che viene fatta da de Martino tra religione e magia nelle rispettive definizioni:

"Magia e religione sono distinguibili soltanto come momenti della dinamica culturale che dalla crisi esistenziale si ridischiede all'esercizio dei valori mondani o profani che assicura l'esistenza storica degli individui e dei gruppi nel quadro di una certa civiltà, e in una data epoca. *La magia accenna al momento tecnico della religione*, intendendo per tecnica magica l'orizzonte mitico-rituale delle crisi possibili in un certo regime esistenziale, la destorificazione mitico-rituale del divenire come controllo e padroneggiamento della crisi della presenza. La religione *stricto sensu* accenna invece più propriamente al momento del dischiudersi dei valori profani e mondani mediati dal dispositivo tecnico protettivo, quale che sia il grado di riconoscimento umanistico di tali valori."¹¹⁰

Questo passo afferma dunque la presenza insopprimibile di un momento tecnico in ogni forma di vita religiosa, avvalorando l'utilità dell'accostamento del lavoro di Grotowski a quello di de Martino:

"Tale risoluzione tecnica presenta il vantaggio di orientare lo storico verso ciò che di specificamente mitico è nel mito e di specificamente rituale è nel rito, senza cedere alla tentazione di considerare soltanto le valenze etiche o speculative o estetiche della vita religiosa, e senza d'altra parte postulare nel sacro una irrazionalità destinata a sfuggire al pensiero storiografico come tale."¹¹¹

La tecnica rituale della lamentazione funebre

Scendendo ora nello specifico evento rituale studiato da de Martino e qui scelto come campione d'analisi tra le altre ricerche da lui portate avanti, l'istituto del lamento funebre rituale, esso è descritto come uno strumento, un insieme di tecniche di riadattamento alla realtà storica nei momenti di "crisi del cordoglio", negli eventi luttuosi, che consente di "far morire il morto" senza "morire con esso".

Questo "istituto" prevede un sapere specifico, un insieme di tecniche che chiameremo *tecnica del piangere*, che consente una esposizione analitica dei suoi elementi costitutivi:

- il lamento rituale è sempre cantato - o almeno recitato con un ritmo o una cadenza *che lo distinguono dalla parlata comune*;
- è accompagnato da una mimica definita, tradizionalmente fissata;
- ha per caratteristica dominante il drammatico sollevarsi del discorso dal parossismo iniziale della crisi;
- il lamento come discorso è lavorato su moduli verbali tradizionali, con uno specifico rapporto tra elementi fissi ed elementi variabili;
- è contesto di ritornelli emotivi periodici, talora con incidenza corale;
- il lamento funebre femminile costituisce la regola, quello maschile l'eccezione;
- è passibile di specializzazione professionale e di mestiere: "le lamentatrici professionali non vanno confuse con le amiche e le comari che accorrono ai lutti e si associano al lamento, assumendone talora la guida;"¹¹² si tratta invece di prefiche chiamate a prestare la loro opera a pagamento nei funerali, ben presenti fino a un recente passato ed ora pressoché scomparse.

In questa elencazione degli elementi costitutivi della tecnica del piangere si riscontrano analogie con quanto sopra esposto a proposito delle ricerche di Turner, Geertz, e della ricerca di Grotowski, in particolare rispettivamente:

- la differenziazione dal "quotidiano";
- l'utilizzazione della struttura di una partitura fissa;
- il margine di innovazione personale all'interno della struttura fissa;
- la competenza di specializzazione tecnica degli attuanti.

109 Ibidem

110 Cfr. E. de Martino, *Storia e metastoria, i fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo, 1995

111 Cfr. *Morte e pianto rituale*

112 Ibidem

L'efficacia di questa tecnica del piangere risiede nel contenere e riplasmare le manifestazioni naturali del cordoglio che possano essere pericolose per la stessa integrità fisica del sofferente, che de Martino individua nell'*ebetudine stuporosa* (la persona non riconosce le persone, non ricorda il morto, non risponde o risponde insensatamente, è come in stato di sogno, quando si sveglia lancia un grido e riprende a piangere) e nel *planctus irrelativo* (la persona si getta a terra, salta, sbatte la testa contro il muro, si graffia a sangue la faccia, si strappa i capelli e i vestiti, grida come ululando): sbloccando l'ebetudine in virtù di un obbligo rituale, e sottoponendo il planctus alla regola di gesti ritmici tradizionalmente fissati, la lamentazione rituale vincola l'individuo proteggendolo dal rischio all'interno di un discorso protetto.

I vincoli tecnici presenti nella pratica rituale della lamentazione funebre, che hanno la responsabilità di creare il «discorso protetto» all'interno del quale l'individuo non rischia la crisi della presenza, sono di tre nature:

- testuali (regola della periodicità dei ritornelli emotivi);
- melodici (moduli verbali definiti, cantati secondo una melodia tradizionale);
- mimici (mimica ritmica definita che accompagna la recitazione verbale).

A proposito del primo vincolo, quello di natura testuale, è interessante notare che i contenuti ricorrenti, oltre ad alcuni moduli generici, in cui ad esempio si descrive lo svolgersi dei momenti del rito funerario o si esprimono dei "luoghi simbolici" popolari come il tema della "morte come sonno", esprimono l'orizzonte mitico che inquadra l'ideologia popolare della morte, e hanno un carattere tendenzialmente epico, di glorificazione delle opere del defunto. Inoltre è da notare, nel caso della presenza di interventi corali, anch'essi altamente formalizzati, la particolarità del tipo di presenza assunta dai *testimoni* in quanto collettività:

"Le tecniche di ripresa che abbiamo sinora analizzate sono condizionate, rispetto al loro *modus operandi*, dalla presenza stereotipa del pianto (...); ...appunto perché (essa) si muove su un piano di attenuata storicità e di provvisoria spersonalizzazione dei rapporti, e appunto perché il patire è riplasmato da una "parte" da recitare come se si trattasse del patire di un altro anonimo e sognante, è possibile in varia misura cedere la "parte" a un altro, come avviene nella ripartizione dei ritornelli emotivi, o nella cessione dello stesso discorso individuale della lamentazione. Proprio per il carattere impersonale della presenza stereotipa del pianto viene reso possibile un *nesso interpersonale* recitato a comando, con scambi e sostituzioni e collaborazioni pianificate e tradizionalizzate, ... e si comprende come sia possibile quel particolare *sviluppo tecnico* per cui esso diventa un oggetto commerciabile, che può venderci e comprarsi, come accade talora nel caso della lamentatrice specializzata, che offre i suoi servizi nei funerali."¹¹³

Tutto questo richiama dunque fortemente la realtà teatrale delle parti intercambiabili dell'attore, i personaggi, o delle partiture o strutture di cui si costituisce la parte attoriale.

Il vincolo melodico presenta anch'esso una tipicità formale che, nella iterazione infinita senza possibilità di uscita, accoglie la drammaticità del momento, la fissa e obbliga l'esecutore a ripetersi in maniera identica con il risultato finale di svuotare del contenuto emotivo il canto stesso, in maniera catartica.

Il vincolo mimico, oltre a passaggi particolari legati al contesto diciamo scenografico, come lo sciogliersi i capelli o l'agitare il fazzoletto, che comunque hanno una chiara derivazione dal planctus, è costituito principalmente da un unico movimento reiterato, l'oscillazione del busto, avanti e indietro o a destra e a sinistra:

"la oscillazione ritmica del busto ben si addice alla melopea del lamento, e allo stato di concentrazione sognante che caratterizza la presenza rituale del pianto: è il moto che accompagna il ritmo della ninna nanna, ed ha al pari di esso una funzione ipnogenica."¹¹⁴

Si può notare in questa analisi dettagliata degli elementi «vincolo» presenti nell'istituto della lamentazione rituale, l'approccio specifico di de Martino al momento "tecnico" del fenomeno rituale.

La funzione dell'iterazione rituale e il rapporto tra

113 Ibidem

114 Ibidem

La funzione del ripetere nel comportamento rituale è complessa: da un primo semplice livello di tale funzione, diciamo contingente, ovvero "abbassare il livello della coscienza e rendere possibile il rapporto con determinati contenuti critici inconsci", si allarga ad un più elevato livello simbolico, "proteggere la presenza dal duplice attentato del ritorno irrelato del passato non oltrepassato e della potenza disgregatrice dei momenti critici attuali o possibili".

Tutto ciò comporta, in generale, quella che de Martino chiama una tecnica di destorificazione:

"cioè appunto la destorificazione mitico-rituale: tecnica che media la reintegrazione nella storia."¹¹⁵

Un ulteriore punto importante, già accennato sopra, riguarda il rapporto tra vincolazione formale e innovazione individuale:

"La lamentatrice trova riparo internandosi nella selva dei moduli tradizionali del "si piange così", ma per entro questo momento protettivo riguadagna se stessa e il suo proprio singolarizzato dolore, in una dinamica che è caratteristica del lamento e che all'osservatore disattento appare ora come fredda convenzione e ipocrisia, e ora come "libera" creazione. Il recupero di sé e del proprio rapporto col mondo si compie nella lamentatrice a vari livelli di autonomia, dalla semplice reinterpretazione recitante di moduli noti, sino alla variazione, al riadattamento e alla innovazione: ogni lamentatrice percorre in questa direzione il cammino che può o che sa. Ma ciò che consente di camminare è il lamento in quanto strumento tecnico di ripresa e di reintegrazione."¹¹⁶

Si ritrova in questo passaggio la concettualizzazione di Clifford Geertz a proposito del rito come modello "di" e modello "per", in questo caso l'istituto della lamentazione funebre come modello per la personale strada di oggettivazione del dolore.

La «doppia presenza» dell'attuante: presenza rituale e presenza egemonica

Supportato da questa teorizzazione di una struttura tecnica precisa per la lamentazione rituale, de Martino interpreta lo stato dell'esecutore in termini di una «doppia presenza», la *presenza rituale* e la *presenza egemonica*: essendo quest'ultima il normale stato di veglia, l'altra nasce da una attenuazione della prima, e si manifesta come un leggero stato oniroide.

Tuttavia la presenza di veglia non scompare del tutto, come accade invece in quegli stati di più profonda dualità quali la prassi sciamanistica e la seduta spiritica, ma si restringe alla semplice funzione di guida e di regia, mantenendo come un occhio esterno sulla situazione generale e sull'altra presenza concomitante rituale del pianto.

De Martino dimostra questa particolare dualità di presenza attraverso alcune particolarità della lamentazione, come la possibilità di cambiamento di stati d'animo opposti, o la possibilità di dedicare l'attenzione a eventi futili rispetto alla tragicità della situazione:

"...il pianto è concentrato e mantenuto unicamente sul piano della presenza del pianto: eseguita la lamentazione nei modi prescritti, chi l'ha eseguita resta libero da sollecitazioni, e può volgersi all'opposto stato d'animo della spensieratezza e dell'allegria, o quanto meno può dedicarsi alle normali occupazioni come se nulla fosse successo. Trapassi bruschi di questo genere sono stati da noi frequentemente osservati nelle lamentatrici lucane. In secondo luogo durante l'esecuzione del lamento la lamentatrice può distrarsi e volgere momentaneamente l'attenzione ad eventi futili, che la piena del dolore non dovrebbe consentire di percepire se davvero una stessa presenza rigorosamente unitaria fosse impegnata nella lamentazione."

La differenza tra i due stati, di veglia e rituale, può essere evidenziata anche attraverso la differenza che corre tra una lamentatrice che viene osservata durante una vera veglia funebre, ed un'altra che invece esegue la partitura del pianto rituale sotto richiesta dello studioso, senza una situazione contingente di cordoglio: è questo un elemento di studio interessante che ritroviamo non solo nella ricerca sul pianto rituale di de Martino, ma anche ad esempio nelle raccolte etnomusicologiche presentate dal CIMS¹¹⁷ sempre a proposito dell'istituto della lamentazione funebre ambientato nella realtà culturale siciliana, o ancora nella documentazione sulla ricerca sul tarantismo, dello stesso de Martino.¹¹⁸

115 Cfr. *Storia e metastoria*

116 Cfr. *Morte e pianto rituale*

117 Centro per le iniziative musicali in Sicilia, vedi i Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano, e in particolare, E. Guggino, S. Bonanzinga, E. Buttitta, R. Perricone, *Il ciclo della vita*, Palermo, CIMS, 1995

118 Cfr. E. de Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961. Vedi anche E. de Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959; E. de Martino, *L'opera a cui lavoro*, a cura di C. Gallini, Lecce, Argo, 1996; il filmato di D. Carpitella, *Meloterapia del tarantismo*, girato a Nardò nel 1959, e gli altri filmati e la documentazione fotografica delle ricerche, ora in *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, a cura di C. Gallini e F. Faeta, Torino; Bollati Boringhieri, 1999.

A proposito di questi ultimi due elementi, il margine di improvvisazione all'interno della struttura e la «doppia presenza», è possibile operare un collegamento diretto con la *Antropologia Teatrale* di Jerzy Grotowski: troviamo nel corso della prima conferenza tenuta al Collège de France il 2 giugno 1997, un argomento che riassume perfettamente questi due elementi.

Grotowski, parlando delle performance di due attori dell'Opera di Pechino, ne rileva la differenza fondamentale nella capacità del più anziano di essere "libero" dalla struttura della partitura, avendone professionalmente piena dimestichezza, libertà che gli consente di attuare dei piccoli "atti di decisione", ovvero dei piccoli cambiamenti personali che non vanno ad alterare la struttura, la quale rimane identica.

Questo è reso possibile da qualcosa che è associabile alla «doppia presenza» di de Martino, una presenza che agisce ed una presenza che veglia, con funzione di guida o regia.

Grotowski esprime questo concetto facendo riferimento ad una storia, una piccola parabola presente in molti testi di tradizione orientale, specialmente indù, che narra di due uccelli presenti sullo stesso albero, uno che becchetta e l'altro che osserva. L'uomo nel suo stato di consapevolezza della quotidianità, possiamo dire "l'uomo ordinario", è entrambe i due uccelli allo stesso tempo, ma è a tal punto occupato da quello che becchetta, che l'altro, quello che osserva, non può vedere niente; nelle situazioni extra-quotidiane, diciamo anche nelle esperienze di flusso, l'uomo "stra-ordinario" può recuperare la sua capacità di essere i due uccelli allo stesso tempo, e in qualche modo, ritrovare la chiave per "superare se stesso".

CAPITOLO 3

ALTRE ESPERIENZE DI ANTROPOLOGIA TEATRALE

Il quadro teorico di riferimento dell'antropologia teatrale

L'antropologia teatrale è una disciplina nuova, che ha cominciato a suscitare l'interesse di diversi studiosi, appartenenti all'ambito tanto teatrale quanto antropologico, solamente a partire dagli anni '70.

Per quanto riguarda in primo luogo la definizione di "antropologia teatrale", si può dire che essa nasca storicamente all'interno del percorso di ricerca personale del regista Eugenio Barba, che fu "allievo" di Grotowski durante il periodo di ricerca del Teatr Laboratorium in Polonia¹¹⁹, nel 1962/1963 come osservatore diretto a Opole, e per tutti gli anni sessanta a seguire, una volta rientrato in Norvegia, e fondato l'Odin Teatret, poi trasferito nel 1966 in Danimarca, come un "discepolo" che prende la sua strada autonoma mantenendo un fertile contatto e scambio col maestro.

Eugenio Barba ha cominciato ad utilizzare la definizione di "antropologia teatrale" in occasione della fondazione dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, nel 1979.

Successivamente, bisogna arrivare fino al 1996-7, in cui la stessa definizione è stata adottata, su decisione di Grotowski, dal *Collège de France* per intitolare la cattedra creata appositamente per ospitare il suo insegnamento, senza che si facesse alcun riferimento alla omonima definizione utilizzata da Barba, ma riferendosi specificamente alle competenze e all'esperienza di Grotowski.

Tale occasione crea una ambigua sovrapposizione dei due ambiti di ricerca, quello del lavoro di Barba e quello del lavoro di Grotowski; ciò naturalmente determina una situazione di poca chiarezza, rimanendo i due ambiti omonimi notevolmente lontani per quanto riguarda tanto l'oggetto di studio quanto soprattutto la metodologia riguardo i materiali studiati e gli strumenti, le tecniche.

Per quanto riguarda lo statuto della disciplina da noi presa in esame, il nome di "antropologia teatrale", e le diverse esperienze di ricerca esistenti, non esiste un coordinamento, un'unanimità, una regolamentazione ufficiale: si tratta al momento attuale di contributi sporadici e non cumulabili¹²⁰.

Per offrire un quadro chiaro dell'orizzonte teorico dell'antropologia teatrale, presentiamo qui una breve rassegna delle diverse esperienze di ricerca in tale ambito.

Precisando preliminarmente che in questa sede non si intende sviluppare una riflessione sulla *comparazione* tra le diverse proposte di ricerca di antropologia teatrale, ma piuttosto si intendono fornire le conoscenze basilari per inquadrare le varie ricerche nelle loro peculiari caratteristiche, presenteremo in primo luogo, in maniera essenziale e sintetica, i presupposti e le ipotesi di lavoro che guidano la ricerca di Eugenio Barba all'interno dell'ISTA, che abbiamo già detto essere la prima in ordine cronologico ad utilizzare ufficialmente la definizione di "antropologia teatrale", nonché la traccia principale seguita in Italia, anche a livello accademico¹²¹, come scienza indicata sotto tale definizione.

119 Si veda a tal proposito E.Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Ubulibri, 2004

120 A tal proposito, di grande interesse troviamo la analisi sviluppata da Taviani in *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale* («Teatro e Storia» 20–21, 1998–1999): nel rilevare la differenza tra Barba e Grotowski, Taviani parla di "complementarietà – divergenza fra la dimensione orizzontale e quella verticale che nella storia del teatro del secondo novecento fa di Grotowski e Barba le ordinate e le ascisse per le riflessioni sulle potenzialità teatrali. Lo stesso accade in rapporto all'Antropologia Teatrale, un ambito del sapere circoscritto da Eugenio Barba, che nel 1980 ha dato inizio all'ISTA, dove Grotowski è stato spesso ospite con tutto il peso e l'indipendenza delle sue prospettive. Ne ha utilizzato la denominazione per definire l'ambito del suo insegnamento al College de France, rovesciando la prospettiva comparatistica della neonata disciplina ed attraversandola per linee verticali, nella prospettiva dello yoga del teatro."

121 Si vedano in tal proposito gli insegnamenti e le cattedre presentate negli ultimi anni alle Università di Genova (Prof.Cuppone), Venezia (Prof.Alberti), ed i corsi presso l'Università di Roma La Sapienza (Prof. Falletti e Prof. Tinti)

Si ritiene opportuno, in secondo luogo, documentare quelle ulteriori esperienze di ricerca in campi che si ricollegano all'ambito dell'antropologia teatrale. In particolare si fa riferimento alla specifica proposta pratica dell'antropologo Turner di attuazione di una *'etnografia messa in scena'*, contenuta nella teorizzazione della "antropologia della performance" da noi esaminata a proposito del rapporto tra teatro e rituale, e al lavoro teorico sulla performance portato avanti dal regista Richard Schechner, che ha negli ultimi anni aperto una nuova area di studi, attinenti non solo al teatro ma a tutta la sociologia, nell'ambito ormai assodato scientificamente anche in Italia dei "Performance Studies".

Si riporta inoltre, a conclusione di questa breve rassegna sul quadro teorico di riferimento dell'antropologia teatrale, l'esperienza del regista Peter Brook in merito all'esperienza di lavoro svolto con il gruppo teatrale interculturale del CIRT, sull'incontro, a livello teatrale appunto, tra diverse realtà culturali; essa rappresenta una testimonianza di lavoro all'interno del campo strettamente teatrale che, con gli strumenti di cui è costituito, affronta una sorta di viaggio antropologico verso il confronto con l'*altro*.

EUGENIO BARBA

Nel 1979 Eugenio Barba, regista e fondatore dell'Odin Teatret a Holstebro, in Danimarca, fonda l'ISTA, International School of Theatre Anthropology, coniando per l'occasione il termine di "antropologia teatrale".

Dalla trascrizione di una conferenza tenuta da Barba nel 1980 a Varsavia, si può estrarre una sua prima definizione della disciplina:

"Originariamente il termine antropologia veniva compreso come lo studio del comportamento dell'uomo non solo a livello socio-culturale, ma anche a livello biologico. Che significa allora antropologia teatrale? E' lo studio del comportamento dell'uomo a livello biologico e socio-culturale in una situazione di rappresentazione."¹²²

Le ipotesi di base della ricerca

In un brano di Barba successivo a quello sopra riportato, si possono trovare, oltre alla definizione della disciplina, anche quei principi primi, quelle ipotesi di base che guidano il lavoro di ricerca dell'ISTA:

"L'Antropologia Teatrale è lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli e delle tradizioni personali o collettive. Per questo, leggendo la parola «attore», si dovrà intendere «attore e danzatore», sia donna che uomo. Leggendo «teatro», si dovrà intendere «teatro e danza».

In una situazione di rappresentazione organizzata, la presenza fisica e mentale dell'attore si modella secondo principi diversi da quelli della vita quotidiana. L'utilizzazione extra-quotidiana del corpo-mente è ciò che si chiama «tecnica».

Le differenti tecniche dell'attore possono essere consapevoli e codificate; oppure inconsapevoli, benché implicite nel fare e nel ripetersi della pratica teatrale. L'analisi transculturale mostra che in queste tecniche sono individuabili alcuni principi-cheritornano. Applicati al peso, all'equilibrio, all'uso della colonna vertebrale e degli occhi, questi principi producono tensioni fisiche pre-espressive. Si tratta d'una qualità extra-quotidiana dell'energia che rende il corpo scenicamente «deciso», «vivo», «credibile»; così la presenza dell'attore, il suo *bios* scenico, è in grado di tenere l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere un qualsiasi messaggio. Si tratta di un *prima* logico, non cronologico."¹²³

Si vede dunque dalle parole sopra riportate, come l'oggetto di studio dell'antropologia teatrale di Barba siano i comportamenti umani in situazioni di rappresentazione, in particolare quel tipo di comportamento fisico che presuppone una *tecnica extra-quotidiana*, e che ad un livello pre-espressivo, rende l'attore *interessante* allo spettatore, fa in modo che l'attore riesca a catturare l'attenzione dello spettatore.

Tecniche del comportamento umano quotidiane ed extra-quotidiane

Dopo aver identificato nelle tecniche extra-quotidiane l'oggetto specifico della ricerca della antropologia teatrale, Barba prosegue nel rilevare la differenza tra *tecnica quotidiana* e *tecnica extra-quotidiana*; citiamo:

"Noi utilizziamo il nostro corpo in maniera sostanzialmente differente nella vita quotidiana e nelle situazioni di "rappresentazione". A livello quotidiano abbiamo una tecnica del corpo condizionata dalla nostra cultura, dal nostro stato

122 Cfr. E. Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985

123 Cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993

sociale, dal nostro mestiere. Ma in una situazione di "rappresentazione" esiste un'utilizzazione del corpo, una tecnica del corpo che è totalmente differente. Si può quindi distinguere una tecnica quotidiana da una tecnica extra-quotidiana.

Le tecniche quotidiane non sono consapevoli: ci muoviamo, ci sediamo, portiamo i pesi, ci bacciamo, indichiamo, annuiamo e neghiamo con gesti che crediamo "naturali" e che sono, invece, culturalmente determinati. Le differenti culture insegnano diverse tecniche del corpo a seconda che si cammini o no con le scarpe, si portino i pesi sulla testa o in mano, si baci con la bocca o col naso. Il primo passo per scoprire quali possono essere i principi del *bios* teatrale dell'attore, la "vita dell'attore", consiste allora nel comprendere che alle tecniche quotidiane del corpo si contrappongono delle tecniche extra-quotidiane, cioè delle tecniche che non rispettano gli abituali condizionamenti dell'uso del corpo."¹²⁴

Partendo dunque dal presupposto che esistano tali tecniche extra-quotidiane, utilizzate dagli attori in situazione di rappresentazione, e che esse siano relative alle differenti culture e tradizioni di arte attoriale, l'interesse dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba si indirizza verso la ricerca di quelle "leggi" basilari, di quei *principi-che-ritornano* nelle differenti tradizioni, specialmente operando un confronto di massima tra la tradizione dell'attore occidentale e la cultura dei grandi maestri orientali, che possano costituire una piattaforma fondamentale per la tecnica dell'attore al livello pre-espressivo.

I principi-che-ritornano

Possiamo individuare tre leggi, o *principi-che-ritornano*, di base che dirigono le tecniche extra-quotidiane di comportamento, presentati da Barba nella sua esposizione della antropologia teatrale:

- la legge dell'*alterazione dell'equilibrio*;
- la legge dell'*opposizione*;
- la legge della *non coerenza coerente*.

Per quanto riguarda la prima legge, citiamo:

“Ci dovremmo domandare perché in tutte le forme codificate di rappresentazione, in Oriente come in Occidente, si ritrovi questa costante, questa *legge*: una deformazione della tecnica quotidiana di camminare, di spostarsi nello spazio, di tenere il corpo immobile. Questa deformazione della tecnica quotidiana, questa tecnica extra-quotidiana, si basa essenzialmente su una deformazione dell'equilibrio. La sua finalità è una situazione di equilibrio permanentemente instabile. Rifiutando l'*equilibrio naturale*, l'attore orientale interviene nello spazio con un *equilibrio di lusso*, un equilibrio inutilmente complesso, apparentemente superfluo e che costa molte energie.”

L'osservazione della legge dell'*alterazione dell'equilibrio*, documentata attraverso vari esempi di tecniche orientali, come quelle del teatro No e Kabuki, viene analizzata in relazione ai suoi effetti fisici reali sul corpo dell'attore, in questo caso a proposito della sua conseguenza di provocare delle “precise tensioni organiche che impegnano e sottolineano la presenza materiale dell'attore”.

La seconda legge, la legge dell'*opposizione*, viene considerata la base su cui l'attore orientale costruisce tutte le sue azioni; essa viene così spiegata, in chiave fisiologica ed attraverso esempi concreti:

“Ritorniamo ancora una volta alla struttura biologica dell'uomo. Ogni attività dei muscoli - e la scarica bioelettrica che ne consegue - è messa in moto attraverso le articolazioni. Se voglio indicare qualcuno alla mia sinistra, il mio braccio si tende e l'indice punta verso di lui. Eseguo un movimento dove la sola articolazione che si muove è quella del gomito. Ma un attore orientale non farebbe un simile movimento. La sua mano comincerebbe col compiere un tragitto sinuoso nella direzione contraria che impegnerebbe tre articolazioni: il polso, il gomito e la spalla. Con una deviazione improvvisa, che obbliga a un lavoro preciso e differente le tre articolazioni, terminerebbe l'azione puntando verso la persona alla sua sinistra.”

Anche in questa legge viene evidenziata la radicale differenza dall'uso quotidiano del corpo, caratterizzato da una minore difficoltà, da una economizzazione dell'energia: il minimo sforzo per il massimo risultato. Questo porta immediatamente alla terza legge sopra enunciata, la legge della *non coerenza coerente*:

“E' totalmente incoerente dal punto di vista di un'azione, dei suoi fini e della sua economia, che l'attore orientale o il danzatore classico europeo assumano delle posizioni che sembrano impacciare la sua libertà di azione, allontanarsi dalla tecnica quotidiana del corpo per utilizzarne un'altra basata su un'artificialità difficoltosa e su un dispendio di energie. Ma è appunto questa tecnica extra-quotidiana che gli fa conseguire un'altra potenzialità delle sue energie.[...] Anche se l'attore prende un punto di partenza incoerente in rapporto alla tecnica quotidiana del corpo, egli può arrivare, attraverso un lungo allenamento, a una maestria che ci fa percepire questa tecnica extra-quotidiana come spontanea.”

124 Cfr. *Aldilà delle isole galleggianti* (come tutte le citazioni presenti in questa pagina)

La nascita dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA) risponde all'esigenza di realizzare e organizzare la possibilità di una nuova pedagogia, un'altra forma di pedagogia rispetto alle scuole tradizionali dell'arte dell'attore, normalmente chiuse ad una sola, e rigidamente mantenuta, tradizione, una nuova forma di trasmissione del sapere che consenta l'incontro e l'arricchimento reciproco tra le differenti culture e le rispettive tecniche di recitazione:

“Ma l'Ista è nello stesso tempo una vera scuola pedagogica nella quale una cinquantina di attori e registi di diverse nazionalità si scontrano con una prassi pedagogica differente da quella abituale. Lo scopo è di *imparare a comprendere*. Per questo gli attori orientali che lavorano all'Ista sono i maestri di cui si ha bisogno: essi possono insegnare ben poco, perché non avrebbe senso apprendere il Kabuki o la danza Orissi per un attore occidentale. Ma questi attori possono aiutare a far comprendere come nel teatro orientale sono applicate le leggi di cui ho parlato e come esse determinano la qualità delle energie delle nostre azioni e dei nostri processi mentali. Agli uomini di teatro occidentale rimane la sfida di saperlo applicare nell'ambito della propria tradizione scenica e delle proprie necessità creative.”

Le sessioni dell'Ista si sono svolte dal 1980 in poi in differenti località, e con differente durata, da un minimo di una settimana a un massimo di due mesi; a titolo di esempio, riportiamo l'anno ed il luogo di alcune delle prime: 1980 ISTA di Bonn; 1981 ISTA di Volterra e Pontedera; 1985 ISTA di Blois e Malakoff, Francia; 1986 ISTA di Holstebro, Danimarca; 1987 ISTA del Salento, Italia; 1990 ISTA di Bologna etc..

Inoltre dal 1990 l'ISTA ha aperto una nuova attività, l'Università del Teatro Eurasiano, che ha tenuto il suo primo seminario a Padova nel marzo del 1992¹²⁵.

A chiusura di questa sintetica esposizione del piano di ricerca di antropologia teatrale di Eugenio Barba, riportiamo un'ultima citazione delle sue parole a proposito della relazione tra l'antropologia culturale e l'antropologia teatrale; allo scopo di fugare ogni malinteso sulle possibili intersezioni tra le due discipline, Barba sottolinea come l'unica caratteristica comune sia l'uso di spostarsi in luoghi, fisici o concettuali, stranieri per incontrarsi-scontrarsi con l'*altro*, ed imparare così a conoscere se stessi più profondamente:

“La sola affinità che lega l'Antropologia Teatrale ai metodi ed ai campi di studio dell'antropologia culturale è la consapevolezza che quanto appartiene alla nostra tradizione e ci appare come ovvia realtà può, invece, rivelarsi un nodo di problemi inesplorati. Questo implica lo spostamento, il viaggio, la strategia del *détour* che permette di individuare il «nostro» attraverso il confronto con ciò che sperimentiamo come «altro». Lo spaesamento educa lo sguardo alla partecipazione e al distacco in modo da gettare nuova luce anche sul proprio «paese» professionale.”¹²⁶

Corroborati da quest'ultima precisazione che ci dà Barba sull'uso da lui inteso della definizione di “antropologia teatrale”, possiamo concludere con una riflessione sulla relazione tra il percorso di Barba ed il percorso di Grotowski, in ambito di antropologia teatrale: si tratta effettivamente di due percorsi che hanno una chiara relazione uno con l'altro, esplicitamente dichiarata dal “discepolo” Barba rispetto al “maestro” Grotowski.¹²⁷

Evidentemente lo stimolo di una ricerca già in corso, quella di Grotowski all'interno del Teatr Laboratorium, che si espandeva di già verso orizzonti molto lontani dalla realtà teatrale e socioculturale polacca e verso competenze tecniche artistiche o rituali “esotiche” ed inusuali, prevalentemente orientali, ha sostenuto il percorso di ricerca di Barba, formandolo da una parte nelle competenze pratiche già acquisite da Grotowski in materia di attorialità e regia, e indicando la ricchezza di quei fulcri d'interesse in cui approfondire la ricerca: le capacità e la maestria tecniche degli attori del teatro classico orientale, cosa piuttosto inaudita in quegli anni, non così assodata e ormai scontata come ai giorni nostri¹²⁸.

125 I risultati delle ricerche dell'Ista sono riassunti nel volume di Eugenio Barba e Nicola Savarese, *The Secret Art of the Performer*, Firenze, La Casa Usher, 1998.

126 Cfr. *La canoa di carta*

127 Storicamente si fa riferimento agli anni di apprendistato di Barba al Teatr Laboratorium (1963-65), che lui stesso riferisce e racconta in più pubblicazioni in prima persona, specialmente nel libro *La terra di cenere e diamanti*, di cui costituiscono l'argomento principale; si veda soprattutto la riedizione del 2004, con l'aggiunta notevolissima di 26 lettere private di Grotowski a Barba, rimaste inedite fino ad allora (*La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Ubulibri, 2004). Ma più in generale, si veda tutta la bibliografia di Barba.

128 Si può senz'altro affermare che proprio Barba abbia avuto un ruolo fondamentale in questa modificazione cospicua dello sguardo del teatro occidentale sul teatro orientale o “altro” in genere, aprendo la strada a svariate e diffuse esperienze di incontro e conoscenza e sperimentazione nel Teatro Italiano, al punto da creare un vero e proprio trend che non si estingue tutt'oggi.

Mossi dunque dalla condivisione di un interesse specifico comune, l'arte dell'attore e le sue potenzialità, i due percorsi di ricerca e di attività si proiettano nel tempo (il tempo della ricerca), e nello spazio (i luoghi e i modi della ricerca e dell'attività) in maniera del tutto divergente.

L'attenzione di Barba si rivolge, nell'arco di tempo che va dalla fondazione dell'ISTA a oggi, specificamente in una ricerca orizzontale, che si espande nelle culture "altre" da sé per riportare alla conoscenza, e divulgare, quei principi comuni che stanno alla base del lavoro d'attore, una scienza dell'arte dell'attore che si giova dell'incontro e confronto multiculturale per riportarne i risultati direttamente in un ambito pedagogico, rivolto a chi pratica in prima persona il teatro. Abbiamo dunque un approccio comparativista. E, dato fondamentale, nel praticare una pedagogia diffusa unitamente ad una continua produzione artistica da parte dell'Odin Teatret, Barba ha voluto strutturare propriamente un *sistema* che assurga allo status di *scienza*, seppur una scienza pragmatica e non una scienza rigorosa¹²⁹. Una scienza ad uso del percorso di formazione dell'attore¹³⁰.

La ricerca di Grotowski al contrario, abbandona il teatro per svincolarsi dalla immediata utilizzazione e messa in pratica degli elementi già individuati, rifiutando di sistematizzare tali elementi in una pedagogia immediatamente divulgabile, per consentire l'approfondimento in senso *verticale*, piuttosto che *orizzontale*, di quegli elementi che Barba chiama *pre-espressivi*, che stanno alla base delle potenzialità del performer, teatrale o rituale che sia, a prescindere dal contesto storico culturale e orizzontale, ma piuttosto nella sua natura essenziale di essere umano. Ed approfondisce la ricerca richiudendosi in un laboratorio, senza produrre di continuo il ricambio con il pubblico o con gli allievi, ma solamente in misura molto moderata e calcolata, sulla base della necessità di protezione della delicata ricerca in corso.

Ecco che allora i due percorsi possono essere intesi, come suggerisce Taviani, in maniera complementare, fornendo due diverse chiavi di lettura e di indagine di un materiale che è affine, le tecniche originarie dell'uomo in situazione meta-quotidiana, che forse integrate possono fornire le ascisse e le ordinate per una migliore riflessione sull'antropologia teatrale¹³¹.

L'«etnografia messa in scena» di VICTOR TURNER

All'interno della ricerca di Victor Turner sulla "antropologia della performance", di cui sono stati riportati alcuni cenni nell'ambito del secondo capitolo dedicato ai fenomeni teatrale e rituale, riteniamo opportuno in questo luogo evidenziare quella parte specifica del suo discorso che ha chiamato "*l'etnografia messa in scena*".

Si tratta di una proposta a carattere educativo, che permetterebbe, all'interno dell'insegnamento antropologico, di far sperimentare agli studenti un modo nuovo di addentrarsi nelle realtà culturali studiate; ecco come Turner stesso presenta il suo progetto:

“Per diversi anni, insegnando antropologia, abbiamo sperimentato la performance etnografica come mezzo per aiutare gli studenti a comprendere in che modo i membri di altre culture facciano esperienza della ricchezza della loro esistenza sociale, quali pressioni morali essi subiscano, che generi di piacere si aspettino di ricevere in ricompensa per aver seguito certi modelli di azione, e come esprimano la gioia, il dolore, la deferenza e l'affetto in conformità con quanto la cultura si aspetta da loro. All'Università della Virginia con studenti di antropologia, e alla New York University con studenti di letteratura drammatica, abbiamo preso da «altre culture» alcune descrizioni di sequenze di comportamento e abbiamo chiesto agli studenti di farne dei «copioni». Quindi abbiamo organizzato dei «gruppi di lavoro» - che erano in realtà «gruppi di gioco» - in cui gli studenti cercavano di raggiungere una comprensione cinetica degli «altri» gruppi socio-culturali. Spesso sceglievamo drammi sociali - tratti da studi etnografici nostri o altrui - o rituali (riti di pubertà, cerimonie matrimoniali, potlatch) e chiedevamo agli studenti di inserirli in un ambito rappresentativo - in modo che ciò che facevano fosse messo in relazione con la conoscenza etnografica di cui avevano sempre più bisogno, per «dare un senso» ai copioni. Ciò li spronava a studiare le monografie antropologiche - e rendeva evidenti le lacune di queste opere quando esse si discostavano dalla logica dell'azione e dell'interazione drammatica che avevano la pretesa di descrivere. La «visione dall'interno» degli attori, prodotta “nella” e “attraverso” la performance, diventa un efficace strumento per criticare il modo in cui le strutture rituali e cerimoniali vengono rappresentate cognitivamente.”¹³²

La conoscenza e la comprensione dell'«altro» attraverso la performance etnografica

129 Si veda a tal proposito Ruffini in *Antropologia teatrale*, Teatro e Storia, 1, 1986

130 Si veda un'interessante riflessione sull'aspetto pedagogico dell'ISTA alla luce di quasi quarant'anni di attività in TAVIANI F., *ISTA 1980. Lettera su una scuola di guerra*, Teatro e storia, 37, Roma, Bulzoni, 2016

131 Cfr. TAVIANI F., *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in «Teatro e Storia» 20-21, 1998-1999

132 Cfr. V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993

Emerge con evidenza l'intento pedagogico contenuto nella proposta di "etnografia messa in scena", unitamente all'intento critico nei confronti dell'abitudine in campo antropologico a studiare le culture e i loro riti e cerimoniali attraverso le monografie, che nel presentare le diverse realtà, non riescono a rendere vivo e presente l'oggetto di studio, tale e quale esso è, materia vivente appunto, e non «cosa», o peggio, «cadavere»:

“Il riduzionismo cognitivistico mi ha sempre dato l'impressione di una sorta di disidratazione della vita sociale. Certo, si possono ricavare degli schemi, ma i desideri e le emozioni, i fini e le strategie individuali e collettivi, e anche le vulnerabilità, la stanchezza e gli errori legati a determinate situazioni, vanno perduti nel tentativo di reificare e di produrre una teoria asettica del comportamento umano che si modella essenzialmente sugli assiomi 'scientifici' settecenteschi esprimenti la fede nella causalità meccanica. Sentimenti e desideri non sono una contaminazione della pura essenza conoscitiva, ma elementi intrinseci alla nostra natura di uomini; se l'antropologia vuole diventare una vera scienza dell'agire umano, deve prenderli sul serio esattamente come le strutture che talvolta forse rappresentano i gusci esauriti di un'azione dissanguata delle sue motivazioni.”¹³³

Vediamo dunque come la premessa a carattere metodologico che nel pensiero di Turner dà luogo alla proposta innovativa di creare delle performance etnografiche, rientri perfettamente all'interno dell'ambito metodologico diltheiano, ritenendo di fondamentale importanza per l'approccio interculturale la categoria della 'comprensione' attraverso 'l'esperienza vissuta':

“Le monografie e i filmati antropologici possono descrivere o presentare gli incentivi all'azione caratteristici di un dato gruppo, ma solo di rado questi generi riusciranno a coinvolgere pienamente i loro lettori o spettatori nell'intreccio motivazionale della cultura studiata.

Ma come si può, allora, ottenere questo coinvolgimento? Una possibilità è quella di trasformare in copioni teatrali le parti più interessanti dei dati etnografici, poi di recitarli in classe e infine di volgersi nuovamente a questi dati armati della comprensione che deriva dal «mettersi nei panni» di membri di altre culture, anziché limitarsi ad «assumere il ruolo dell'altro» restando nella propria cultura.”

Proposte di cooperazione interdisciplinare: antropologia e teatro

Il progetto di "etnografia messa in scena" di Turner apre tutta una vasta area di possibilità di cooperazione interdisciplinare, soprattutto tra professionisti dell'antropologia e del mondo del teatro:

“Il 'recitare' il materiale etnografico è un'impresa autenticamente interdisciplinare, poiché se vogliamo ottenere un copione e una rappresentazione di esso sufficientemente affidabili, dovremo consultare diverse fonti non antropologiche. I professionisti del teatro nella nostra cultura (sceneggiatori, registi, attori, e perfino macchinisti) possono basarsi, nel rappresentare un dramma, su secoli di esperienza professionale. In teoria noi dovremmo consultare, o meglio ancora inserire nel cast, membri della cultura che stiamo mettendo in scena. A volte possiamo essere abbastanza fortunati da ottenere l'aiuto di professionisti del teatro o della cultura popolare della società che stiamo studiando. Ma in ogni caso, coloro che conoscono la faccenda dall'interno possono essere di enorme aiuto. [...]

...la cooperazione fra gli antropologi e la gente di teatro non soltanto era possibile, ma poteva anche diventare un importantissimo strumento didattico per entrambe le categorie in un mondo in cui molti dei suoi componenti cominciano a desiderare una conoscenza reciproca. Se è vero che impariamo qualcosa su noi stessi mettendoci nei panni degli altri, gli antropologi, questi mediatori culturali *par excellence*, potrebbero raccogliere la sfida a fare di ciò un'impresa interculturale, e non soltanto infraculturale.”

Più avanti Turner specifica con più precisione quale potrebbero essere i passaggi e le competenze di ruolo dei diversi collaboratori all'impresa, definendo in questo modo il ruolo di *Ethnodramaturg*:

“Innanzitutto, gli antropologi potrebbero presentare ai loro colleghi teatranti una serie di testi etnografici selezionati in base al loro potenziale drammatico. Poi il testo etnografico esaminato potrebbe essere trasformato in un copione preliminare utilizzabile. Qui il *know-how* della gente di teatro (il loro senso del dialogo; la conoscenza della messa in scena e dei materiali; l'orecchio per le espressioni efficaci, rivelatrici) potrebbe combinarsi con la conoscenza degli antropologi circa i significati culturali, la retorica indigena e la cultura materiale. Ovviamente il copione sarebbe oggetto di continue modifiche durante il processo di prova, che metterebbe capo a una rappresentazione vera e propria.[...]

Gli studenti di antropologia potrebbero aiutare quelli di teatro anche durante le prove, se non con la partecipazione diretta almeno svolgendo funzione di *Dramaturg* [...]

133 Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986. Laddove non diversamente specificato, tutte le citazioni a seguire provengono dal suddetto lavoro.

Ma il *Dramaturg* o *Ethnodramaturg* antropologico non si occupa tanto della *struttura* del copione (a sua volta un preciso spostamento dall'etnografia alla letteratura), quanto della fedeltà di quel copione sia ai fatti descritti che all'analisi antropologica delle strutture e dei processi del gruppo. Fra parentesi, non è che io stia chiedendo una tassativa esclusione degli antropologi dal ruolo dell'attore. Al contrario, penso che la partecipazione a questo ruolo accrescerebbe in misura significativa la comprensione 'scientifica' da parte dell'antropologo della cultura studiata in questo modo dinamico, poiché, come abbiamo detto, le scienze umane si occupano dell'“uomo vivo”. Ma sono consapevole dell'evasività e del voyeurismo della mia specie, che razionalizziamo come 'obiettività'. Forse avremmo bisogno di un po' più di quell'abbandono disciplinato che il teatro esige. Comunque, come soluzione di ripiego, possiamo accontentarci del ruolo di *Ethnodramaturg*.”

Esempi di realizzazione pratica della performance etnografica

Esaminiamo alcuni esempi delle concrete realizzazioni sperimentali, effettuate da Turner e dai suoi collaboratori, del progetto di “etnografia messa in scena”.

La prima occasione di realizzazione nacque nel 1980 dall'invito del regista americano Richard Schechner a partecipare, insieme ad altri sociologi come Alland e Goffmann, ad un laboratorio di due settimane sul confine tra le scienze sociali e le arti della performance.

In particolare, in questa occasione il lavoro di ricerca di Turner cominciò ad avvalersi delle competenze teatrali di Richard Schechner, il cui metodo di lavoro si incontrava perfettamente con l'orientamento di lavoro dell'ipotesi di etnografia messa in scena; in particolare, risultò perfettamente adeguato il modo di Schechner di lavorare su uno stile di recitazione che aspira alla *poiesis*, e non alla *mimesis*, ovvero alla produzione, alla creazione attraverso il processo di prove, piuttosto che alla imitazione: “Un metodo simile è particolarmente adatto all'insegnamento antropologico, perché il metodo 'mimetico' può funzionare solo su materiale familiare (modelli di comportamento occidentali), mentre quello 'poietico', ricreando il comportamento dall'interno, può trattare anche un materiale non familiare.”

Il lavoro cominciò con la presentazione e la lettura da parte di Turner di alcuni frammenti di situazioni di dramma sociale da lui rilevati nella cultura Ndembu, durante la sua lunga permanenza all'interno di quella società.

Venne scelto dal gruppo di lavoro un rituale, «l'eredità del nome», che aveva suscitato l'interesse e la curiosità collettiva, e il successivo passo fu quello di tentare di ricreare l'atmosfera relativa a quella cultura attraverso ritmi africani e danze improvvisate.

Ecco come Turner racconta il modo in cui ebbe inizio la ricreazione rappresentativa del rituale:

“Eccitato dalla danza e dal suono registrato dei tamburi, fui indotto a tentare di ricreare a Soho il rito di eredità del nome. Come sostituto dell'albero *muyombu* trovai il manico di una scopa, e come libagione, al posto della birra 'bianca' rituale, una tazza d'acqua sarebbe andata bene. Non c'era argilla bianca con cui spalmare gli attori, ma trovai un pò di sale bianco e chiaro, e lo inumidii. [...]

Per tradurre questo rito Ndembu molto peculiare in termini americani moderni, assunsi il ruolo del nuovo capo del villaggio, e con l'aiuto di mia moglie preparai con il coltello e col sale il surrogato dell'albero sacro *muyombu*, e lo 'piantai' in una fessura del pavimento. La mossa successiva fu di convincere qualcuno a recitare la parte di Manyosa in questa situazione.”

Dopo aver così impostato il lavoro, il gruppo procedette alla realizzazione minuziosa dei vari aspetti del rituale, cercando i modi in cui tradurre volta per volta in maniera realistica, naturalistica o simbolica le diverse componenti strutturali, psicologiche ed emotive dell'eredità del nome presso gli Ndembu; il tempo a disposizione non fu sufficiente a portare a termine, con una effettiva rappresentazione, il lavoro, ma il bilancio fu nettamente positivo:

“Ma tutti noi, antropologi e teatranti, avevamo ora un problema su cui riflettere. Come potevamo tradurre il materiale etnografico in un copione, *poi* recitare quel copione, *poi* rifletterci sopra, *poi* ritornare ad un materiale etnografico più ricco, *poi* fare un nuovo copione, *poi* di nuovo recitarlo? Questa circolazione interpretativa fra i dati, la prassi, la teoria e i dati ulteriori (una sorta di girandola ermeneutica, se vogliamo) fornisce una critica spietata dell'etnografia.[...]

Inoltre è difficile separare i problemi estetici e quelli teatrali dalle interpretazioni antropologiche. Anche le storie esemplari riferite più incisivamente e più chiaramente nella letteratura etnografica, devono essere ulteriormente distillate e abbreviate ai fini della performance. [...] Uno dei vantaggi di questo modo di sceneggiare il materiale etnografico sta nel fatto che esso attira l'attenzione sui sottosistemi culturali, come quello costituito da stregoneria/divinazione/esecuzione del rituale di compensazione, da un punto di vista drammatico.”

Il bilancio dell'esperienza risulta dunque positivo e ricco di fecondi spunti di approfondimento; successivamente il metodo dell'etnografia messa in scena venne riapplicato all'insegnamento in diverse occasioni, e la collaborazione con Schechner fornirà a quest'ultimo le basi per la fondazione dei Performance Studies.

Riportiamo qui un ulteriore esempio dall'esperienza di Victor Turner, che essendo avvenuto successivamente riporta delle differenze qui interessanti da testimoniare, come la teoria dei vari quadri concentrici:

“Nel 1981, uno dei nostri studenti all'Università della Virginia, Pamela Frese, che aveva studiato il matrimonio (culturalmente, strutturalmente e dal punto di vista della dinamica sociale) nell'area di Charlottesville - assistendo alle cerimonie di solito nel ruolo ufficiale di fotografa - decise di chiamare a recitare l'intero dipartimento di antropologia nella simulazione o ricostruzione di uno sposalizio contemporaneo della Virginia centrale.”¹³⁴

In questa occasione, come si può vedere, non vennero coinvolti professionisti del teatro, attori e registi, ma unicamente studenti ed insegnanti del dipartimento di antropologia, chiamati a rappresentare un rituale molto vicino alla loro realtà culturale, se non appartenente alla stessa, e dunque con un copione non lavorata dal punto di vista etnodrammatico, ma improvvisata secondo le regole culturali a tutti ben note. L'esperienza permise di acquisire una conoscenza del rituale del matrimonio di tipo nettamente diverso rispetto sia alla conoscenza teorica antropologica, sia alla conoscenza reale della vita quotidiana, fornendo una occasione di riflessività 'speciale' ed una distanza, seppur interna, dalle pressioni psicologiche provocate da un evento del genere.

In occasione di tale esperimento, Turner espone la teoria dei quadri concentrici:

“Alcuni eventi sociali sono contenuti in quadri multipli, ordinati gerarchicamente uno dentro l'altro, con il «significato» ultimo dell'evento modellato dal quadro dominante, quello che «circonda» il tutto.”

Nel caso dell'esperimento di performance etnografica sulle nozze:

- il primo quadro, quello che contiene tutti gli altri, è *pedagogico*, ed in esso tutto risponde alla formula «impariamo»;
- il secondo quadro, contenuto nel primo, crea una convenzione di *gioco*, la cui formula è «fingiamo»;
- il terzo quadro contiene l'aspetto *rituale*, che viene neutralizzato dal precedente quadro del gioco evitando il rischio di una immedesimazione nociva nell'evento, e la sua formula è «crediamo»;
- il quarto ed ultimo quadro contiene la realtà contingente del dipartimento di antropologia:

“L'inserimento gerarchico dei quadri uno dentro l'altro era neutralizzato dalle risposte soggettive degli attori che selezionavano questo o quel quadro dominante.”

Riportiamo un breve bilancio di quest'ultima esperienza di rappresentazione delle nozze, a ribadire l'importanza del fattore della 'comprensione' degli eventi studiati attraverso l'esperienza vissuta sulla propria pelle, seppur con la consapevolezza e l'attenzione di chi sta 'fingendo':

“Moltissimi partecipanti ci dissero di comprendere assai meglio la struttura culturale e la psicologia del matrimonio americano standard dopo aver partecipato a un avvenimento che combinava flusso e riflessività. Alcuni dissero perfino che il finto matrimonio era per loro più «reale» dei matrimoni cui avevano partecipato nel «mondo reale».”

Ritroviamo in questo passo quegli elementi considerati fondamentali per ogni evento meta-quotidiano, che si tratti di teatro o di rito, quali il *flusso* e la *riflessività*, ovvero quel particolare stato di attenzione dell'attore che gli permette di 'vivere più realmente' nell'attimo dell'evento, rispetto al normale fluire della vita quotidiana.

RICHARD SCHECHNER e la Teoria della Performance

Schechner si presenta, all'interno del nostro lavoro, come una figura che si pone nel punto d'incontro tra il teatro e il mondo accademico e antropologico, avendo lavorato attivamente come regista dal 1967 al 1980 all'interno di *The Performance Group*, di cui era il fondatore, e insegnando attualmente Teoria della Performance alla School of the Arts della New York University¹³⁵. Oltre a queste attività fondamentali, ha curato per molti anni la direzione di testate di riviste specializzate in campo teatrale, e indirizzato i suoi interessi particolarmente verso gli aspetti antropologici delle performance di diverse culture, compiendo in prima persona frequenti viaggi nei paesi orientali.

134 Cfr. *Antropologia della performance*

135 Ci pare opportuno evidenziare che Schechner è stato fin dall'inizio della diffusione della fama di Grotowski-regista al di fuori dei confini polacchi, il principale sostenitore negli Stati Uniti della legittimazione della ricerca di Grotowski, adoperandosi per la divulgazione, tramite traduzioni e pubblicazioni dei testi di e su Grotowski, nonché per la sponsorizzazione della ricerca nella fase di fuoriuscita dalla Polonia nei primi anni '80, ed ha continuato costantemente fino alla fine a seguire, monitorare e dialogare con il lavoro di Grotowski. Cfr. *The Grotowski Sourcebook*, a cura di WOLFORD e SCHECHNER Londra/New York, Routledge, 1997

Presupposto fondamentale della sua ricerca, indirizzata a fornire una vera e propria 'teoria della performance', è stata la convinzione che la performance appartenga a una tradizione interculturale.

Riportiamo l'interessante ed esplicativo appunto citato in nota dalla Valentini all'interno del suo saggio introduttivo al libro di Schechner *La Teoria della Performance 1970-1983*, a proposito dell'uso del termine «performance»:

“La nozione di «performance» che Schechner adopera, al di là dell'uso lessicale comune, copre pratiche diverse nello spazio oltre che nel tempo, è riferibile a diverse classi di spettacoli - il ciclo rituale degli Orokolo e lo spettacolo Nô, la manifestazione sportiva e il gioco degli scimpanzé: designa semanticamente quella dilatazione dei confini del teatro come «genere» distinto e la sua progressiva indistinzione e ibridazione come pratica spettacolare o performativa”¹³⁶.

Emerge dunque una dilatazione del termine 'performance' oltre il teatro, sia a livello spaziale, altri luoghi ed altre culture, sia a livello temporale, presente e passato, a comprendere tutti quegli eventi che presentano alcune determinate caratteristiche.

Il concetto di «actual»

In primo luogo, occorre esaminare il concetto che Schechner definisce «actual», secondo l'idea fondamentale che l'arte è un *evento*, un «actual» appunto.

“Tentare di spiegare l'*actual* richiederebbe un esame di materiale antropologico, sociologico, psicologico e storico (...). Scopro una nuova teoria per un particolare tipo di comportamenti, pensieri, relazioni, azioni. Questo modo di manipolare l'esperienza e di saltare il divario tra passato e presente, individuo e gruppo, esterno e interno; lo chiamo *actualizing* (...). [...] *Actualizing* è rendere presente un tempo o un evento passato.”¹³⁷

Una prima caratteristica della performance appare dunque quella di riattualizzare un passato; ce ne mostra un esempio a proposito del rituale lo stesso Schechner poco dopo:

“La ripetizione di un rituale fondato da un essere divino implica la riattualizzazione del tempo originario, quando il rito fu per la prima volta rappresentato. Ed ecco perché esso è efficace: in quanto partecipa della completezza del sacro tempo primordiale, e inoltre rende il mito presente. Tutte le cose che fanno parte del mito, cioè del tempo dell'inizio (*Dream Time*), vengono costantemente riproposte nel rito: «avvengono come se stessero accadendo, *qui ed ora* ». Questo vale sia per i riti brevi, sia per quelli narrativi o di lunga durata.”

La riflessione sull'*actual* di Schechner, procede ad identificare cinque qualità basilari che caratterizzano il fenomeno in tutte le sue manifestazioni sia *nostre e di oggi*, che tutte le altre:

- *processo*, qualche cosa che accade qui ed ora (che ricorda da vicino la caratteristica di *flusso* qui più volte trattata, sia per quanto riguarda lo stato psico-fisico dell'attore, che per quanto riguarda invece lo stretto legame con il suo opposto della partitura e delle regole);
- *azioni consequenziali irrimediabili e irrevocabili*, condizione che riguarda l'aspetto trasformativo dell'evento, così come può essere esemplificato da ciò che accade in un rituale della circoncisione;
- *confronto*, qualche cosa che è in gioco, in pericolo per i performer e spesso per gli spettatori;
- *iniziazione*, un cambiamento di stato per i partecipanti, che risulta come effetto delle tre precedenti qualità;
- lo *spazio*, usato concretamente e organicamente.

L'aspetto trasformativo della performance

Una seconda caratteristica fondamentale individuata da Schechner riguarda l'*aspetto trasformativo* della performance.

Tale caratteristica viene rilevata in primo luogo nel teatro, ad un livello concettuale, a proposito ad esempio della trasformazione dello spazio, che ci ricollega all'ultima qualità dell'*actual* sopra rilevata:

“È mia convinzione che questo tipo di spazio, il teatro, non sia arrivato in ritardo nelle culture umane (ad esempio con i Greci del V secolo a.C.), ma esistesse già dai primordi: sarebbe uno dei segni che, valutato globalmente, caratterizza la nostra specie. I primi teatri dunque erano luoghi di cerimonie, facevano parte di un sistema volto ad incrementare la caccia, l'approvvigionamento di cibo secondo un programma stagionale che prevedeva l'incontro con altre bande umane, e la celebrazione di un rito mediante un qualche tipo di scrittura su uno spazio. In questo sistema entravano in relazione tempo e spazio, geografia e calendario, rapporti sociali e infine la capacità delle persone di *trasformare fatti naturali in fatti culturali*. I

136 Cfr. V. Valentini, “Professione cartografo”, in R. Schechner, *La teoria della Performance 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984

137 Cfr. *La teoria della Performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Milano, Bulzoni, 1984. Tutte le seguenti citazioni provengono dal citato volume.

primi teatri non erano semplici «spazi naturali» (...) ma erano anche, e soprattutto, «luoghi di cultura». La *trasformazione dello spazio in luogo culturale* è anche il momento culminante della costruzione di un teatro; tale trasformazione si compie per mezzo della «scrittura sullo spazio» come appunto l'arte delle caverne del periodo paleolitico dimostra così bene.”

Vengono rilevati, nella teorizzazione di Schechner, tre principali livelli della performance nei quali avvengono le *trasformazioni*:

- nel dramma, cioè nella storia;
- nei performer, che temporaneamente si sottomettono ad una *riorganizzazione* del loro complesso corpo/mente;
- negli spettatori, presso i quali i cambiamenti vengono divisi in temporanei, come accade negli intrattenimenti, o permanenti, come accade nei riti.

Prendendo in considerazione il secondo livello sopracitato, quello dei performer, Schechner distingue due processi ai quali può essere sottoposto l'individuo:

- uno è un processo di sottrazione, nella quale il performer raggiunge per così dire la «trasparenza» eliminando gli ostacoli frapposti dal proprio corpo al processo creativo; in questo caso viene fatto riferimento al lavoro con gli attori di Grotowski al Teatr Laboratorium, o alla tecnica dell'estasi sciamanistica;
- l'altro processo è di somma, nella quale il performer diventa qualche cosa in più o tutt'altra cosa rispetto al suo stato ordinario di coscienza; si fa riferimento ad Artaud, o alla tecnica di trance balinese.

“Effetto trasformativo” ed “effetto trasportativo” della performance

Procedendo nell'analisi degli effetti trasformativi che la performance ha sul performer, Schechner giunge ad ipotizzare un'ulteriore differenziazione tra l'effetto di *essere trasportato* (*transported*) e quello di *essere trasformato* (*transformed*), che può costituire a livello di analisi una linea di demarcazione tra teatro e rituale, seppur non in maniera rigida e definitiva:

“Si è abituati a chiamare le performance «trasportative» «teatro» e quelle «trasformative» «rito». Ma una separazione così netta appare errata, in quanto spesso i due tipi coesistono nello stesso evento.”

Prima di precisare cosa si intenda esattamente con la differenza tra 'trasformativo' e 'trasportativo', occorre rilevare che tali tipi di effetti avvengono sia sui performer che sugli spettatori, e le diverse possibilità di combinazione dei quattro poli dei suddetti effetti danno luogo nella teoria di Schechner a varie ipotesi di classificazione delle performance teatrali e rituali:

“Alcuni ruoli producono una trasformazione rapida e permanente, come nei riti d'iniziazione e in altri «riti di passaggio». A questo proposito mi interessano sia i diversi tipi di cambiamento che si verificano nei performer, sia quelli che conseguentemente si rilevano negli spettatori - non tanto da un punto di vista psicologico - quanto piuttosto per stabilire un punto da cui tracciare, lungo un continuum di performance di vario tipo, i molteplici aspetti. Così procedendo scopriremo le peculiarità della performance in ambiti culturali diversi, e i punti di contatto fra loro.”

Continuando a seguire il discorso di Schechner, si chiariscono i concetti di base di *trasportativo* e *trasformativo*:

“Il sopradetto continuum include rappresentazioni nelle quali il performer subisce una trasformazione permanente nel corso del «lavoro», e quelle in cui viene riportato al suo punto di partenza. Un'ipotetica asse verticale di questo continuum sarebbe in grado di mostrare se la trasformazione avviene gradualmente - come in Quesalid e Narad - oppure improvvisamente, come nel caso di un ragazzo Gahuku che diventa adulto attraverso una serie di cerimonie di iniziazione. In seguito si noterà come questi due tipi di performance spesso coesistano. Le performance che producono dei cambiamenti nei performer si potrebbero riconoscere come «trasformative»; quelle invece dove essi ritornano ai loro punti di partenza, «trasportative». Infatti durante la performance gli attori «sono condotti altrove», e una volta rilassatisi (spesso con l'aiuto di terzi) rientrano nella quotidianità dove sono partiti.”

Vediamo così, a titolo di esempio conclusivo, come l'attore occidentale sia considerato soggetto ad un effetto trasportativo, mentre un ragazzo protagonista di un rito d'iniziazione sia soggetto ad un effetto trasformativo, o ancora, gli spettatori di uno spettacolo del teatro classico occidentale, dove non sia richiesta alcuna partecipazione, saranno soggetti ad un effetto trasportativo, mentre gli spettatori di un rituale collettivo di una cultura saranno anch'essi trasformati.

Il “recupero di un comportamento passato”

Un'ultimo concetto che vogliamo sottolineare, tra le numerose riflessioni di Schechner a proposito della teoria della performance, è il concetto di *recupero di un comportamento passato* (*restoration of behavior*) :

“Il teatro è l'arte specializzata nelle tecniche concrete del recupero dei comportamenti. [...]

Il training necessario per diventare attori comporta memorizzare una partitura fatta di gesti e di suoni, di schemi, di movimenti e/o raggiungere uno stato in cui in «apparenza» i gesti, i suoni, i movimenti «esterni» «trasportano» l'attore come in trance. Questo processo fondamentale del teatro è universale [...] - dovunque - un comportamento altro è trasformato in proprio: e parti di sé da cui si era alienati - che possono essere sia il suo sé privato che il suo sé sociale - sono reintegrate e mostrate pubblicamente.”

Il discorso sul recupero del comportamento procede alla dimostrazione che il teatro è effettivamente una «forma artificiale» di rito, in quanto risponde perfettamente, specialmente nel momento relativo alle prove, ai tre momenti individuati da Turner e Van Gennep come fondamentali del rito:

- disgregazione - delle resistenze del corpo del performer della sua quotidianità, delle sue abitudini personali di vita - e separazione;
- iniziazione - costruzione della parte, riempimento del vuoto lasciato dalla disgregazione;
- reintegrazione - un pubblico viene invitato ad assistere all'evento dimostrativo delle acquisizioni del performer al termine del tempo-spazio liminale delle prove.

In conclusione, oltre a rilevare i continui rimandi reciproci tra il lavoro di ricerca di Turner e quello di Schechner, ribadiamo ancora una volta la peculiarità dell'apporto della teoria della performance al nostro excursus sulle 'varie' antropologie teatrali, peculiarità che emerge dalla doppia attenzione/attività di Schechner: regista da una parte, insegnante e teorico della performance dall'altra.

PETER BROOK: il teatro e le culture

La scelta di inserire un breve paragrafo sul lavoro di ricerca teatrale di Peter Brook¹³⁸, è motivata dalla profonda appartenenza di quest'ultimo al mondo del teatro.

Peter Brook è un regista che da decine di anni continua ad approfondire il suo lavoro con gli attori sulla ricerca legata all'evento teatrale, in maniera strettamente correlata al pubblico, e naturalmente, essendo il teatro un fenomeno culturale, la sua ricerca non ha potuto trascurare la riflessione antropologica, seppure in senso sempre strettamente relativo alla situazione spettacolare. Essendo notevolmente vasta ed in continuo movimento l'attività di ricerca in campo teatrale di Brook, l'unica operazione che qui ci è consentito tentare è di selezionare un frammento, tanto storico quanto concettuale, di essa, che possa essere utile all'interno di questo sintetico excursus sulle diverse esperienze di antropologia teatrale.

A titolo di 'citazione' dunque, e senza poter rendere giustizia alla complessità del percorso di ricerca di Brook, riportiamo delle brevi note a margine di una ricerca teatrale che, per la sua ampiezza e per la sua pertinenza all'antropologia, avendo sempre, come oggetto di ricerca, le potenzialità dell'«uomo», andrebbe incontrata ed esplorata in maniera molto più approfondita e totale. Vogliamo perciò aprire solo una piccola finestra su alcune idee ed esperienze di un uomo che ha dedicato e dedica la sua intera vita al teatro.

Il Centre International de Creation Théâtral

“Nel bel mezzo dell'Africa scandalizzai un antropologo azzardando l'idea che tutti abbiamo un'Africa dentro di noi. Spiegai che l'affermazione si basava sul mio convincimento che ognuno di noi è soltanto una parte dell'uomo completo, perché l'essere umano che avesse raggiunto il massimo grado di sviluppo sarebbe una sintesi di ciò che oggi etichettiamo come africano, persiano, inglese eccetera.

Ciascuno di noi può essere sensibile alla musica e alle danze di razze diverse dalla propria; possiamo scoprire dentro di noi impulsi nascosti dietro ai movimenti e ai suoni che non ci sono familiari e farli propri. L'uomo è più di quanto lo possa caratterizzare la propria cultura: le influenze culturali vanno ben oltre il modo di vestire e tuttavia esse sono ancora soltanto

138 Anche nel caso di Peter Brook, è manifesto un profondo legame con Grotowski e il suo percorso di ricerca, fin dal primo incontro avvenuto a Londra nel 1965, nel 1967 viene pubblicata la prefazione ad opera di Peter Brook al libro “Per un teatro povero”, e infine negli anni 80 si fa garante e sponsor parziale del percorso di Grotowski nella fase dell'Arte come Veicolo al Workcenter di Pontedera. Cfr. BROOK P., *Insieme a Grotowski*, Palermo, rueBallu, 2011. Per testimoniare la stima da parte di Grotowski, citiamo dalla prima conferenza per il College de France: "Peter Brook è stato un grande uomo di teatro, un grande creatore che durante tutta la sua vita ha mostrato un interesse profondo per le tradizioni culturali, il lavoro su sé stesso e uno sforzo continuo a superare i risultati ottenuti".

abiti a cui una forza sconosciuta dà un corpo. Ogni cultura esprime una diversa pagina dell'atlante interiore, ma la verità umana completa è globale, e il teatro è il luogo in cui il puzzle si può ricomporre.

Negli ultimi anni ho cercato di usare il mondo come un apriscatole; ho cercato il modo di lasciare che suoni, forme e atteggiamenti culturali, caratteristici delle diverse parti del mondo, agissero sull'organismo degli attori proprio come un ruolo importante può spingerli ad andare oltre le loro apparenti possibilità.

Nel teatro frammentario che conosciamo, le compagnie teatrali tendono a essere composte da gente che proviene dalla stessa classe sociale e ha punti di vista e aspirazioni comuni. Il CIRT è stato fondato sul principio opposto: abbiamo messo insieme attori che non avevano niente in comune: né lingua, né gesti né scherzi.”¹³⁹

Questo ci immette subito nel segmento che riteniamo opportuno selezionare del percorso di lavoro di Brook: la fondazione, nel 1970, del CIRT, Centre International de Creation Théâtral, a Parigi, le sue motivazioni ed i suoi scopi, attraverso un esempio della sua esperienza reale.

“Il Centro era un punto verso cui potevano convergere culture diverse; era anche un organismo nomade in grado di portare il suo gruppo eterogeneo in viaggio per il mondo, allo scopo di interagire con popoli mai toccati da una ordinaria tournée teatrale. Decidemmo che fare cultura doveva essere la nostra prima regola. Così come una coltura di bacilli trasforma il latte in yogurt, ci proponemmo di creare un nucleo di attori che fosse in grado di portare un nuovo fermento in quei gruppi più ampi con cui, in seguito, avrebbe lavorato.”

Vediamo qui i due aspetti fondamentali del CIRT, che a nostro avviso possono essere ricollegati ad una generica ricerca di antropologia teatrale:

- da una parte l'aspetto eterogeneo e multiculturale del gruppo di lavoro, costituito appunto da attori provenienti da diverse culture teatrali, tanto occidentali quanto orientali;
- dall'altra l'intento specifico di portare il lavoro del gruppo in luoghi incontaminati dalla attuale "cultura globale" del teatro, come ad esempio in piccoli paesi dell'Africa, o presso gli aborigeni australiani.

Per quanto riguarda il primo aspetto, quello dell'incontro interculturale all'interno dei membri del gruppo, va precisato che l'obiettivo non era quello di creare una sintesi delle varie forme teatrali delle rispettive culture, dopo un accurato scambio delle tecniche tra i membri del gruppo, ma il contrario:

“Abbiamo sempre cercato ciò che dà vita a una forma culturale e non intendiamo studiare la cultura in sé, ma ciò che vi sta dietro. Per far questo, l'attore deve distaccarsi dalla propria cultura e, soprattutto, deve abbandonare i propri cliché. La vita tende a etichettare anche il più intelligente e flessibile degli africani, come africano e ogni giapponese, come giapponese.[...]

Il nostro primo compito è stato dunque quello di mettere fine a tutti i modelli stereotipi, ma certo non quello di ridurre ognuno a una condizione di neutro anonimato. Spogliato dei suoi manierismi etnici, un giapponese diventa ancor più giapponese, un africano più africano; finché si arriva a un punto in cui i comportamenti e i modi di esprimersi non sono più prevedibili. Emerge una nuova situazione che mette persone di tutte le provenienze nelle condizioni migliori per creare insieme qualcosa che poi acquista un colore suo proprio. Un processo simile avviene in un brano di musica orchestrale, in cui ogni suono mantiene la sua identità, pur diventando parte di un nuovo evento.”

Per quanto riguarda invece il secondo aspetto del lavoro del CIRT, l'aspetto del portare il teatro a quel pubblico che non sia di già assuefatto alla routine teatrale, riportiamo qui una citazione nella quale viene messo in evidenza l'obiettivo culturale del centro, «l'incontro» vitale attraverso il teatro tra attori e pubblico, alla ricerca della forma che permetta tale incontro nel senso di un rapporto caloroso e intenso, “per scoprire se, grazie a una particolare forma chiamata teatro e senza una lingua comune, fosse possibile stabilire un contatto umano”:

“Abbiamo dato vita al CIRT perché desideravamo iniziare a lavorare fuori da qualsiasi contesto. Il mio lavoro e quello con cui ero stato in contatto si erano sempre svolti all'interno di un determinato contesto. Un contesto può essere geografico, culturale o linguistico, quindi lavoriamo sempre all'interno di un sistema. Il teatro che opera all'interno di un sistema comunica all'interno di quel sistema di riferimenti.

Il linguaggio, in senso più lato, è il sistema più ampio. [...]

Questo fenomeno non accade soltanto con il linguaggio ma anche in ogni tipo di espressione che ha un significato relativo a determinate modalità di comunicazione. [...] Certo non vogliamo qui negare l'immenso potere e la ricchezza del linguaggio, ma sottolineare che, nello stesso tempo, allo spettatore arriva anche tutta un'altra serie di segnali e che, in determinate circostanze, uno spettacolo può essere vissuto con un'intensità addirittura maggiore quando una parte soltanto di questi segnali viene percepita. [...]

139 Cfr. P. Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988. Tutte le seguenti citazioni provengono dal citato volume.

A cominciare quindi da questo tipo di constatazioni, da queste esperienze paradossali e dal dover riconoscere che in nessuna parte del mondo vi è un teatro che possa definirsi completo, perché esistono soltanto frammenti di teatro, decidemmo di metterci alla ricerca di quelle condizioni in cui, per mezzo dello spettacolo, si possa comunicare in modo diretto. In quali circostanze è possibile che da un gruppo di attori nasca un'esperienza teatrale che sia ricevuta e condivisa dagli spettatori, senza l'aiuto o l'ostacolo di segnali e di presupposti culturali comuni?"

Le direzioni della ricerca ed il viaggio in Africa

Nel lavoro del CIRT, lungo la strada verso il raggiungimento di questi obiettivi, il gruppo si confrontò con tre 'sfide':

- la prima fu con la natura del linguaggio, che portò gli attori a ricercare la possibilità di espressione attraverso un linguaggio inesistente ed infine a lavorare addirittura nella lingua antica di Zoroastro, l'avestico, riuscendo comunque a trovare la possibilità di un'espressione comune pur non avendo alcuna lingua in comune;
- la seconda sfida fu nel confronto con il mito, che portò a scoprire e percepire la realtà nascosta dietro la favola;
- la terza sfida riguardò l'incontro con il pubblico:

“... lasciare che il mondo esterno - gente, luoghi, stagioni, ore del giorno o della notte - agisse in modo diretto sugli attori. Fin dall'inizio ci preoccupammo di capire che cosa significasse avere un pubblico e scegliemmo di aprirci alle sue influenze. Capovolgemmo il principio base delle tournée teatrali cioè che il prodotto finale deve rimanere costante anche quando cambiano le circostanze; cercammo, durante i nostri viaggi, di adattare il lavoro alla situazione di ogni spettacolo. A volte vi riuscimmo con la pura improvvisazione, come accadde in un villaggio africano: senza alcun piano preciso, lasciammo alle circostanze il compito di provocare una reazione a catena, da cui un tema potesse emergere con altrettanta naturalezza di una conversazione. Altre volte lasciammo che il pubblico dominasse gli attori: a Lamont, in California, una domenica mattina, sotto un albero, una folla di scioperanti, che aveva appena assistito a un comizio di César Chavez, fu per i nostri attori lo stimolo che permise di dar vita a immagini e personaggi che quella gente aveva gran bisogno di applaudire o contestare; lo spettacolo diventò così una proiezione diretta del pensiero dominante degli spettatori.”

Proprio queste questioni sulla comunicazione oltre il linguaggio e sulla ricerca di un pubblico 'ideale', furono le motivazioni che spinsero il CIRT ad affrontare il viaggio del 1972 di due mesi in Africa:

“Lo scopo del nostro viaggio in Africa è stato di andare a incontrare un pubblico che poteva essere considerato ideale per la vivacità delle sue reazioni e per la sua grande apertura, perché non condizionato, in alcun modo, dalle forme occidentali. Appena ci si allontana dal ristrettissimo gruppo di persone che vive nelle città, si apre davanti a noi un intero continente dove il pubblico è tutto libero da qualsiasi tipo di riferimento o associazione con il fatto teatrale; è disponibile, aperto, tuttavia né ingenuo né primitivo.”

L'incontro con il pubblico africano, lontano dalle grandi città dell'Africa, difficile da raggiungere ed isolato anche da condizioni geografiche come il deserto, portò Brook ad individuare una reale «utilità» del teatro:

“Quando tutto ciò non viene recepito come un atto di carità e risulta invece chiaro che c'è soltanto un gruppo di esseri umani desideroso di entrare in contatto con un altro, allora il teatro diventa vita in una forma più concentrata. Senza il teatro un gruppo di estranei che si incontrano per la prima volta non andrebbe molto lontano in così poco tempo. Ma il sovrappiù di energie che il canto, la danza, la rappresentazione di conflitti, l'eccitazione e il riso liberano è tale che nel breve volgere di un'ora possono accadere cose assai sorprendenti.

Se il gruppo di attori è costituito da gente di origine diversa si ottiene un effetto ancora più intenso. Grazie a una compagnia internazionale, infatti, due gruppi di persone che in apparenza non hanno nulla in comune possono raggiungere una comprensione reciproca molto profonda.

In un'epoca come la nostra, in cui ogni aspetto della cultura è messo in discussione, simili eventi, anche se su scala ridotta, ci fanno di nuovo sentire che il teatro può essere utile, e perfino necessario.”

Concludiamo questo breve tentativo di aprire una finestra sull'attività di lavoro di Peter Brook e del Centre International de Creation Théâtral, con una citazione di un brano di Brook in cui viene esposta l'enunciazione del concetto di «cultura dei legami», come la possibilità di una “terza cultura” oltre alla cultura di Stato e alla cultura individuale:

“Nel campo in cui lavoro, il teatro, la mia personale esperienza negli ultimi anni è stata molto illuminante. L'elemento essenziale su cui è basato il nostro lavoro al Centro Internazionale di Ricerca Teatrale è stato quello di riunire attori di origini e culture differenti e aiutarli a lavorare insieme per realizzare eventi teatrali per altre persone. Ci rendemmo subito conto che i

tipici cliché sulla cultura di ogni persona spesso erano condivisi dalla persona stessa: ognuno arrivava da noi convinto di esser parte di una specifica cultura e, a poco a poco, per mezzo del lavoro, scopriva che ciò che egli riteneva fosse tale in realtà era soltanto l'espressione più esteriore di tutta una serie di modi di fare che essa stessa suscitava e che vi era in lui qualcosa di tutt'altro tipo che rifletteva la sua cultura e la sua individualità più profonde. Per poter diventare il vero se stesso, egli doveva liberarsi dei tratti superficiali che in ogni paese vengono sfruttati ed elaborati per formare compagnie di danze folcloristiche e per diffondere la cultura nazionale. A più riprese abbiamo constatato che una nuova verità emerge soltanto quando certi modelli stereotipi sono stati eliminati. Permettetemi di essere molto specifico: per noi, nel campo teatrale, eliminare i cliché ha significato individuare una linea di ricerca e una direzione precisa. Questo obiettivo ha implicato una sfida nei confronti di tutti quegli aspetti che in ogni paese costringono la forma teatrale entro confini angusti e la imprigionano all'interno di un linguaggio, di uno stile, di una classe sociale, di un edificio, di un certo tipo di pubblico. E fu soltanto rendendo l'atto teatrale inseparabile dal bisogno di stabilire rapporti nuovi con persone differenti che si aprì la possibilità di trovare nuovi legami culturali.

La terza cultura è, appunto, la cultura dei legami. E' la forza che può controbilanciare la frammentazione del nostro mondo e che consiste nello scoprire quelle relazioni che sono state sommerse e che sono andate perdute; quelle tra uomo e società, tra una razza e un'altra, tra microcosmo e macrocosmo, umanità e macchina, visibile e invisibile, tra categorie, lingue e generi. In che cosa consistono queste relazioni? Soltanto gli atti culturali possono esplorare e rivelare queste verità vitali."¹⁴⁰

140 Cfr. P. Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988

CAPITOLO 4

"LE REGOLE DEL GIOCO" DEL TEATRO DI GROTOWSKI: AMBITI DI UN SAPERE PRATICO

Questo capitolo è dedicato alla esposizione dei «concetti guida» che stanno alla base del livello teatrale della ricerca di Jerzy Grotowski, dunque facenti riferimento al periodo di lavoro svolto in Polonia dal 1959 al 1969 con il Teatr Laboratorium, dedicato alla produzione di spettacoli e alla ricerca specifica sull'arte teatrale.

Questi concetti guida sono la base fondamentale su cui si svilupperanno gli altri livelli della ricerca di Grotowski, il livello antropologico e quello “spirituale”, dimostrando da una parte il carattere di contemporaneità che i tre livelli hanno nella ricerca, dall'altra l'importanza basilare del primo livello, il livello teatrale.

Quest'ultimo corrisponde alla «scelta di campo» della ricerca di Grotowski, e possiamo anche dire, al «pretesto» della ricerca. Questa chiave di lettura propone di considerare il lavoro svolto nell'ambito della sperimentazione teatrale come un «pretesto» per poter approfondire la ricerca sull'uomo in senso più generale, e sulle leggi che dirigono il comportamento umano in quelle particolari situazioni che definiamo meta-quotidiane, tra le quali il teatro.

Il «pretesto» fornisce a Jerzy Grotowski:

- un punto di partenza, uno qualsiasi tra le diverse possibili scelte di campo praticabili nel momento iniziale della ricerca, come ad esempio la psichiatria o l'Induismo, che permetta di ricercare sull'oggetto principale dell'interesse di Grotowski, “una dimensione della vita che oltrepassa la quotidianità”¹⁴¹;
- le condizioni di base per cominciare il lavoro di ricerca: uno spazio e un tempo dedicati interamente alla ricerca (il Teatro delle Tredici File di Opole e successivamente il Teatro a Wroclaw, il tempo delle prove a porte chiuse); un finanziamento minimo per garantire la sussistenza senza dover disperdere la concentrazione in altri lavori per guadagnare; infine, la condizione più importante senza la quale non si potrebbe cominciare: un gruppo di persone all'interno del quale lavorare, che siano interamente dedicate al lavoro e godano della massima fiducia reciproca;
- un ruolo pubblico socialmente definito, la compagnia teatrale o il laboratorio teatrale, accettabile e comprensibile da parte della società, che in questo modo possa avallare un tale tipo di ricerca, altrimenti difficilmente integrabile, soprattutto da un contesto culturale e socio-politico rigido come quello della Polonia negli anni '50, '60 e '70.

Nelle parole di Grotowski, riportate in un testo del 1980 intitolato *Risposta a Stanislavskij*, il teatro del nostro tempo viene considerato come una “casa abbandonata in rovina” nella quale si può “adempiere l'impegno della vita”, un luogo nel quale, con sincerità e con uno sforzo rigoroso, si può andare alla “ricerca della verità”:

“Esiste la sfida a cui ognuno dovrebbe dare la propria risposta. Ognuno dovrebbe essere fedele alla propria vita. Questo non tendeva ad escludere gli altri, ma - al contrario - ad includerli. La nostra vita consiste dei legami con gli altri, e gli altri appunto sono il suo campo d'azione. Ed il mondo vivente. Ci sono in noi diversi generi di bisogni e diversi generi di esperienze. [...]

Ad ogni modo, l'esperienza della vita è la domanda, mentre la creazione in verità è la risposta semplicemente. Comincia dallo sforzo di non nascondersi e di non mentire. [...]

Forse, in fondo al teatro c'è il posto per una qualche attività pura. Ma questo non è a tal punto essenziale da sacrificargli tutta la propria vita. Ma se veramente si desidera farlo, bisogna andare con tutto se stesso. Solo: il teatro è una cosa a tal punto essenziale da sacrificargli tutta la propria vita? Penso che si debba trattare il teatro come una casa ormai abbandonata, un qualcosa di inutile, qualcosa che veramente non è indispensabile. Ancora non si vuol credere che sono solo rovine. Dunque può ancora funzionare. [...]

Penso dunque che la cosa più sensata sia parlare del teatro come di una casa in rovina, quasi abbandonata.

Ecco, all'inizio della nostra era i ricercatori della verità cercavano i luoghi abbandonati per adempiervi l'impegno della vita. Oppure andavano nel deserto (non credo che si trattasse di una soluzione naturale, benché sia talvolta necessaria in alcuni

141 Cfr. J. Grotowski, conferenza del 16-6-1997 al Collège de France

periodi della vita: bisogna allontanarsi, per poi tornare), oppure cercavano delle case in rovina - forse condannati a non trovarle, forse folli secondo le categorie della quotidianità."¹⁴²

La sperimentazione teatrale come punto di partenza e «pretesto» della ricerca di Jerzy Grotowski è guidata da alcuni concetti chiave che sono pertinenti all'ambito non-quotidiano nel quale agisce «l'uomo nel teatro».

Raggrupperemo tali concetti in cinque classi facenti riferimento ai cinque principali ambiti di lavoro dell'arte teatrale:

- il lavoro dell'attore;
- il lavoro di regia;
- il lavoro di drammaturgia;
- lo spazio scenico;
- il ruolo degli spettatori.

Il lavoro dell'attore

Il punto di partenza principale del lavoro del Teatr Laboratorium si trova condensato nella proposta del «teatro povero», ovvero la eliminazione di tutto ciò di cui il teatro possa fare a meno per ridurlo al suo nucleo essenziale, ovvero l'azione dell'attore davanti allo spettatore.

Da questa certezza derivò l'attenzione basilare a tutto quanto riguardasse la preparazione degli attori, attenzione che rimase costante, nella sua importanza, durante tutte le fasi della ricerca di Grotowski, anche successive alla fase di presentazione di spettacoli.

Il punto di maggiore sviluppo della tecnica di recitazione dell'attore occidentale da cui partiva Grotowski, come lui stesso ripetutamente dichiara, e come viene documentato nel libro del suo collaboratore Thomas Richards¹⁴³, è stato il lavoro di ricerca di Kostantin Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca nei primi decenni del 1900, e soprattutto l'ultima fase della sua ricerca dedicata al lavoro sulle azioni fisiche.¹⁴⁴

L'importanza del lavoro di Stanislavskij, oltre alla sua fondamentale ricerca sulle emozioni dell'attore e sul metodo delle azioni fisiche, si manifesta attraverso l'atteggiamento che contraddistinse il suo personale rapporto con il lavoro: la costanza del lavoro del suo Studio, la sua capacità di autocritica e autorinnovamento, "il rapporto dialettico da lui stabilito nei confronti della sua prima produzione"¹⁴⁵, un atteggiamento di ricerca aperto, sempre interessato più alla domanda che alla risposta.

Oltre al lavoro di Stanislavskij sul metodo delle azioni fisiche, l'interesse e lo studio si volsero verso i principali metodi europei ed extraeuropei per l'allenamento dell'attore.

Rimanendo ancora nell'ambito della tradizione di ricerca teatrale russa, degli importanti punti di riferimento furono la ricerca sperimentale di Mejerhold ed il suo programma di "allenamento biomeccanico"¹⁴⁶ per l'attore, e il lavoro di Vachtangov.¹⁴⁷

Di quest'ultimo viene ricordato in special modo lo spettacolo "La principessa Turandot", dove l'attore-regista, che si era formato alla scuola di Stanislavskij, realizzò una sorta di sintesi tra il lavoro di Mejerhold e quello di Stanislavskij, facendo sviluppare il lavoro degli attori all'interno dell'ambito da lui definito "realismo fantastico". In questo modo Vachtangov si allontanava tanto

142 Cfr. J. Grotowski, "Risposta a Stanislavskij", in K. S. Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La Casa USHER, 1989

143 Cfr. T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993

144 Per una esposizione dell'ultimo periodo della ricerca di Stanislavski sulle azioni fisiche, cfr. V. O. Toporkov, *Stanislavski alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, Ubulibri, 1991

145 Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970

146 Mejerhold (1874-1940). Allievo e attore di Stanislavskij, si allontana dal metodo del maestro per cercare nuove possibilità, andando contro il teatro convenzionale naturalista; la biomeccanica è un metodo di preparazione dell'attore che identifica nel movimento, e non nell'emozione, il motore dell'interpretazione: "Noi sosteniamo che l'attore, quando recita deve essere sciolto, preciso, agile, deve avere capacità acrobatiche, deve capire che il suo lavoro consiste nel dominare lo spazio." Cfr. V. E. Mejerhold, *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, Milano, Feltrinelli, 1977

147 Vachtangov (1883-1922). Appena diplomato alla scuola drammatica, fu accolto da Stanislavskij, che lo assunse come maestro di recitazione al Teatro dell'Arte, ove si occupò attivamente dello studio drammatico e studentesco, seguendo i principi di Stanislavskij. Più avanti proseguì autonomamente il suo lavoro di regista e direttore di teatro, con l'ardore mistico di un asceta si pose a capo del suo studio, rivelandosi eccezionale maestro di vita oltre che di arte. Combattuto fra il rigorismo di Stanislavskij, a cui rimproverava un'eccessiva severità e trascuratezza dei valori formali dello spettacolo, e la convenzionalità di Mejerhold, ai cui opposti eccessi era comunque contrario, Vachtangov fu il perfezionatore di Stanislavskij. Consapevole dell'inadeguatezza del realismo psicologico rispetto alle nuove esigenze dello spirito rivoluzionario, Vachtangov si aprì a concezioni politicamente più impegnate e spettacolarmente più libere. L'insegnamento di Vachtangov fu determinante per il teatro sovietico le cui scuole ne furono a lungo influenzate. Cfr. E. B. Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione*, Firenze, la casa Usher, 1984

dal naturalismo di inizio secolo quanto dalla ricerca futurista e simbolista, attraverso la categoria stilistica del «grottesco», che si scontrava significativamente con la realtà artistico-culturale della Mosca di quel periodo, oltre che con la tetra situazione economica che affliggeva la cittadinanza, portando una carica di vitalità e di dissacrazione del tutto nuova in teatro.

Altri metodi per la preparazione dell'attore cui Grotowski fece riferimento furono gli esercizi ritmici di Dullin¹⁴⁸, mentre per quanto riguarda le tradizioni teatrali orientali, il training del teatro Kathakali in India, del teatro No in Giappone, degli attori dell'Opera di Pechino.

Questi sono i più importanti punti di riferimento iniziale, che rimasero sempre anche dei grandi termini di confronto per lo studio comparativo delle "tecniche originarie" dell'attore, così come vengono definite nel titolo dei corsi tenuti all'Università degli Studi di Roma La Sapienza nell'anno accademico 1982-83, nei quali, sotto invito del professore Ferruccio Marotti per il Dipartimento di Musica e Spettacolo, Grotowski espone il risultato teorico-pratico delle sue ricerche sulle tecniche di preparazione dell'attore all'interno di diverse culture, spingendosi poi anche molto oltre questo livello, per approfondire la riflessione sulle tecniche interculturali di lavoro personale dell'uomo su se stesso¹⁴⁹.

Bisogna tuttavia dire che il metodo che elaborarono al Teatr Laboratorium per la preparazione degli attori, non fu mai la combinazione di diverse tecniche attoriali, ma piuttosto l'esatto opposto, si potrebbe definire un "non-metodo", seguendo la proposta stessa di Grotowski di definizione di una *via negativa*.

LA VIA NEGATIVA

Ritroviamo una chiara esposizione ed un commento della formula "via negativa" nella recente introduzione di Flaszen al libro che raccoglie testi e materiali del Teatr Laboratorium¹⁵⁰:

"Un'altra formula famosa che suona come la sfida di Grotowski: "via negativa". Essa ha un senso strettamente tecnico, pratico. Si tratta di non cercare nel lavoro dell'attore gesti appresi, "mezzi di espressione" belli e pronti, modi di recitare escogitati di testa. Ma, per mezzo di un training specifico, individualizzato, rimuovere i blocchi psicofisici dell'attore, eliminare gli stereotipi dei comportamenti e della reazione, arrivare al punto in cui l'attore agendo tocca l'ignoto. E se bisogna: su questa base, costruire la partitura.

Ma via negativa risuona in modo enigmatico e non tecnico... Questa formula è approdata nel vocabolario di Grotowski dalla teologia mistica cristiana cosiddetta apofatica (negativa). Questa via verso la Causa di Tutte le Cose esige il progressivo abbandono di tutto quello che è conoscibile e conosciuto, insieme agli strumenti comuni della conoscenza, come per esempio il linguaggio discorsivo. Qui si procede tramite la negazione e il principio dell'ignoranza. Vi si può vedere - al di là della religione - un'analogia con l'autentico processo creativo che è misurarsi con l'ignoto. E con ciò che si potrebbe chiamare la vita creativa dell'uomo."

Le risonanze di questo concetto sono molto ampie, e nella difficoltà di coglierne precisamente il significato e la motivazione risiede il punto di incrocio tra l'aspetto di metodologo del mestiere dell'attore e quello di studioso delle tecniche personali inerenti alle pratiche religiose e rituali, o spirituali, della figura di Grotowski.

La *via negativa* impone all'attore non di assimilare una tecnica che lo renda capace di "recitare", di imparare a impersonare a suo piacimento i più svariati personaggi, questa infatti sarebbe la strada verso la "rappresentazione di una realtà", la creazione di un'illusione, il che non era obiettivo delle produzioni del Teatr Laboratorium.

Piuttosto, lo scopo principale dell'attore del Teatr Laboratorium, attraverso la *via negativa*, era trovare il suo modo personale di "smettere di recitare", smettere di mascherare sé stesso con quella abilità di cui la vita quotidiana ci fornisce tutti in maniera più o meno necessaria.

Per disimparare a recitare è necessario:

- uno spazio neutrale rispetto agli obblighi e alle convenzioni sociali;
- un gruppo di persone all'interno del quale creare una fiducia ed un'intimità particolare, intimità di mestiere naturalmente;
- un tempo relativamente indeterminato, sicuramente lungo;
- una dedizione totale.

148 Charles Dullin (1885-1949) Attore e regista francese; fondatore, nel 1922, del Teatro Atelier. Cfr. C. Dullin, *La ricerca degli dèi. Pedagogia di attore e professione di teatro*, Firenze, la casa Usher, 1986

149 Cfr. "Tecniche originarie dell'attore", a cura della dott. Luisa Tinti, Roma, Università degli studi di Roma La Sapienza, 1982-83, (ried. 1987-88), (1981-82, trascrizione non corretta dall'autore della registrazione magnetofonica dei corsi tenuti all'Università degli studi di Roma La Sapienza, sotto invito del prof. Marotti per il Dipartimento di Musica e Spettacolo)

150 Cfr. *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

Tutte condizioni che Grotowski si assicurò per il lavoro del suo gruppo, in Polonia.

La strada della *via negativa*, partendo dal presupposto di “abbandonare la maschera” e “smettere di recitare”, seguiva poi un iter molto personalizzato e strettamente individuale, anche se sempre in stretta relazione col gruppo: imparare a conoscere il corpo umano, a partire dal proprio corpo e da quello dei compagni, a conoscere le proprie possibilità e a saperle gestire, a identificare i propri limiti e blocchi, sia strettamente fisici che psichici, e usarli, lavorare su essi per superarli o trasformarli in atti creativi.

Atti creativi che avranno sempre il carattere di necessità, proprio perché scaturiti da urgenze nate dal corpo-mente stesso dell'attore. E in questi casi da atti creativi diventeranno qualcosa di simile a dei veri e propri *atti di confessione*, dunque atti reali.

Un grande fraintendimento, nella storia del teatro, a proposito del lavoro dell'attore al Teatr Laboratorium, è nato dalla definizione errata di "teatro fisico", definizione attribuita dalla critica teatrale a causa del grande lavoro di preparazione fisica, di allenamento, di esercizio fisico e vocale, che portarono gli attori stessi a degli altissimi livelli di "abilità" fisica: diventarono famosi per il rigore e il carattere di novità che presentavano.

Questa accurata preparazione fisica, e il costante allenamento, non furono mai fine a se stessi, ma furono piuttosto strumento per aprire tutt'altre possibilità che la mera acrobatica:

"...noi abbiamo sempre al Teatro Laboratorio cercato qualcosa che oltrepassa il corpo; e allora, se noi abbiamo lottato con una "maestria" del corpo, è stato per fare del corpo un canale aperto, per fare in modo che il corpo non faccia resistenza; abbiamo utilizzato al Teatr Laboratorium l'espressione «il corpo dovrebbe bruciare» attraverso gli impulsi interiori. E quello che appare è come il movimento dell'anima, perché il corpo non dà alcuna resistenza. Ed è totalmente lontano, e differente da questa nozione che hanno voluto imporre nella storia del teatro al nostro lavoro, che è il "teatro fisico". Mai lo è stato. E' stato il teatro di ricerca, molto più legato a zone soggettive, all'anima, ai ricordi, al contesto direi archetipale dell'essere umano; e finalmente, che ha aspirato sempre a qualcosa che è più alto, (...), qualcosa che gli antichi hanno chiamato lo "spiritus", qualcosa ancora più sottile dell'anima. Questo non è mai stato dominato dall'attitudine fisica."¹⁵¹

Da questa citazione delle parole di Grotowski, pronunciate durante una delle lezioni-conferenze di Antropologia Teatrale tenute al *Collège de France*, emerge il netto rifiuto dell'etichetta di “teatro fisico” per l'esperienza portata avanti al Teatr Laboratorium. Il lavoro con il corpo dunque, il famoso training del Teatr Laboratorium, non è mai stato un potenziamento delle abilità fisiche in vista dell'esaltazione della funzione del corpo, ma l'esatto contrario, la via per far scomparire il corpo:

"L'attore deve essere in grado di risolvere tutti i problemi del suo corpo che gli è possibile intendere.[...] Il corpo deve liberarsi da ogni resistenza, deve praticamente cessare di esistere."¹⁵²

Attraverso l'eliminazione delle resistenze fisiche, Grotowski voleva che l'attore raggiungesse la possibilità di una «integrazione delle energie psichiche e fisiche», assimilabile alla «trance» curativa presente in molte differenti tradizioni culturali sotto diversi nomi e definizioni, condizione che esclude totalmente il narcisismo e l'autocompiacimento, e si trasforma invece in una estrema “esposizione” di se stessi allo spettatore, considerata come un *dono* totale, incondizionato:

"Da noi tutto è concentrato sulla "maturazione" dell'attore che è espressa da una tensione verso l'assoluto, da una denudazione completa, dall'estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di auto-compiacimento. L'attore fa dono totale di sé. Questa è la tecnica della "trance" e dell'integrazione delle energie psichiche e fisiche dell'attore che, emergendo dagli strati più intimi del suo essere e del suo istinto scaturiscono in una specie di "transluminazione".¹⁵³

Adoperando la parola "trance", che, sia nel teatro che nello studio del rituale, ha sempre dato luogo a grossi fraintendimenti, è bene subito precisare cosa in questo luogo Grotowski ha voluto intendere:

"La trance, come la intendo io, è la capacità di concentrarsi in uno speciale modo teatrale e può essere ottenuta con un minimo di buona volontà.

Se dovessi spiegare tutto questo con una sola frase, direi che si tratta soltanto di dare se stessi. Bisogna darsi in modo totale, nella propria intimità più profonda, con fiducia, come ci si dà nell'atto d'amore. Questa è la chiave del problema: l'auto-penetrazione, la *trance*, l'eccesso, la stessa disciplina formale possono essere realizzati solo a condizione di un dono completo, umile e senza riserve. Tale atto culmina in un apice che apporta sollievo."¹⁵⁴

151 Cfr. J. Grotowski, conferenza di antropologia teatrale al Collège de France del 16-6-97

152 Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*

153 Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*

154 Ibidem. Per un approfondimento sulla trance, si veda Lapassade G., *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla trance*. Urra, Milano, 1997, e l'ampio lavoro di Mircea Eliade (in particolare *Il mito della reintegrazione*, Milano, Jaca Book, 1989). E' bene notare che nel corso degli anni successivi, in seguito ai cambiamenti culturali degli anni '70 in cui si diffuse nella società occidentale, e specialmente

Vediamo ancora in questo passo l'insistenza con cui viene sottolineato il concetto del *dono*, del *dare se stessi*, come guida sostanziale, al tempo stesso "etica" e "pratica", del lavoro dell'attore: il *dono di sé* sarà la motivazione dell'attore, la tecnica e il contenuto del suo atto, lo scopo ultimo, che «apporta sollievo».

Tutto questo naturalmente è un processo molto lungo, un processo che si può solo cominciare senza mai ritenersi concluso, e che gli attori del Teatr Laboratorium cominciarono, e portarono avanti per molti anni, senza mai considerarsi alla fine del cammino, proprio perché si trattava di situazioni tendenti verso l'ideale (*il dono totale di sé, la transluminazione*) ma allo stesso tempo concrete, come è visibile chiaramente negli spettacoli che sono oggi fruibili in versione video - Il Principe costante e Akropolis-, nei quali, nonostante la mediazione filmica, assolutamente nociva alla fruizione di spettacoli teatrali, realmente qualcosa di analogo a una *transluminazione* sembra accadere agli attori.

E' importante sottolineare che questo processo non può essere "insegnato", e piuttosto che considerarlo come un insegnamento, sarà più proficuo considerarlo come un "cammino" comune, un percorso di ricerca condiviso da l'attore e chi sta fuori dalla scena, come il regista, il drammaturgo, e le altre persone coinvolte nel processo creativo, senza essere in scena:

"Nel nostro teatro formare un attore non vuol dire insegnargli qualcosa; noi cerchiamo di eliminare le resistenze del suo organismo al suddetto processo psichico. Il risultato é l'annullamento dell'intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori in modo tale che l'impulso sia già una reazione esterna. L'impulso e l'azione sono contemporanei: il corpo svanisce, brucia e lo spettatore non vede che una serie di impulsi visibili."¹⁵⁵

Viene in questo passo esplicitato chiaramente il risultato al quale l'attore può tendere, e alcune volte raggiungere, lavorando su sè stesso all'interno della *via negativa*: una contemporaneità dell'impulso interno e della manifestazione esteriore e superficiale di esso, riducendo al minimo il tempo di trasmissione nervosa dell'impulso, ed eliminando la lentezza della mediazione del corpo, che, così come quella del pensiero, normalmente rallenta la capacità di azione e reazione nell'uomo comune, abituato ad un tempo-ritmo vitale mediamente lento. Per comprendere chiaramente quanto esposto si può pensare alla velocità di un felino nel momento di caccia dell'agguato, in cui tra l'impulso di prendere la preda e l'atto stesso non si frappone l'incapacità fisica nè la riflessione intellettuale; o ancora, si può pensare ad un momento di emergenza in cui qualcosa di molto pericoloso minaccia la nostra esistenza, e il nostro corpo può compiere dei movimenti ad una velocità per noi inusitata, guidato da una sua propria "intelligenza".

Esattamente questo "bruciare" del corpo spiega, ancora analogicamente, il processo di *transluminazione* di cui sopra, e richiama una frase di Antonin Artaud¹⁵⁶ citata da Grotowski a proposito degli attori:

"«Gli attori devono essere come dei martiri che mentre vengono bruciati vivi ci lanciano ancora messaggi dai roghi». Lasciatemi aggiungere che questi messaggi devono essere articolati, non possono essere inintelligibili o deliranti, alludenti a tutto e a niente - a meno che una data opera non richieda proprio questo."¹⁵⁷

Portare avanti un processo del genere richiede un lavoro lungo e continuativo:

"Anni di lavoro e di esercizi ideati espressamente (...) permettono di scorgere talvolta l'inizio di questo cammino: diventa allora possibile coltivare con cura ciò che é stato risvegliato. Sebbene dipenda in parte dalla concentrazione, la fiducia, l'apertura e quasi l'annientamento nel proprio mestiere, questo processo non è volontario. L'atteggiamento mentale necessario é una disponibilità passiva ad attuare una partitura attiva, non un'atteggiamento per cui una persona *vuole fare una determinata cosa* ma per cui *fa a meno di non farla*."¹⁵⁸

Ecco un altro punto importante in riferimento alla *via negativa*, una sorta di grande paradosso dell'attore, che così come non deve "imparare a recitare" ma "disimparare a recitare", allo stesso modo non deve "voler fare un'azione" ma "rinunciare a non farla".

CONIUNCTIO OPPOSITORUM

Continuando a seguire la ricerca sul lavoro dell'attore svolta da Grotowski all'interno del Teatr Laboratorium in Polonia negli anni tra il 1959 e il 1969, si incontra uno dei principi fondamentali del lavoro, da noi già incontrato nell'ambito del secondo

negli ambienti del teatro di ricerca, un grande interesse per l'idea esotica della trance, da cui molto spesso derivò una erronea applicazione della ricerca della trance all'interno dei gruppi teatrali sperimentali: Grotowski negli anni '80 non usava più la parola trance, e raccomandava di rinunciare ad essa, per evitare fraintendimenti ed errori metodologici, per usare piuttosto la parola "attenzione" (Cfr. "Tecniche originarie dell'attore", 1982/3)

155 Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*

156 Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968

157 Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*

158 Ibidem

capitolo, chiamato *coniunctio oppositorum*: in merito al lavoro dell'attore, esso consiste nella compresenza di una struttura altamente formalizzata e di quel processo interiore vitale dell'attore che fluisce all'interno della struttura come un fiume all'interno dei suoi argini.

Ecco cosa dice lo stesso Grotowski a proposito della compresenza di organicità e struttura, di forma e processo interiore, nel lavoro degli attori al Teatr Laboratorium:

"La maggior parte degli attori al Teatro Laboratorio stanno appena iniziando ad orientare il loro lavoro verso l'estrinsecazione di tale processo. Nel loro lavoro giornaliero essi non si concentrano sulla tecnica spirituale ma sulla creazione di una parte, la costruzione della forma, l'espressione dei segni - cioè sull'artificialità. Non sussiste contraddizione tra la tecnica interiore e l'artificialità (articolazione di una parte attraverso i segni). Noi crediamo che un processo personale che non sia assistito ed espresso attraverso una disciplina formale e una strutturazione controllata della parte non avrà alcun potere liberatorio e decadrà nel caos."¹⁵⁹

Ancora più precisamente, questa citazione ci chiarisce la natura del rapporto dialettico tra forma e processo interiore:

"Riteniamo che la composizione artificiale non solo non limiti il processo spirituale ma che in realtà gli spiani la strada. (La tensione tropistica fra il processo interiore e la forma rafforza entrambi. La forma è come una trappola alla cui esca il processo spirituale risponde spontaneamente e contro cui lotta)."¹⁶⁰

Si può comprendere meglio il modo di procedere del lavoro degli attori al Teatr Laboratorium, che spesso è stato frainteso, riguardo al tema della ricerca della auto-penetrazione, dello svelamento di sé, della denudazione, l'*atto di confessione*, tesi alla reintegrazione dell'essere umano nella sua totalità. Non si tratta di un facile slogan riguardo alla liberazione del sé, come libera espressione dell'individualità repressa, cosa che ha portato a tutto un filone di pratiche pseudo-teatrali che utilizzano l'improvvisazione e lo scatenamento collettivi alla ricerca di un vago "sentirsi liberi" dalle opprimenti catene sociali. Questo è esattamente il rischio del caos che prospetta Grotowski in situazioni di mancanza di assistenza, di disciplina formale, di partitura come struttura controllata.

Non è nella libera improvvisazione che l'individuo attore può scoprire le parti più profonde del suo essere, al contrario, esse sono solitamente il luogo dell'auto-compiacimento e dell'egotismo.

E' invece attraverso il rigore di una partitura formale altamente precisa e dettagliata che l'attore conosce perfettamente, che sarà possibile trovare la spontaneità, la sincerità, il luogo atto al reale *dono di sé*:

"Certamente un atto è necessario compierlo, è essenziale. Questo atto deve essere come la rivelazione di sé - preferisco una definizione antiquata, ma qui esatta -, deve essere un atto di confessione. E' un atto che si può ottenere solo al fondo della propria vita, è un atto che spoglia, denuda, scopre, rivela, svela. L'attore non deve recitare, ma penetrare gli spazi della propria esistenza, come analizzandola con il corpo e la voce. (...) Nel momento in cui l'attore realizza questo atto, diviene un fenomeno *hic et nunc*. Non racconto, non creazione di illusione, è tempo presente. (...) si rivela: tuttavia deve essere capace di compierlo ogni volta di nuovo. E' possibile? (...) Non è possibile senza una completa preparazione, perché l'attore pensa sempre: "cosa devo fare", e pensando "cosa devo fare" non può non smarrirsi. Bisogna preparare bene questo *hic et nunc*. Ecco ciò che chiamiamo partitura. Ma andando per la via della struttura, bisogna giungere all'atto reale (...)."¹⁶¹

Un ulteriore punto di fondamentale importanza, riguardo al lavoro dell'attore nel teatro di Grotowski, consiste nella scelta del tipo di comportamento umano da rappresentare.

Grotowski sceglie di allontanarsi dal naturalismo nel teatro, scartando tutta la gamma di comportamenti tipici della quotidianità, dell'uomo della strada, per indagare invece quel tipo di comportamento che caratterizza l'uomo nei momenti "estremi" della sua vita:

"Le forme del comportamento corrente e "naturale" fanno da velo alla verità; noi componiamo una parte come un sistema di segni che sveli ciò che si nasconde dietro la maschera della visione convenzionale: la dialettica del comportamento umano. In un momento di shock psichico, un momento di terrore, di pericolo mortale o di gioia smisurata, l'uomo non si comporta "naturalmente". L'uomo, in un elevato stato spirituale, si serve di segni ritmicamente articolati; si mette a ballare, a cantare. Per noi un *segno*, e non un gesto banale, costituisce l'essenza di un'espressione integrale."¹⁶²

159 Ibidem

160 Ibidem

161 Cfr. J. Grotowski, "Teatro e rituale", *Il Dramma*, 1976; ora in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

162 Ibidem

Dunque se lo scopo è squarciare il velo delle forme di comportamento corrente e "naturale" per fare apparire la verità, o qualche attimo di verità nell'uomo-attore, il mezzo identificato per compiere questa operazione artistica è il *segno ritmicamente articolato*, tipico appunto di quei momenti eccezionali della vita, piuttosto che il gesto quotidiano, al quale si è abituati e che anziché produrre riflessione o shock nell'attenzione di chi guarda, provoca una sorta di "addormentamento" sul "già noto".

In queste parole di Grotowski nel 1976 scorgiamo l'interesse antropologico verso tutto quello che riguarda le forme del comportamento umano in situazioni non-quotidiane (non della vita corrente e "naturale", avrebbe probabilmente detto Grotowski in questo periodo), e dunque non solo nel teatro, ma in tutte le situazioni in cui succede qualcosa di stra-ordinario, che sia rito o festa, l'interesse a studiarne le caratteristiche e il funzionamento, che caratterizza la ricerca di Grotowski negli anni a seguire, anche lontano dal teatro, nell'ambito dell'Arte come veicolo.

ATTORE SANTO

Il concetto diventato più famoso nella storia della cultura teatrale del novecento, è il concetto di *attore santo*, sia per la sua carica provocatoria ed estrema, sia per la varia e vasta area di dibattito che ha fatto scaturire nel corso degli anni a livello internazionale, entrando nella serie delle "formule" più famose della storia del teatro¹⁶³.

Una volta stabilita la necessità che l'attore compia un *atto reale*, un *dono totale di sé*, bisogna prestare attenzione al tipo di attore che possa essere in grado di far questo, e si tratta sicuramente di un tipo di attore assolutamente diverso da quello comunemente inteso:

"L'attore è un uomo che, lavorando in pubblico con il suo corpo, lo dà pubblicamente. Se questo corpo si limita a mostrare ciò che è - cosa alla portata di chiunque - esso non sarà allora un docile strumento per compiere un atto spirituale. Se esso sarà sfruttato per denaro o per guadagnare il favore del pubblico allora l'arte dell'attore confinerà con la prostituzione. (...) Ciò che colpisce quando si pensa al mestiere dell'attore, così come è praticato oggi, è il suo squallore: l'appalto su di un corpo che viene sfruttato dai suoi protettori - direttori e registi - il che a sua volta, fomenta un'atmosfera di intrighi e di ribellione.

Poiché, secondo i teologi solo un grande peccatore può diventare un santo (...), allo stesso modo, la miseria dell'attore può essere trasformata in una forma di santità."¹⁶⁴

Dopo aver evidenziato quali aspetti dell'attore convenzionale siano del tutto incompatibili con il concetto di *attore santo* secondo Grotowski, e sono esattamente tutti gli aspetti che caratterizzano il tipo di attore che viene chiamato provocatoriamente «attore-cortigiana», vengono identificate in positivo le qualità dell'*attore santo*, che riassumono i concetti a proposito dell'arte dell'attore, la *via negativa*, l'*atto di confessione* e il *dono di sé*, la *coniunctio oppositorum*, le *forme di comportamento non quotidiano*:

"Non mi fraintendete. Io parlo di "santità" da miscredente: mi riferisco ad una "santità laica". Se l'attore provoca gli altri, provocando sé stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione, un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli 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."¹⁶⁵

E concludendo con questa iperbole, che tuttavia ha tutta l'intenzione di non essere solo una provocazione ma un vero e proprio programma di lavoro (il testo appena citato termina infatti con queste parole: "se vogliamo una compagnia teatrale il cui pane quotidiano sia questo genere di lavoro, allora, è necessario attenersi ad uno speciale metodo di ricerca ed allenamento"), risulta ancora una volta evidente il carico di responsabilità che Grotowski e i suoi collaboratori si assunsero nell'intraprendere un tale programma di lavoro, specialmente nel contesto della Polonia del tempo:

"Tutto quello che abbiamo fatto è stato estremamente deviante per la mentalità polacca dell'epoca; è stato contro tutte le regole del teatro convenzionale. Allora l'ambiente teatrale è stato molto contro di noi, veramente, è stato come se noi avessimo spezzato le regole della recitazione (...) della dottrina ufficiale del tempo, è stato quasi insopportabile per gli "ufficiali". D'altra parte è stata un'eresia per la chiesa; per la chiesa è stato scioccante in maniera incredibile. E tutto questo è stato come essere attaccati da tre parti: l'ambiente tradizionale teatrale, la dottrina ufficiale e lo stato, e la chiesa."¹⁶⁶

163 Probabilmente avendo tali risonanze internazionali e tale diffusione negli anni della sperimentazione teatrale, esso ha subito un processo di appiattimento e riduzione a mera formula, svuotandosi della pregnanza del suo significato iniziale.

164 Cfr. *Per un teatro povero*

165 Cfr. *Per un teatro povero*

166 Cfr. J. Grotowski, conferenza di antropologia teatrale al Collège de France del 16-6-97

Il lavoro di regia

Passando ora all'ambito del lavoro di regia, possiamo considerare due aspetti: uno esattamente speculare al lavoro dell'attore, che contiene in sé il cuore della situazione teatrale, ovvero l'*incontro* tra due individui di cui uno è attore e l'altro spettatore (regista, inteso come "primo spettatore), che porta Grotowski ad affermare: "In un certo senso non sono un regista, sono una sorta di vis a vis per l'attore"¹⁶⁷; l'altro aspetto implica tutte le responsabilità che un regista si assume nella preparazione di uno spettacolo, la preparazione globale: responsabilità sul senso, sulla funzionalità, sull'efficacia nell'impatto con il pubblico. Nel caso del Teatro Laboratorio, un'ulteriore responsabilità per il regista veniva dalla carica pubblica e statale di Direttore del teatro, che implicava i rapporti con l'esterno, la programmazione, la gestione del lavoro e del personale umano.

Tutte queste responsabilità richiamano facilmente ad una immagine di "detentore di potere", e questa è un'altra delle facili calunnie che negli anni sono state riversate sul ruolo di Grotowski al Teatr Laboratorium. In realtà, in un gruppo di lavoro che funzioni bene, uno dei requisiti fondamentali è che "ognuno faccia il suo lavoro", il che implica un impegno preciso e non dispersivo su un campo limitato di competenze, e dunque una conoscenza specifica, una domanda specifica sul mestiere, come in questo caso il mestiere del regista in una situazione di laboratorio.

Creando un parallelo rispetto al concetto sopra esposto di *attore santo*, Grotowski utilizza il concetto di *regista santo*, mettendo in evidenza le qualità negative del lavoro di un regista che non rendono possibile la realizzazione di quegli "atti totali" negli attori, di cui è costituito lo spettacolo:

"Quanto ho già detto sulla miseria della condizione dell'attore vale anche per il regista. Sviluppando la metafora dell'"attore-cortigiana", l'equivalente fra i registi sarà il "regista mezzano". E come è impossibile cancellare tutte le tracce della "cortigiana" nell'attore "santo", così non si potrà mai estirpare completamente il "mezzano" dal regista "santo".

La condizione di regista esige un certo *savoir-faire* tattico, soprattutto nell'arte di governare. In genere questo tipo di potere demoralizza: esso comporta la necessità di imparare a manipolare la gente: richiede una propensione per la diplomazia, un talento freddo e inumano per cavarsela con gli intrighi. Queste caratteristiche seguono il regista come la sua ombra; persino nel teatro povero. Quella che nell'attore possiamo chiamare la componente masochista è la variante negativa di ciò che è creativo nel regista sotto forma di componente sadica. Anche qui, come altrove, le tenebre sono inseparabili dalla luce."¹⁶⁸

Questo quadro così duro del «regista-mezzano» trova la sua controparte vitale nel lavoro con l'attore, ovvero nel momento dell'*incontro*, in relazione al quale Grotowski si definisce non un regista ma «una sorta di vis a vis per l'attore».

E' in questo momento, il momento dell'*incontro*, che attraverso i valori della *reciprocità*, della fiducia, della comprensione, attraverso una totale e piena collaborazione, si può sviluppare quel fenomeno che Grotowski chiama *nascita condivisa o doppia*, sottolineando in questo modo il valore della scoperta che non solo l'attore compie su se stesso, ma che il regista allo stesso modo, attraverso il suo collega, mette in atto, «aprendosi a se stesso»:

"Vi è qualcosa di incomparabilmente intimo e fruttuoso nel lavoro che svolgo con l'attore che mi è affidato. Egli deve essere attento, confidente e libero, poiché il nostro lavoro consiste nell'esplorazione delle sue possibilità estreme. La sua evoluzione è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: la mia evoluzione è proiettata in lui, o meglio, è *scoperta in lui*, e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione. Questo non vuol dire formare un allievo ma semplicemente aprirsi ad un altro essere rendendo possibile il fenomeno di una "nascita condivisa o doppia". L'attore nasce di nuovo - non solo come attore ma come uomo - e con lui io rinasco. E' un modo goffo di esprimerlo ma quello che si ottiene è l'accettazione totale di un essere umano da parte di un altro."¹⁶⁹

"... il regista può aiutare l'attore in questa complessa e lacerante evoluzione solo a patto che sia cordialmente ed emozionalmente aperto verso l'attore come questi lo è verso di lui. Non credo nella possibilità di ottenere effetti a freddo: occorre un atteggiamento caldo verso il proprio prossimo - la comprensione delle contraddizioni dell'uomo..."¹⁷⁰

Questi possono essere solo brevi accenni al tipo di rapporto di lavoro tra il regista e l'attore, che non bastano a renderne appieno la particolarità e la specificità; l'impossibilità di rendere fedelmente conto in teoria della realtà di questa collaborazione a livello pratico tra l'attore e il regista, è evidenziata da Grotowski: si tratta di un'"arte" di lavoro che è impossibile ridurre ad una formula e che non può essere facilmente appresa. Un'importante avvertenza, valida in ogni campo di interazione umana, è

167 Cfr. *Per un teatro povero*

168 Ibidem

169 Ibidem

170 Ibidem

opportuno citare, attraverso due principi generali che riguardano l'incontro tra due esseri umani: "Primum non nocere", e "se sei esigente con i tuoi collaboratori, sii lo due volte con te stesso".

Per un riscontro, si possono osservare i risultati del lavoro svolto in quegli anni con Ryszard Cieslak, uno degli attori del Teatr Laboratorium, per la preparazione dello spettacolo "Il principe costante" (1965, Calderon de la Barca-Slowacki; Wroclaw)¹⁷¹:

"Il contatto con Grotowski é andato al di là di un insegnamento teatrale, al di là del lavoro per diventare attore. E' stato con lui che, un poco per volta, mi sono aperto. E' lui che mi ha fatto uscire dal mio guscio."¹⁷²

Proprio questo momento dell'*incontro* é il punto cruciale dell'intero lavoro di Grotowski, e probabilmente é anche il luogo della maggiore maestria raggiunta nella ricerca, in particolar modo nel livello teatrale di essa.

Essendo il cuore dell'arte di regista di Grotowski, il momento dell'*incontro* porta in sé tutta l'insondabilità che caratterizza l'esperienza "artigianale" di un maestro.

Continuando ad esplorare l'ambito del lavoro del regista, si pone immediatamente la questione del "cosa", cosa mettere in scena e perché. Queste domande aprono la ricerca a una prospettiva più ampia, sulla società, sull'arte nella società, sul teatro come "luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti ed i giudizi stereotipati e comunemente accettati"¹⁷³.

Il potenziale ed il valore del contenuto mitico presente in una rappresentazione viene analizzato da Grotowski per individuare con precisione quali siano quegli elementi culturali che possano funzionare come delle chiavi di apertura all'*incontro* tra attori e spettatori:

"Non appena le cognizioni acquisite con la pratica sono diventate in me un fattore di lucida consapevolezza, e quando gli esperimenti hanno generato un metodo, sono stato costretto a riesaminare la storia del teatro in relazione agli altri rami del sapere, in special modo la psicologia e l'antropologia culturale. Un riesame del problema del mito si é reso necessario. Mi é apparso allora chiaro come il mito sia al tempo stesso una situazione arcaica e un modello complesso che sopravvive in modo indipendente nella psicologia dei gruppi sociali ed ispira il comportamento e le tendenze della collettività.

Il teatro, quando faceva ancora parte della religione, era già teatro: esso liberava l'energia spirituale della congregazione o della tribù incarnando il mito e profanandolo. Lo spettatore acquistava in tal modo una rinnovata consapevolezza della propria verità personale alla luce della verità del mito, e attraverso il terrore e il senso del sacro giungeva alla catarsi."¹⁷⁴

Il problema, o ostacolo che emerge nel mondo contemporaneo in relazione al potenziale del mito e della catarsi, riguarda lo stato di frammentarietà delle società di oggi, la mancanza di una fede universalmente valida e professata, e la trincea di individualismo che scava dei profondi solchi tra persone e persone, prima ancora che tra gruppi e gruppi.

Ed allora per cercare questa efficacia nella fase di costruzione dello spettacolo, per raggiungere l'effetto di "smascheramento" che gli attori possono provocare negli spettatori, Grotowski attinge a quel materiale che fa da substrato alle costruzioni culturali, l'inconscio, ma nel senso di inconscio collettivo, che dagli archetipi si va ad articolare in mitologia.

Per scavalcare poi le resistenze che la collettività porrà di fronte allo spettacolo e al suo contenuto archetipale, che scaturiscono dalla patina di inviolabilità che gli individui frappongono tra gli stimoli provenienti dall'esterno e il loro personale mondo interiore, la chiave sarà nascosta nell'onestà del lavoro attoriale di "incarnazione" del mito nel corpo vivo proprio, come atto dell'attore di massima provocazione rispetto a certe verità inviolabili.

"Un attore deve sapere, con consapevole crudeltà, aggredire la propria "gobba psichica" e raggiungere le sfere che gli permettano di aggredire la "gobba psichica" collettiva: immagini, miti, archetipi, sogni della comunità.

Al regista incombe allora il compito di stimolare nell'attore questo processo creativo per mettere a confronto mito e società, per profanarli ambedue, cioè per affermarli ambedue."¹⁷⁵

Con questa efficace immagine della «gobba psichica», Grotowski collega, tra il livello individuale e quello collettivo, il punto segreto di vulnerabilità psichica dell'attore con il corrispondente punto di vulnerabilità della collettività, scoprendo quel ponte edificabile, grazie all'evento teatrale, tra gli individui presenti alla rappresentazione, attori e spettatori, che consenta l'*incontro* e la *scoperta collettiva*.

171 E' possibile visionare lo spettacolo grazie alla pubblicazione del documento audiovisivo: "Il Principe Costante di Jerzy Grotowski – Ricostruzione" (un progetto di Ferruccio Marotti) produzione: Centro Teatro Ateneo "Sapienza" Università di Roma, 2005

172 Cfr. Taviani, *Cieslak promemoria, con "L'ultima intervista di Ryszard Cieslak"*, Teatro e storia, 10, Bologna, Il Mulino, 1991

173 Cfr. *Per un teatro povero*

174 Ibidem

175 Cfr. *Per un teatro povero*

Se dunque il punto di partenza è la cosiddetta "gobba psichica" dell'attore, in quanto corrisponde a quella collettiva, di grande rilevanza sarà la "comunità" di tempo e luogo, ovvero la connazionalità, la condivisione di cultura ed esperienze storiche, per poter lavorare su questo materiale.

Grotowski ci presenta una gamma di esempi degli elementi mitici archetipali su cui si può sviluppare la rappresentazione:

"Alludo a cose che sono così elementari e così intimamente connesse che ci sarebbe difficile sottoporle ad un'analisi razionale. Per esempio, i miti religiosi: il mito di Cristo e di Maria; i miti biologici: la nascita e la morte, la simbologia amorosa o, in senso lato, Eros e Tanatos; i miti nazionali che sarebbe difficile ridurre a formula e di cui tuttavia avvertiamo la presenza nel nostro stesso sangue allorché leggiamo la terza parte de *Gli Avi* di Mickiewicz, *Kordian* di Slowacki o l'"Ave Maria".¹⁷⁶

Questi sono in effetti i temi ricorrenti nelle rappresentazioni messe in scena dal Teatr Laboratorium negli anni tra il '59 e il '69, attraverso la scelta di un testo classico ricco di tali contenuti che viene adoperato come trampolino per la riscoperta di essi attraverso il lavoro dell'attore su sé stesso e sul testo, e la successiva presentazione al pubblico:

"Per dare il via a questo processo di provocazione verso il pubblico, bisogna prendere lo slancio dal trampolino costituito da un testo, già arricchito da un insieme di associazioni di idee generali. E' per questo che abbiamo bisogno sia di un testo classico a cui, attraverso la profanazione, rendiamo la sua verità; che di un testo moderno, purché il suo contenuto, che può anche essere banale e stereotipato, sia radicato nella psiche della società."¹⁷⁷

Il lavoro di drammaturgia

"Anche se facciamo un uso frequente di testi del teatro classico, il nostro è un teatro contemporaneo poiché stabilisce un confronto fra le nostre fonti reali e gli stereotipi del nostro comportamento attuale, mostrandoci così il nostro presente in prospettiva con il nostro passato ed il nostro passato con il nostro presente. Sebbene questo teatro si serva di un linguaggio elementare di segni e suoni - comprensibile oltre il tessuto semantico della parola, anche a chi non comprenda la lingua in cui lo spettacolo è dato - esso deve avere un carattere nazionale poiché è basato sull'introspezione e sulla configurazione del nostro super-io sociale che si è venuto formando in un particolare clima di cui è diventato parte integrante.(...)

...ogni spettacolo classico è come uno specchio in cui è possibile guardarsi, vedervi riflesse le nostre idee e le nostre tradizioni e non soltanto una descrizione di ciò che in passato pensavano e sentivano altri uomini.

Tutte le rappresentazioni costruite su di un tema contemporaneo rappresentano un incontro tra la labile fisionomia degli avvenimenti attuali e le loro profonde radici, i loro motivi nascosti. La rappresentazione è *nazionale* perché è una ricerca sincera ed assoluta del proprio io storico; è *realistica* perché tende ad un eccesso di verità; è *sociale* perché è una sfida lanciata a quell'elemento sociale, che è lo spettatore."¹⁷⁸

Le concezioni di base che guidano il lavoro di drammaturgia del Teatr Laboratorium si trovano qui riassunte:

- il concetto di *riattualizzazione dei classici*, utilizzati dalla comunità come specchio per guardarsi e ri-conoscersi nelle proprie idee e tradizioni, nei propri valori;
- il concetto di *connazionalità*, tendente alla localizzazione storico-geografica del lavoro di produzione di spettacoli all'interno di un contesto storico-nazionale preciso, tale da consentire una condivisione pressoché totale dei valori culturali;
- il concetto di *carattere sociale della rappresentazione*, che eliminando una concezione puramente estetica del lavoro artistico-teatrale, riafferma lo stretto legame con il sociale di esso, anche solo per il semplice motivo di essere finalizzato e dedicato a «quell'elemento sociale che è lo spettatore».

Appare con evidenza l'attenzione e la cura all'interno del Teatr Laboratorium nella scelta dei testi su cui intraprendere il lavoro per uno spettacolo, quali fossero i requisiti minimi richiesti ad un testo, classico o contemporaneo, perché venisse scelto come trampolino per la ricerca teatrale:

"Abbiamo sempre scelto testi che conservassero la loro vitalità, riconosciuti validi dalla tradizione, non solo vitali per i miei colleghi e per me, ma anche per la maggioranza dei polacchi, se non per tutti. Anche quando abbiamo rappresentato il *Faust* di Marlowe, che non aveva una tradizione consolidata in Polonia, ne apparve chiaro il vivo legame con la nostra cultura, per il genere di materiale letterario collegato a uno specifico contesto di riflessione poetica, di immagini, di allusioni esistenziali,

176 Ibidem

177 Ibidem

178 Ibidem

molto vicine al romanticismo polacco; non a caso prendemmo come base non *Il principe costante* di Calderòn, ma proprio Slowacki, il grande poeta del romanticismo polacco che ha compiuto la trasposizione del testo di Calderòn."¹⁷⁹

Le prime caratteristiche necessarie da ricercare nei testi da mettere in scena, per scegliere il materiale su cui costruire lo spettacolo e la sua drammaturgia, sono la *vitalità*, riconosciuta da attori e regista, e *l'appartenenza a una tradizione viva*.

La *vitalità* garantiva la possibilità di ricavare stimoli, fondamentali per cominciare quel lavoro di auto-penetrazione per gli attori e per il regista. La tradizione stabiliva il collegamento con il pubblico, la certezza di trascinarlo in quell'evento di profanazione del "sacro" che portasse al "confronto con le radici":

"Prendendo dunque come base testi che fossero per noi una sfida, e insieme uno stimolo, un trampolino, ci confrontavamo con le nostre radici, non pensando affatto a ciò, senza calcoli artificiosi, non ricercando formule (< ecco il sacrificio di Kordian, egli dà il proprio sangue, l'archetipo del sangue >, ecc.), senza effettuare calcoli psicologici o ricerche nell'ambito delle rappresentazioni tradizionali. Ci ponevamo domande che possedessero per noi una pienezza di forza vitale, preoccupandoci un poco che sia i testi polacchi, sia i testi del tipo di *Faust*, attinti dalla tradizione straniera, conservassero il legame con il vivo senso di noi stessi, tradizionale, si potrebbe dire. Così andavamo incontro alle nostre fonti. "¹⁸⁰

Questo *rapporto con le fonti*, con il passato, con gli antenati, è un altro tratto caratteristico dell'intero arco di ricerca di Grotowski, ed un tema fondamentale che lo ha guidato attraverso tutte le fasi in cui è passato, tornando sempre a parlarne, a confermare la domanda:

"Gli autori, i grandi autori del passato sono stati molto importanti per me, anche se ho lottato con loro. Mi mettevo di fronte a Slowacki o a Calderòn ed era come la lotta fra l'angelo e Giacobbe: "Svelami il tuo segreto!" Ma in verità, merda del tuo segreto! E' il nostro segreto che conta, quello di noi che siamo vivi ora. Ma se io conosco il tuo segreto, Calderòn, riesco a comprendere il mio. Io non parlo con te come con l'autore che devo mettere in scena, parlo con te come con il mio lontano avo. Questo significa che io mi accingo a parlare con i miei antenati. E certamente io non sono d'accordo con i miei antenati. Ma al tempo stesso non posso negarli. Sono la mia base, la mia fonte. E' una questione personale tra me e loro. "¹⁸¹

Ancora una volta emerge l'importanza fondamentale del concetto dell'*incontro*, ad un livello ulteriore rispetto a quelli già considerati - l'incontro tra attore e regista - l'incontro tra attore e spettatore - l'incontro tra regista e autore del testo: si aggiunge un livello trasversale che riguarda l'incontro con le proprie fonti, le radici, gli antenati, incontro che avviene a livello individuale nel proprio specifico lavoro su di sé, nel campo delle tecniche personali, e a livello collettivo nella situazione del lavoro di gruppo, che a sua volta si relaziona con una determinata comunità culturale di spettatori, e siamo nel campo delle tecniche interumane.

Ognuna di queste dimensioni del concetto dell'*incontro* fornisce un'idea dello spessore dell'attività teatrale in quanto attività profondamente collettiva e immersa nella vita della comunità, e lascia intravedere le infinite possibilità di scoperta che scaturiscono dagli incontri di ognuno dei vari livelli di azione, e di ognuno dei vari livelli di presenza di ogni ruolo, attore o regista o spettatore, autore del testo o "antenato".

La tradizione principale cui si fece riferimento nel lavoro di drammaturgia al Teatr Laboratorium, non poté che essere quella del romanticismo polacco, sviluppatosi enormemente, e con dei temi forti ricorrenti, a causa della situazione socio-politica di assoggettamento e di mancanza di libertà che la Polonia aveva subito e subiva. Proprio per queste condizioni sociali, il romanticismo polacco assunse dei toni assolutamente propri rispetto al resto dell'Europa, e trovò un'accoglienza e una fervente risposta nella popolazione la cui eco persiste tutt'ora:

"E' stato un romanticismo diverso da quello francese: voleva uscire dalle situazioni quotidiane per scoprire una più vasta prospettiva esistenziale, che potremmo chiamare ricerca del destino. In questa drammaturgia non c'è declamazione, *pathos* retorico, la lingua è molto severa, anche quando si riallaccia al barocco polacco che ha in sé una certa ornamentazione, rimane la grande severità di atteggiamento nei confronti dell'individuo. Nel romanticismo polacco esistono anche tentativi di scoprire i motivi segreti del progresso umano: si potrebbe dire che racchiude un certo tratto dell'opera di Dostoevskij - la penetrazione della natura umana dalla parte dei suoi motivi oscuri, attraverso la follia chiaroveggente - ma, cosa paradossale, ciò si compì in un materiale completamente diverso, di tipo più poetico."¹⁸²

179 Cfr. J. Grotowski, "Teatro e rituale", *Il Dramma*, 1976; ora in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

180 Ibidem

181 Cfr. J. Grotowski, "Tu sei figlio di qualcuno", *Linea d'ombra*, 1986; ora in *Testi 1954 - 1998*. Firenze-Lucca, La Casa USHER - Oggi, del teatro, 2016

182 Cfr. "Teatro e rituale", *Il Dramma*, 1976; ora in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

Emergono dei tratti salienti del romanticismo polacco che sembrano corrispondere ad altrettante caratteristiche di base del suo lavoro di ricerca, come l'allontanamento dalle situazioni della quotidianità, alla ricerca di qualcosa di più vasto e profondo nell'esistenza umana; la «grande severità di atteggiamento nei confronti dell'individuo», o più specificamente nei confronti della ricerca *sull'individuo e dell'individuo su se stesso*; l'interesse a scoprire «i motivi segreti del progresso umano».

Una volta individuato il materiale con cui confrontarsi, bisogna soffermarsi sul "come" di questo confronto, sia in senso generale con il romanticismo polacco, sia in senso più strettamente teatrale, riguardo al lavoro drammaturgico.

Riguardo al rapporto col romanticismo polacco, un critico teatrale polacco, Konstanty Puzyrna, usa queste parole:

"...Grotowski lesse il dramma romantico in modo diverso rispetto alla sua lettura tradizionale. Più che mettere in scena i singoli drammi cercò in essi un'ispirazione: traspose certe intuizioni e sensazioni dei Romantici nel lavoro dell'attore al Teatr Laboratorium, in una poetica molto specifica, scoprendo nel dramma romantico polacco dei temi in genere trascurati nel teatro o anche piuttosto deboli, rispetto ad altri temi più generali.

Anche dal punto di vista della problematica, egli trasferì l'accento dal campo storico politico, che era stato dominante negli allestimenti dei drammi romantici, alla sfera esistenziale, culturale, antropologica."¹⁸³

L'approccio ai testi della tradizione romantica polacca è consapevolmente mirato a quegli elementi più attinenti al campo umano, culturale-antropologico, rispetto ad altri, storico-politici, messi maggiormente in risalto dalla pratica corrente del tempo.

Dal punto di vista registico, il modo di rapportarsi con un testo teatrale non fu mai fedele al classico "illustrare il testo e fare i gesti". Così come, infatti, si cercò di andare ben al di là dei gesti nel lavoro dell'attore, così non si pose mai il problema della fedeltà all'autore, o meglio, non si pose il problema di illustrare il testo, ma piuttosto di *confrontarsi* con esso, di *lottare* contro di esso e allo stesso tempo a favore di esso; comunque, tenendo sempre la letteratura in una posizione di grande importanza.

Nel corso delle lezioni tenute al *Collège de France* come titolare della cattedra di Antropologia Teatrale nel 1997, Grotowski ha parlato del rapporto che i due più importanti registi della scena russa, Stanislavskij e Mejerhold, ebbero con l'autore del testo messo in scena. Il racconto che Grotowski porta a proposito dei due registi è una sorta di paradosso: Stanislavskij lavorò sui drammi di Cechov con l'intenzione di realizzare esattamente tutti gli intendimenti del drammaturgo, per creare una sorta di teatro letterario, e il risultato fu che l'autore stesso prese posizioni contro il lavoro ("E' un dato di fatto che Cechov stesso avesse protestato così contro queste regie: <Ho inteso scrivere dei vaudevilles e Stanislavskij ha portato in scena dei drammi sentimentali>. Stanislavskij, essendo un autentico artista, aveva realizzato, pur non volendo, un *suo* Cechov e non un Cechov visto in modo oggettivo."¹⁸⁴); Mejerhold, al contrario, lavorò in qualche modo contro il testo, stravolgendolo e adoperando il montaggio, auspicando un teatro autonomo dalla letteratura, e il risultato fu quello di ritrovare lo spirito esatto dell'autore ("...ritengo che in tutta la storia del teatro non sia possibile rinvenire un altro esempio di rappresentazione più intrinseca allo spirito di Gogol, nel suo più intimo significato, del suo *Ispettore generale*: esso consisteva in una specie di "collage" dei vari testi di Gogol"¹⁸⁵).

Non è questo il luogo di approfondire il dibattito sul rapporto tra il regista e l'autore del testo teatrale.

riteniamo fondamentale aggiungere, riguardo alla ricerca in campo drammaturginco di Grotowski, che tutto il lavoro sul dramma romantico, corrispondente al periodo di maturazione poetica del Teatr Laboratorium, fu un cammino verso "Apocalypsis cum figuris", l'ultimo spettacolo prodotto, nel quale non venne più messo in scena un testo d'autore, e neanche venne scritto un testo originale ad hoc.

Troviamo una descrizione del particolare processo di costruzione della drammaturgia di Apocalypsis cum figuris nel libro di Jennifer Kumiega, dedicato all'attività di Grotowski fino agli anni '80:

"Lo spettacolo quindi ["Apocalypsis cum figuris"] nacque esclusivamente dal lavoro di improvvisazione, formando nel complesso una struttura concreta in cui si intrecciavano miti, eventi storici, favole di origine letteraria e avvenimenti quotidiani. (...) (citando) Grotowski:

<In Apocalypsis ci allontanammo dalla letteratura. Non era un montaggio di testi. Era qualcosa a cui arrivammo durante le prove, attraverso lampi di rivelazione e improvvisazioni. Alla fine avevamo materiale per uno spettacolo di venti ore. A partire da qui dovevamo costruire qualcosa che fosse dotato di una propria energia, come una corrente; solo allora ricorremmo al testo, alla parola.> (...)..si estesero i riferimenti al Nuovo testamento - fino ad includere tutta la Bibbia - furono introdotti brani tratti

183 Cfr. Puzyrna/Molinari, "Alcune note storiche", *Sipario*, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980.

184 Cfr. *Per un teatro povero*

185 Ibidem

da *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij e da scritti di T.S. Eliot e di Simone Weil. Nella sua forma definitiva lo spettacolo durava un'ora."¹⁸⁶

Quest'ultimo spettacolo segnò fortemente la storia del teatro del Novecento, in particolare dal punto di vista drammaturgico, aprendo la strada a tutti i tentativi, che a partire dagli anni '70 vennero intrapresi da gruppi teatrali seguendo le orme del Teatr Laboratorium, di lavorare drammaturgicamente ad uno spettacolo senza fare riferimento ad un unico testo teatrale, ma operando una sorta di montaggio di vari testi di diversi autori, per giungere alla fine ad una drammaturgia originale. Nell'ambito drammaturgico, il collaboratore che accompagnò la ricerca di Grotowski all'interno del Teatr Laboratorium fu Ludvig Flaszen.

Lo spazio scenico

Per quanto riguarda la ricerca portata avanti da Grotowski con il Teatr Laboratorium in Polonia nell'ambito della scenografia e della configurazione dello spazio scenico, occorre in primo luogo ricordare che all'interno della proposta del "teatro povero", ogni tipo di scenografia era stata eliminata allo scopo di lasciare che il nucleo essenziale dell'evento teatrale, l'azione dell'attore davanti allo spettatore, potesse emergere in tutta la sua essenzialità.

Rimane dunque da osservare il modo di procedere nella composizione dello spazio scenico, ovvero di quello spazio all'interno del quale il suddetto nucleo dell'evento teatrale, azione degli attori davanti agli spettatori, possa aver luogo nel modo ottimale.

Il primo punto della ricerca sullo spazio scenico, fu la eliminazione della distinzione tra la scena (lo spazio degli attori) e la platea (lo spazio degli spettatori). Definiamo tale operazione la *liberazione dello spazio*, nel senso di una liberazione dalle regole convenzionali secondo le quali lo spazio veniva concepito sempre allo stesso modo.

Questo concetto-guida fondamentale fu il punto di partenza della ricerca sulle possibilità di creare una concezione nuova dello spazio scenico che generasse o permettesse un tipo specifico di situazione teatrale capace di immergere *immediatamente* (nel senso proprio di "non mediato") lo spettatore nel mezzo dell'azione degli attori, la quale a sua volta era progettata come stimolo per lanciare lo spettatore stesso nell'azione.

Un esempio di tale modo di procedere nella ricerca sullo spazio troviamo nel racconto di Grotowski a proposito della messa in scena degli spettacoli *Faust* (Marlowe, 1963) e *Kordian* (Slowacki, 1962), con il Teatr Laboratorium:

"Nel refettorio, ad esempio, c'è un monaco che si rivolge agli spettatori: < Se permettete, mi confesserò davanti a voi >. Da questo momento viene imposta agli spettatori una precisa situazione: il monaco comincia la sua confessione e lo spettatore, volente o nolente, diviene confessore: come nel *Faust* di Marlowe, da noi messo in scena. Un'altra situazione che conseguiva da questa concezione spaziale l'abbiamo realizzata nel *Kordian* di Slowacki. Tutta la sala teatrale fu trasformata in una sala di ospedale psichiatrico, gli spettatori erano trattati come malati."¹⁸⁷

Un secondo punto fondamentale del lavoro sullo spazio scenico fu la specificità di ogni singolo spettacolo, in merito alla configurazione dello spazio. In ogni lavoro teatrale lo spazio veniva progettato e costruito in maniera differente, in relazione alla precisa circostanza evocata dalla rappresentazione, con lo scopo di provocare delle precise relazioni tra le azioni degli attori e gli spettatori, un meccanismo, aiutato e veicolato dalla configurazione spaziale, di azione-reazione tra attori e pubblico. Anche nel campo della ricerca sullo spazio, il lavoro svolto al Teatr Laboratorium tra il '59 e il '69, agì da stimolo per molta parte del teatro di ricerca dagli anni '70 in poi, nonostante Grotowski si fosse ormai allontanato in quegli anni dal campo attivo del teatro di ricerca, allontanandosi addirittura dalla sala teatrale, dal teatro come edificio.

Nell'ambito scenografico, il collaboratore che accompagnò la ricerca di Grotowski all'interno del Teatr Laboratorium fu Jerzy Gurawski.

Lo spettatore

Come ultimo ambito di questo excursus sul livello teatrale del lavoro di ricerca di Jerzy Grotowski al Teatr Laboratorium, rimane la questione degli spettatori.

Adopero la parola "questione" non casualmente, ma facendo riferimento alla forte carica di provocazione delle dichiarazioni che Grotowski fece nel periodo della produzione di spettacoli al Teatr Laboratorium, in merito a questo argomento.

186 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, La casa USHER, 1985

187 Cfr. "Teatro e rituale", *Il Dramma*, 1976; ora in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

Non solo infatti l'ambito del "ruolo" degli spettatori non sfuggì alla ricerca di Grotowski nel periodo di lavoro svolto al Teatr Laboratorium tra il '59 e il '69, ma anzi si propose già da allora come uno dei temi di maggiore importanza, fornendo lo spunto iniziale alla ricerca sulle fonti del teatro rituale, e sul rapporto tra rito e teatro, dunque a tutta la antropologia teatrale.

Posto che ogni spettatore vada a teatro per motivi diversi e cercando cose diverse, in primo luogo occorre identificare il proprio pubblico, e Grotowski comincia la sua riflessione sul ruolo dello spettatore, auspicando per il suo teatro un pubblico specifico, elitario, che viene definito ed identificato per esclusione:

"Non intendiamo fornire svago a quelle persone che vanno a teatro per soddisfare un'esigenza sociale di contatto con la cultura, cioè avere qualcosa di cui parlare con gli amici ed essere in grado di dire che si é andati a vedere questo o quel dramma e che lo si é trovato interessante. Non siamo disposti ad appagare le loro esigenze culturali poiché tutto ciò é falso.

Né siamo al servizio di coloro che vanno al teatro per distendersi dopo una giornata di duro lavoro. Tutti hanno il diritto a rilassarsi dopo il lavoro ed esistono diverse forme di divertimento adatte allo scopo, come certi tipi di films, cabaret, music-hall e molte altre cose.

Ci interessa invece quello spettatore che nutre autentiche esigenze spirituali e che desidera realmente auto-analizzarsi, per mezzo di un confronto diretto con la rappresentazione. Ci interessa quello spettatore che non si arresta ad uno stadio elementare di integrazione psichica, pago della sua angusta, geometrica stabilità spirituale, che sa esattamente ciò che é bene e ciò che é male e ignora il dubbio. Poiché non é a lui che si sono rivolti El Greco, Norwid, Thomas Mann e Dostoevskij, ma a colui che subisce un processo evolutivo senza fine, la cui inquietudine non é generica, ma indirizzata verso la ricerca della verità su se stesso e sulla sua missione nella vita."¹⁸⁸

Le *esigenze dello spettatore* che possono trovare un riscontro negli spettacoli del Teatr Laboratorium sono le *esigenze spirituali*, legate appunto alla «ricerca della verità su se stesso e sulla sua missione nella vita», esigenze non sociali, non intellettuali né di moda, ma di inquietudine spirituale. Naturalmente questo tipo di spettatore non è lo spettatore medio, non è la massa del pubblico, non è "tutti".

Questa sorta di limitazione che Grotowski concettualmente impone alle sue rappresentazioni, non deve essere fraintesa: qui si teorizza di un criterio di autoselezione, individuale e non generico o sociale, che esclude solo quegli spettatori le cui esigenze non corrispondono alla ricerca spirituale. Si può dire che Jerzy Grotowski realizzasse un teatro di élite, ma a questo scopo è utile specificare l'accezione in cui il termine viene usato da Grotowski nel riferirsi al pubblico del Teatr Laboratorium. La definizione della parola, "cerchia ristretta di persone che si distinguono dai più per superiore cultura, censo, ascendenza e sim."¹⁸⁹, non fa al caso nostro. L'élite di cui parla Grotowski per il pubblico dei suoi spettacoli non è né una élite economica né tantomeno culturale, o intellettuale, ma risalendo al significato etimologico del termine *élite* scopriamo che esso fa riferimento all'azione di 'scegliere', dal latino *exlegere*, e riguarda dunque coloro i quali vengono scelti, non da una qualche selezione esterna, ma dalla loro stessa inquietudine, dalla loro fondamentale "domanda".

Seguendo ancora la definizione del concetto di *esigenze spirituali dello spettatore*, possiamo definire il nuovo concetto come una *élite spirituale*. Tale sorta di autoselezione del pubblico in base alla sua specifica "domanda" rivolta allo spettacolo, é fondamentale nel momento in cui si cerca di realizzare, attraverso la rappresentazione, quel momento di auto-penetrazione collettiva, in quanto richiede allo spettatore un "lavoro" in qualche modo attivo, piuttosto che una passiva ricezione:

"Se questi (lo spettatore) accetta l'invito dell'attore e segue, in certa misura, il suo esempio, agendo allo stesso modo, lascerà il teatro in uno stato di accresciuta armonia spirituale; se invece, egli lotta per conservare intatta, a tutti i costi, la sua maschera menzognera, alla fine dello spettacolo sarà in uno stato di ancor maggiore confusione. Sono convinto che nel complesso, anche nel secondo caso, lo spettacolo rappresenti una sorta di psicoterapia sociale, mentre per l'attore può costituire una terapia solo se egli si é dato al suo compito con un'impegno totale."¹⁹⁰

Da questo punto in poi, la riflessione sul ruolo dello spettatore a teatro nella ricerca di Grotowski, subirà molte trasformazioni, in relazione alle esperienze che attraverso i diversi spettacoli del Teatr Laboratorium si andavano accumulando¹⁹¹; ed é proprio questa riflessione sul ruolo dello spettatore che apre una strada parallela di ricerca, sul livello antropologico, in merito al rapporto tra il teatro e il rituale, sulla possibilità di un teatro rituale oggi, e dunque sulle caratteristiche comuni al rito e al teatro.

188 Cfr. *Per un teatro povero*

189 Il Nuovo Zingarelli, Bologna, Zanichelli, 1986

190 Ibidem

191 in particolare faccio riferimento ai concetti, già esposti nell'ambito del secondo capitolo su Teatro e Rituale, di *partecipazione attiva* e di *testimone*.

Il carattere del lavoro, e la poetica di fondo che ha guidato il lavoro di realizzazione degli spettacoli, presentano una “tipicità” divenuta ai giorni nostri pressoché leggendaria¹⁹².

Riportiamo a conclusione due testimonianze sulla poetica di fondo che ha guidato il lavoro di realizzazione degli spettacoli del Teatr Laboratorium: la prima a carattere analogico-poetica, fornita dallo stesso Grotowski in un testo del 1960, allegato alla sua tesi di diploma in regia alla Scuola Teatrale Superiore di Cracovia¹⁹³; la seconda, fornita da Eugenio Barba con un carattere più analitico, tipico di una osservazione del lavoro dall'esterno, attraverso delle categorie concettuali che appartengono al campo antropologico e sociologico.

"Patrono mitologico del teatro indiano antico era Shiva, il Danzatore Cosmico che danzando “genera tutto ciò che è e tutto ciò che è distruggerà”; colui che “danza la totalità”. (...)

Se dovessi definire le nostre ricerche sceniche con una frase, con un termine, mi riferirei al mito della Danza di Shiva; direi: “giochiamo a Shiva”. C'è in questo un tentativo di assorbire la realtà come da tutti i suoi lati, nella molteplicità dei suoi aspetti, e contemporaneamente un rimanere come all'esterno, in lontananza, a distanza estrema. (...)

Il teatro indiano antico, come quello giapponese antico e l'ellenico, era un rituale che identificava in sé la danza, la pantomima, la recitazione. Lo spettacolo non era “rappresentazione” della realtà (costruzione dell'illusione), ma “danzare” la realtà (una costruzione artificiale, qualcosa come una “visione ritmica” rivolta alla realtà).(...)

La citazione mitologica: “Shiva dice: Senza nome sono, senza forma e senza azione (...). Io sono pulsare, movimento e ritmo...” (*Shiva-Gita*). L'essenza del teatro di cui siamo alla ricerca è “pulsare, movimento e ritmo”¹⁹⁴.

Queste parole di Grotowski risalenti all'inizio dell'esperienza del Teatr Laboratorium, vengono citate da Barba nel 1998, il quale commenta: “La danza di Shiva di cui parla Grotowski non è una metafora. E' visione personale dell'esistenza che, a livello di tecnica di attore viene tradotta come organicità (pulsazione e ritmo), a livello drammaturgico come compresenza degli opposti (dialettica di apoteosi e di derisione) e a livello estetico come spettacolo che rifiuta di dar l'illusione della realtà e ne vuole ricreare le contrazioni, le dilatazioni, i contrasti: il suo “danzare”¹⁹⁵.

Come seconda proposta di lettura, credo sia interessante rileggere qualcosa che Eugenio Barba scriveva precedentemente, nel 1968, dunque poco tempo dopo la sua permanenza in Polonia al Teatr Laboratorium in qualità di osservatore-assistente, nel suo libro intitolato *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*:

"Jerzy Grotowski definisce il teatro come un'autopenetrazione collettiva. Il teatro se vuol rianimare, stimolare la vita interiore degli spettatori, dovrà infrangere ogni resistenza, frantumare ogni cliché mentale che protegge l'accesso al loro subcosciente. Questo teatro si può paragonare ad una vera spedizione antropologica. Esso abbandona le terre civilizzate per inoltrarsi nel cuore della foresta vergine; rinuncia ai valori della ragione chiaramente definiti per affrontare le tenebre dell'immaginazione collettiva. Poiché è in queste tenebre che la nostra cultura, il nostro linguaggio, la nostra immaginazione affondano le loro radici. Serbatoio di esperienze ereditarie che la scienza designa a volte come “pensée sauvage” (Lévi-Strauss), come “archetipi” (K. G. Jung), o “rappresentazioni collettive” (Durkheim) o “categorie dell'immaginazione” (Hubert e Mauss) o ancora “pensieri primordiali ed elementari” (Bastian).”¹⁹⁶

192 Per un approfondimento sulle fasi sperimentali di incontro con il pubblico nei vari spettacoli del Teatr Laboratorium, vedi *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

193 Cfr. J. Grotowski, *Giochiamo a Siva*, ne *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

194 Ibidem.

195 Cfr. E. Barba, *La terra di cenere e diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1998. E' un commento scritto a distanza dal periodo al quale si fa riferimento nel testo, periodo durante il quale lo stesso Barba fu presente e assistette in parte al lavoro di creazione di alcuni spettacoli teatrali del Teatr Laboratorium a Opole in Polonia. Proprio grazie alla distanza, probabilmente, le parole di Barba riescono a condensare in modo così efficace un'esperienza estremamente articolata e di difficile interpretazione come quella del Teatr Laboratorium.

196 Cfr. E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1968. Appare' evidente la differenza delle analisi dello stesso periodo, la sperimentazione del Teatr Laboratorium, fatte a distanza di 30 anni da Eugenio Barba: la prima del 1998, oltre ad avere la capacità sintetica della distanza, ha la precisione che viene dal mestiere pratico; la seconda, del 1968 lascia emergere l'entusiasmo del momento, ma soprattutto l'utilizzo esplicito di categorie concettuali e di strumenti di cui il giovane Barba, non ancora assunto a maestro internazionale dell'arte dell'attore, faceva maggiore uso, appartenenti direttamente all'ambito sociologico, antropologico e psicologico. Rimando al suo libro per un'attenta analisi, in chiave appunto socio-antropologica e psicologica, dei primi anni di lavoro del Teatr Laboratorium.

CAPITOLO 5

ESPERIENZE *OLTRE IL TEATRO*

“Il teatro non mi interessa più, mi interessa solo quello che posso fare lasciandomi il teatro alle spalle.[...] Mi ci sono voluti anni per capire che dovevo lasciare da parte tutto questo. Molti di noi si pongono il problema: continuare la professione o fare qualche altra cosa? Per quel che mi riguarda, è meglio fare qualche altra cosa.”¹⁹⁷

Dal 1970 in poi, il lavoro di Jerzy Grotowski subì un radicale cambio di rotta: dal campo strettamente teatrale, di preparazione e presentazione degli spettacoli, si diresse verso nuove zone di ricerca che, partendo dal teatro, se ne allontanavano per indagare più a fondo quegli elementi dell'essere umano che lo caratterizzano ad un livello anteriore all'espressione artistica.

Si può suddividere a scopo espositivo il periodo di ricerca post-teatrale in tre periodi:

- il periodo del parateatro (1970-1978);
- il periodo del teatro delle fonti (1976-1982);
- il periodo dell'"arte come veicolo" (1986-1999).¹⁹⁸

In questo capitolo verranno esposti brevemente i concetti fondamentali che hanno orientato la ricerca e le forme di realizzazione pratica, ai fini di fornire una conoscenza generale dell'intero arco di lavoro di Grotowski, in base al materiale pubblico che rimane a documentare le scelte operate e i progetti di lavoro: non un'interpretazione ma un'informazione da cui derivino, nella maniera più completa possibile, gli strumenti per poter incontrare e approfondire meglio l'antropologia teatrale di Jerzy Grotowski.

Tornando ancora una volta su quanto già detto a proposito del modo di Grotowski di "parlare" del proprio lavoro, citiamo due testimonianze riportate nel libro di Jennifer Kumiega, una dell'antropologo canadese Ronald L. Grimes e l'altra del giornalista polacco Tadeusz Burzynski, nelle quali vengono sottolineati in particolare il carattere 'vivo' dell'azione del parlare, la precisione e la logica dei suoi passaggi, il suo particolare uso delle metafore, delle parole-chiave, per stimolare associazioni mentali negli ascoltatori:

“Non si può parlare fedelmente di Grotowski, senza parlare con Grotowski. Ripetere semplicemente le affermazioni che ha fatto in cinque ore di conferenza e di dibattito è tanto incompatibile con il suo messaggio quanto lo è la riproduzione ginnica dei suoi esercizi; [...]. Grotowski è in continuo movimento e le sue parole, così come i suoi esercizi, scorrono. Dunque, per essergli fedeli bisogna trasformarlo, non imitarlo. Le sue affermazioni sono espressioni performative - sono azioni, non cose. Possiamo lasciare che l'azione muoia, oppure risponderle, ma senza ripeterla; in altri termini, 'dicendola, la mandiamo avanti'.”¹⁹⁹

Sono le parole dell'antropologo canadese Ronald L. Grimes; ancora sull'arte del parlare di Grotowski, così si esprime il giornalista Tadeusz Burzynski:

“Grotowski ha un modo speciale di parlare, molto particolare. Improvvisa sempre, a seconda delle domande. I suoi libri sono semplici trascrizioni dei suoi interventi pubblici. E' preciso e logico; e correda le sue affermazioni di metafore, in particolare quando vuole riferirsi a qualcosa che sfugge alle definizioni. Queste ulteriori espressioni, che non sono nascoste soltanto nelle parole, ma spesso anche nelle pause, negli accenti, nei gesti, nei toni di voce, permettono di percepire un significato più profondo di quello comunemente espresso nelle parole di tutti i giorni. In questi tentativi di comunicazione, attribuisce notevole

197 Cfr. J. Grotowski, "Holiday "(Vacanza), *Terzoprogramma*, 1973; ora in Grotowski J., *Holiday e Teatro delle fonti (preceduti da Sulla genesi di Apocalypsis)*; a cura di C. Pollastrelli. – Firenze, La casa Usher, 2006

198 Questa suddivisione può non corrispondere ad altre proposte di periodizzazione; ciò non è rilevante ai fini di questo lavoro, in quanto la mia vuole essere soltanto uno strumento di esposizione piuttosto che una chiave di lettura o una teorizzazione sulle fasi di un lavoro di ricerca.

199 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-84*

importanza alle *parole-chiave*. Alcuni le colgono, seguendo una catena di associazioni, altri le trovano astratte, prive di concretezza, forse persino ridicole.”²⁰⁰

Proprio a proposito della ricerca "oltre il teatro", si trovano svariate definizioni di Grotowski, spesso metaforiche, con il dichiarato scopo di non arginare terminologicamente una ricerca delicata e viva, ma di fornire associazioni a chi le voglia o possa cogliere, per lasciare in ogni modo il compito eventuale di definire una mappa concettuale interpretativa a coloro che svolgono questo lavoro, critici e studiosi, così come afferma Grotowski:

“Nelle nostre ricerche pratiche creiamo un nostro linguaggio. Tuttavia non è compito nostro, ma dei critici e dei teorici, domandarsi a quale arte questo appartenga.”²⁰¹

"Ci sono malintesi a proposito della terminologia, ma non è solo la terminologia a costituire il problema, ma soprattutto il bisogno di categorizzare i fenomeni. E quando si toccano fenomeni parateatrali o della cultura attiva²⁰², questo diventa veramente un problema grave. Quando ci apriamo, la nostra attività diviene in certo modo pubblica. Essendo aperta, è chiaro che i mediatori fra l'opinione pubblica e coloro che sono coinvolti nel lavoro: i teatrologi, gli analisti, gli scienziati, i critici, intervengono, vogliono categorizzare i fenomeni e ciò è in qualche misura inevitabile, perché si tratta della mediazione fra noi, tutti coloro che sono coinvolti in questo tipo di avventura e la collettività, che in definitiva paga le nostre spese. [...]. Bisogna dire questo, anche se io capisco molto bene gli scienziati che vogliono comprendere e categorizzare, perché questo è il loro mestiere e devono farlo. Ma la cosa è delicata perché tocca una materia umana. E allora si inventa una terminologia. Queste situazioni mi fanno pensare a una escursione in montagna: arriva il momento in cui il buio comincia a scendere e incomincia a arrivarci alle orecchie il fragore delle cascate. Ci si ferma e c'è qualcosa di molto forte. E in quel momento uno dice: "che bello", e tutto va immediatamente perduto. Forse che non era bello? Sì, certamente. E allora perché questa perdita? Non so, ma è certo che c'è stata. Dunque in certi processi molto delicati di rapporti fra uomini, la terminologia può essere pericolosa; eppure ce n'è bisogno e io adesso ne sto usando una. Il mio trucco personale è di cambiarla spesso, di reinventarla continuamente, per non farne una gabbia per l'esperienza vissuta.”²⁰³

Quest'ultima citazione delle parole di Grotowski, tocca da vicino il problema effettivo del rischio di incongruenza, tra un lavoro di analisi teorica e concettuale dall'esterno dell'esperienza reale di Grotowski e l'esperienza stessa nella pratica. «La terminologia può essere pericolosa» nonostante sia necessaria, in quanto minaccia la concreta realtà esperienziale di venire bloccata intellettualmente a delle categorie, che ne limitano il contenuto e il significato, come prezzo per renderlo intelleggibile. E' un rischio che ci si assume intraprendendo un lavoro di interpretazione o anche di sola esposizione dell'esperienza di Jerzy Grotowski, il rischio della incongruenza tra parole e realtà, il rischio della terminologia che seduce il pensiero della mente ma non lascia percepire e recepire, e comprendere, ed anzi forse ostruisce la comprensione, bloccando il passaggio di una infinita quota di contenuto della conoscenza, l'oggetto della trasmissione. La categorizzazione diventa facilmente limitante, può essere utile a sedare il terrore di non riuscire a razionalizzare e dunque a controllare e gestire la conoscenza, impedendo o bloccando però la possibilità di una conoscenza reale, più completa, tendente alla totalità, una conoscenza incorporata.

Il para-teatro

Passeremo in rassegna le premessa alla ricerca, quelle che emergono come parole-chiave della stessa, per poi citare le modalità di realizzazione pratica; in primo luogo, riportiamo una dichiarazione rilasciata dai membri del Teatr Laboratorium ad una rivista letteraria sovietica, sulla scelta di abbandonare il teatro per proseguire la ricerca sull'*incontro* tra gli esseri umani, al di fuori della convenzione teatrale:

“Esaminando la natura del teatro, la sua sostanza particolare e ciò che lo rende differente dalle altre discipline artistiche, siamo giunti alla conclusione che la sua essenza è individuabile nel contatto diretto tra le persone. Avendo questo in mente, abbiamo

200 Ibidem

201 Ibidem

202 A proposito dell'espressione "cultura attiva", Grotowski qui fa riferimento ad alcune pubbliche dichiarazioni programmatiche sul lavoro portato avanti negli anni tra il '70 e il '78 dalla compagnia del Teatr Laboratorium in Polonia. Si veda a tal proposito più avanti il paragrafo dedicato

203 Cfr. "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski), a cura di UGO VOLLI, in "Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium", Sipario, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

deciso di proseguire oltre l'arte, verso la realtà, in quanto questi contatti sono possibili nella vita reale, piuttosto che sul piano artistico.”²⁰⁴

Il nodo risulta essere "il *contatto* diretto tra le persone nella vita reale".

Ma proprio questo *contatto* è viziato da una sorta di malattia dell'uomo contemporaneo:

“Crescono le aspirazioni e le frustrazioni della quotidianità; le reazioni sono contratte: stizza, pugno di ferro, rigida congiura, viscosità. L'uomo-medusa che è (contemporaneamente) una miscela esplosiva. L'uomo-maschera e spasmo, la cui sostanza è la nebbia. Un essere che si lascia portare e lacerare da tendenze contraddittorie. Il suo volto, i lineamenti, le rughe, la fisiologia portano su di sé le tracce di un tale stato di cose. L'uomo-medusa: trabocca, ma brucia a toccarlo. [...] Ha scritto Rozewicz:

"L'uomo contemporaneo fogna fa passare attraverso di sé tutto". Non si può accettare una simile possibilità.”²⁰⁵

Seguendo le parole di Grotowski, si può tracciare l'iter della degenerazione della malattia dell'uomo contemporaneo, che ha origine dalla paura, dalla vergogna, e sfocia nell'odio e nella morte, intesa metaforicamente nel senso di "mascherare, coprire, possedere, sfuggire, canonizzare il proprio fardello", in definitiva nella incapacità di amare, se stessi e l'altro:

“Nella paura, che è connessa alla mancanza di motivazioni, noi smettiamo di vivere e cominciamo scrupolosamente a morire. La routine prende il posto della vita, e i sensi - rassegnati- si abituano alla nullità. Di tanto in tanto ci ribelliamo, ma è solo per salvare le apparenze.[...] Questo guscio, questo involucro in cui ci fossilizziamo, diventa la nostra esistenza: ci sistemiamo e diventiamo insensibili; e cominciamo a odiare tutti quelli in cui brilla ancora una scintilla di vita. [...] Non amiamo noi stessi, non ci amiamo più; odiando gli altri cerchiamo di curare questa mancanza d'amore.”²⁰⁶

“Spesso si ripete l'evangelico: "ama il prossimo tuo come te stesso". Si dimentica che per amare il prossimo, secondo questa formula, bisogna amare se stessi. Colui che ama troppo se stesso, in realtà non si ama affatto, non ha fiducia in sé. Per poter vivere e creare bisogna accettarsi. Tuttavia perché abbiamo una possibilità di accettare noi stessi, è necessario l'altro, qualcuno che ci possa accettare. Non essere diviso significa, in fondo, accettare se stesso. [...] In verità non so perché, ma è *possibile superare se stessi, se accettiamo noi stessi*. [...] Il superare se stessi è "passivo"; è: *non difendersi* dal superare se stessi.”²⁰⁷

Le domande che stanno alla base della ricerca sono: "come essere vivi?", "come non essere divisi?", "come amare se stessi ed accettarsi?", "come amare gli altri ed accettarli?", "come superare se stessi?". La risposta è necessariamente aperta.

Il tentativo portato avanti da Jerzy Grotowski insieme al gruppo del Teatr Laboratorium, fu di creare delle possibilità, dei luoghi separati, dei tempi separati, come una zona di pura liminalità, in cui incontrare e fare incontrare degli individui, in un modo tale che non consentisse loro alcuna possibilità di *nascondersi dietro le regole sociali e culturali abitudinarie*, e lasciare che qualcosa di reale potesse accadere, o anche semplicemente che si «stesse», che si fosse totalmente nel presente: *essere vivi*.

In un documento interno del Teatr Laboratorium redatto da Leszek Kolankiewicz, che riassume l'attività parateatrale dal 1970 al 1977, intitolato *Sulla strada della cultura attiva*, si può trovare una sintesi introduttiva a questa fase di lavoro:

“[...] se qualcuno è convinto che la condizione dell'universo possa essere cambiata, ma fino a che non giunga quel momento continua a vivere a casaccio, con il suo comportamento crea una situazione per cui egli provoca lavoro chiamando gli altri a migliorare il mondo e la vita e trae, tuttavia, vantaggio dalla condizione esistente. Se, d'altra parte uno giunge alla conclusione che il mutamento inizi dall'attenzione per la propria vita, prima o poi gli si pone la domanda: è possibile cambiare se stessi senza avere legami con altri? Considerato che non si possono avere contatti significativi con tutti, la ricerca dovrebbe cominciare da coloro che sentiamo affini; cioè da coloro che provano un sentimento dominante simile al nostro che affiora in modi diversi.

Un contatto di questo tipo, se deve rappresentare qualcosa di vitale, non può naturalmente realizzarsi in una situazione in cui la comunicazione è retta da ruoli sociali particolari; si può verificare invece soltanto in una situazione dove ciascuno, individualmente, è in grado di comunicare con l'altro. Si deve creare una situazione nuova e particolare, che invece di impedire un simile contatto, lo faciliti e lo consolidi, stabilendo un 'ritmo di spazio, tempo e libertà'. Per essere completa questa situazione non dovrebbe coinvolgere solo l'universo umano, ma tutto il mondo sensibile. Ciò permetterebbe all'uomo di trovarsi in una condizione in cui l'esistenza stessa lo guarderebbe; dove i suoi sensi non sarebbero chiusi; dove egli sarebbe immerso

204 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*

205 Cfr. *IPOTESI DI LAVORO Sipario*, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

206 Cfr. "Vacanza", Terzoprogramma, 1973. Ora integrato in Grotowski J., *Holiday e Teatro delle fonti (preceduti da Sulla genesi di Apocalypsis)*; a cura di C. Pollastrelli. – Firenze, La casa Usher, 2006

207 Cfr. *ESERCIZI Sipario*, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume II Il teatro povero*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

nell'esistenza. Dove - come dice Grotowski - penetrerebbe nel mondo come l'uccello penetra l'aria. Una situazione simile lo metterebbe nella condizione di prendere dal mondo l'armonia e la stabilità tipiche degli oggetti inanimati.”²⁰⁸

Estrapolando i concetti fondamentali:

- “attenzione per la propria vita ” (fa parte delle premesse);
- “*contatti* significativi con coloro che sentiamo affini ” (l'essenza dell'*incontro*);
- “*comunicazione* non retta da ruoli sociali particolari ” (condizione necessaria per la realizzazione);
- “*una situazione nuova e particolare* dove ciascuno è in grado di comunicare con l'altro ” (potenziale risultato);
- “non solo l'universo umano ma *tutto l'universo sensibile* ” (condizione perché l'esperienza sia completa);
- “*armonia e stabilità* ” (ciò che l'uomo in una tale condizione potrebbe prendere dal mondo).

Tutto ciò implica un “lavoro su se stessi non escludendo gli altri, non in una stanza chiusa, ma malgrado la tendenza, a contatto con la gente”²⁰⁹.

Il “lavoro su se stessi” è qui inteso come il “[...] praticare la cultura con se stessi. Mi avvicino al punto che definirei come "ecologia dell'uomo". Poiché l'ecologia comincia da noi stessi. Quale uomo è ecologicamente puro? Non cede al panico, al fallimento, alla sensazione di incertezza.”²¹⁰

Dopo un uso figurato del concetto di ecologia, il termine viene ripreso per applicarlo non più all'interiorità dell'essere umano, ma più propriamente al suo ambiente esterno, gli altri esseri umani e l'ambiente del cosmo:

“Nel campo della cultura e nel campo del nostro lavoro vedo due ecologie particolari: “l'ecologia dell'interumano” e “l'ecologia dell'oltre umano”;[...]. [L'ecologia dell'interumano] riguarda tutte le attività della Compagnia del Teatr Laboratorium. La loro sostanza è il contatto, lo *stare insieme delle persone* [...]”²¹¹

"Forse considerate come metafore tutto quello di cui vi sto parlando adesso. Non sono metafore. E' tangibile e pratico. Non è una filosofia ma qualcosa che si fa; e se qualcuno pensa che si tratti di un modo di formulare i pensieri, si sbaglia. Deve essere preso alla lettera, è esperienza. Che si tratti di metafore... è proprio qui che comincia la differenza ed è il cuore della difficoltà. E' sufficiente capire che qui sto tentando, per quanto ne sono capace, di toccare l'esperienza dell'incontro - l'incontro con l'uomo; allora respingete questa parola: metafora... Sto parlando di un genere di esistenza più che di teatro? (...)

C'è qualcosa che rimane uguale in tutte le epoche, o per lo meno in quelle in cui la gente è consapevole della propria condizione umana: è la ricerca. La ricerca di cosa è essenziale nella vita. (...) E la risposta? Non la si può formulare, la si può solo fare."

Grotowski mette ancora una volta in guardia i suoi ascoltatori nei primi anni settanta, all'apice della sua fama mondiale come regista teatrale, mentre dialoga sul suo allontanamento del teatro: "Ci diamo molto da fare per non trovare una risposta a questa domanda. Vogliamo imparare i mezzi: come recitare? come fingere nel modo migliore di essere qualcosa o qualcuno? (...) Ma se si impara *come fare*, non si rivela se stessi; si rivela solo l'abilità a fare. E se qualcuno cerca i mezzi derivanti dal nostro presunto metodo, lo fa non per disarmarsi, ma per trovare asilo, un porto sicuro, dove poter evitare l'atto che sarebbe la risposta. Questo è il punto più difficile. Si lavora per anni e si vuole sapere di più, acquisire più abilità, ma alla fine non si deve imparare ma disimparare, non sapere come fare ma come non fare, e sempre affrontare il fare; (...)

E quando si parla di un metodo qualsivoglia, del "mio" metodo per esempio, il problema si riduce alla stessa cosa: quasi sempre lo si vede nelle categorie del "saper come fare". Quando si dice che il metodo di Grotowski esiste in quanto sistema, l'implicazione è che si tratti di un falso metodo. Se è un sistema, e se io stesso l'ho spinto in questa direzione, ho contribuito a un malinteso; ne consegue che ho commesso un errore e che non si deve procedere su quella strada, perchè insegna "come fare", in altre parole, mostra come armarsi. Ci armiamo per nasconderci (...). Se un metodo ha un qualche senso, è in quanto via per il disarmo, non in quanto sistema. Sulla via del disarmo non è possibile prevedere a priori alcun risultato, sapere cosa e come accadrà, perchè questo dipende esclusivamente dall'esistenza di chi compie l'atto. (...) Non c'è una risposta da prendere come una formula cui si debba aderire.”²¹²

208 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*

209 Cfr. IPOTESI DI LAVORO *Sipario*, 3° trimestre, numero monografico sul *Teatr Laboratorium*, 1980. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

210 Ibidem

211 Ibidem. La citazione continua spiegando l'ecologia dell'oltre-umano, per descrivere il progetto del teatro delle fonti, che sarà approfondito più avanti.

212 Cfr. Grotowski J., *Holiday e Teatro delle fonti (preceduti da Sulla genesi di Apocalypsis)*; a cura di C. Pollastrelli. – Firenze, La casa Usher, 2006

Commentando il cambiamento di direzione del lavoro del Teatr Laboratorium, Grotowski lo colloca in un quadro ampio socio-culturale: "...vorrei ricordare il fatto che l'attività della nostra istituzione di regola si è andata collocando complementariamente - ovvero come se fosse in contraddizione - rispetto alle tendenze esistenti nella cultura. E' questa la nostra vocazione. Nel periodo della piccola stabilizzazione eravamo lo specchio blasfemo della realtà. Nel periodo dei movimenti di massa della controcultura abbiamo dato inizio agli incontri interumani individualizzati, escludendo il carattere di massa. Nel periodo della riprivatizzazione della vita: un aprirsi sempre più ampio, la creazione di opere culturali, complessi programmi di azioni. Nell'epoca della "medusa": lo stretto praticismo, attraverso di esso il lavoro su di sé, con gli altri. Ed il proseguimento di tutto lo specifico di laboratorio, di ricerca.

La conseguenza del principio della complementarità è il fatto che non proponiamo soluzioni globali, né per tutti. E' molto importante: non vediamo le nostre soluzioni come universali. Il nostro presupposto è che la cultura - se deve essere feconda - deve essere differenziata e che la cultura omogenea è una cosa morta."²¹³

Introdotta così il tema della cultura, attraverso le parole di Grotowski²¹⁴, il quale afferma con decisione il binomio cultura differenziata/cultura viva - cultura omogenea/cultura morta, si giunge ad un concetto fondamentale del periodo di ricerca parateatrale di Grotowski, usato spesso in alternativa allo stesso termine "parateatro": il concetto di *cultura attiva*.

"Penso che il punto di contatto più stretto (con il sociale) sia il tentativo di abbandonare la divisione classica in cultura attiva e cultura passiva. In termini di cultura attiva, l'azione - che dà un senso di realizzazione nella vita e ne amplia le dimensioni - è una necessità di molti, pur rimanendo una prerogativa di pochissime persone. Lo scrittore ad esempio, è impegnato nella cultura attiva quando scrive un libro. Noi lo siamo quando prepariamo spettacoli. La cultura passiva - che è certamente molto importante e molto ricca, per aspetti che qui sarebbero difficili da discutere a fondo - è il rapporto col prodotto della cultura attiva, ad esempio la lettura, la visione di uno spettacolo o di un film, l'ascolto della musica. In una dimensione appropriata - chiamiamola laboratoriale - noi lavoriamo per *estendere la sfera della cultura attiva*. In tal modo, altri individui potrebbero condividere quello che ora è un privilegio di pochi. Non sto parlando di una produzione di massa di opere d'arte, ma di un certo tipo di esperienza creativa individuale, importante per la vita personale e per quella sociale. Lavorando 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 ad un altro, nel mondo tangibile."²¹⁵

Il concetto di *cultura attiva* fa riferimento al momento creativo, processuale e dinamico della cultura, contrapposto al momento statico della fruizione passiva, in particolare per quegli aspetti di essa che riguardano il campo artistico, in generale per quanto riguarda la conformazione passiva ai dati culturali.

Il tema risulta quanto mai attuale in un momento storico in cui la società tende a relegare gli aspetti creativo-innovativi ad un ambito considerato ludico, come quello artistico, non conferendogli la capacità di avanzare proposte concrete di creazione ed innovazione culturale.

A tutto questo si aggiunge il problema della limitatezza della partecipazione ai momenti ludico-artistico-creativi, e la perdita da parte delle culture delle società complesse di quei momenti liminali di creatività culturale legati alla religione e al rituale.

Un'altro concetto fondamentale è quello del *decondizionamento* dalle regole sociali, che ci riporta alla costante opposizione di natura e cultura, e al principio di *coniunctio oppositorum*:

"Il principio è sempre quello della coniunctio oppositorum. Il nostro addomesticamento ha evidentemente la funzione di permettere la possibilità di esistenza della civiltà in cui viviamo. La civiltà ha forti svantaggi, ma noi le siamo abituati, e fino al momento in cui gli svantaggi non si scoprono completamente, è la nostra civiltà. Non si può proporre di uscire dalla civiltà e tornare allo stato di natura che c'era prima, non è reale. Ma è possibile cercare un equilibrio, un secondo polo. Se siamo in uno stato di addomesticamento, di civiltà, bisogna cercare anche lo stato in cui cade il processo di assuefazione in cui siamo, di

213 Ibidem

214 Poniamo immediatamente limite ad un possibile equivoco tra le diverse utilizzazioni del termine «cultura»: in quest'ultimo principio enunciato, della cultura attiva, e fintantoché si parli di esso, «cultura» vuol dire unicamente "gli aspetti sovrastrutturali della società", indica pertanto un concetto ristretto rispetto alla definizione di massima del concetto di «cultura» che viene usato in antropologia culturale. Si veda in proposito il 1 capitolo.

215 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*

denaturalizzazione. In fondo è il vecchio problema della non recitazione. La cosa è analoga a quel che chiamiamo de-training, de-allenamento. Ma per poter fare il de-training, noi abbiamo fatto un bel pò di training, ci siamo allenati molto. Si può rinunciare a qualcosa solo quando la si possiede. Questo è importante.”²¹⁶

Questo *decondizionamento* implica un tipo di reazioni umane “non influenzate da esperienze passate o da ipotesi sul futuro - in altre parole, significa essere assolutamente nel presente e assolutamente spontanei”²¹⁷, così come si esprime la Kumiega nel suo libro sull'attività di Jerzy Grotowski, o “essere nel presente, essere dove si è, fare quello che si fa, incontrare chi si incontra”²¹⁸.

Tutto ciò è passibile di sperimentazione solo in alcune circostanze, le cui condizioni corrispondono alle condizioni fondamentali individuate anche per il fenomeno rituale: la chiave centrale è la *non quotidianità*:

“Nella vita dell'uomo sono necessari due lati, due poli, bisogna avere l'esperienza del quotidiano e l'esperienza di ciò che non è quotidiano. Se uno dei due aspetti si perde, se si ha l'esperienza della vita d'ogni giorno ma manca quella non quotidiana, in questo modo anche la vita quotidiana diviene in qualche modo impoverita e disseccata.”²¹⁹

E la *non quotidianità* può essere ricercata in primo luogo creando una situazione liminale, nel senso di 'allontanarsi dallo spazio della quotidianità (ad esempio, se la quotidianità è la vita in città, allora si andrà nella foresta) e dal tempo della quotidianità', interrompendo il flusso delle normali abitudini con una esperienza di qualche giorno, o di qualche ora, che richieda la partecipazione dell'individuo nella sua intrezza.

“Tutto si riduce alle componenti essenziali: tu, gli altri, e uno spazio di qualche genere. Rimane il resto, che va trovato: in te, negli altri, nello spazio. Non si tratta di un esercizio intellettuale, ma di una ricerca attiva, da compiere con tutta la propria personalità.”²²⁰

“...il nostro obiettivo è che l'essere umano possa arrivare a un certo punto in cui è allo stesso tempo uomo con la propria coscienza in tutti i sensi di questa parola e come una forza della natura, cioè possa raggiungere una sorta di intensità e di evidenza, e una forte esperienza di ciò che gli accade. Essere come una forza della natura, connessa con le altre forze della natura. Essere qualcosa di più di un essere addomesticato, educato.”²²¹

Nel giugno 1973 si tenne a Brzezinka, presso Olesnica, una località a quaranta chilometri da Wroclaw, il primo incontro parateatrale aperto a ospiti selezionati non appartenenti al Teatr Laboratorium (infatti dal 1970 fino a questa data i lavori di ricerca vennero svolti esclusivamente all'interno del gruppo del Teatr Laboratorium).

Esso venne chiamato *Progetto speciale*, e al suo interno si possono distinguere due ambiti di lavoro relativamente separati: il *Progetto speciale allargato*, che prevedeva il lavoro di gruppo, ed il *Progetto speciale ristretto*, che era seguito personalmente da Grotowski ed era rivolto all'attività individuale dei partecipanti.

Per quanto riguarda le modalità di partecipazione, non era previsto il pagamento di un biglietto, bensì una selezione dei partecipanti basata sul principio del «riconoscimento reciproco», sul desiderio di incontrare «gli altri», sul coraggio di cercare «le sorgenti della vita», sull'accettazione di alcuni presupposti di ordine pragmatico.

Più tardi nacquero una serie di piccoli progetti collaterali, ognuno, orientativamente, sotto la direzione e responsabilità organizzativa di un membro della compagnia:

“Erano iniziative «fluide»: non è davvero possibile scegliere un membro della compagnia in particolare, né definire rigidamente la forma che il suo progetto avrebbe assunto. Il lavoro di ognuno aveva determinate caratteristiche, riconoscibili per il legame col passato teatrale, che contribuivano a formare la struttura del progetto (ad esempio, l'innato interesse di Ludwik Flaszen per la parola o la notevole esperienza di Zygmunt Molik con i blocchi vocali).”²²²

Alcuni esempi di tali progetti collaterali sono:

- *Acting therapy*: (Z. Molik) un'attività che intende liberare l'individuo dai blocchi che impediscono la fluidità organica della voce, del corpo e della respirazione;
- *Meditazioni ad alta voce*: (L. Flaszen) un'attività che intende liberare i partecipanti mettendoli in grado, attraverso il processo della parola, di riconoscere i propri impulsi e le proprie motivazioni;

216 Cfr. "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski), a cura di UGO VOLLI, in "Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium", Sipario, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980. Ora integrato in Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

217 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*

218 Ibidem

219 Cfr. "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski)...

220 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*,

221 Cfr. "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski)...

222 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*

- *Evento*: (Z. Cynkutis, R. Mirecka) un'attività diretta principalmente a lavoratori del teatro, mirata ad indagare gli aspetti non tecnici dell'arte della recitazione;
- *Incontri laboratorio*: (S. Scierski) un'attività che, prendendo come punto di partenza gli esercizi del training, andava ad indagare sulle forme di contatto tra la gente;
- *Song of myself*: (T. Spychalski) prevedeva la creazione da parte dei singoli partecipanti di un percorso individuale nel tempo e nello spazio (in città e in campagna)²²³.

Questo elenco ha l'unico scopo di dare un'idea della maniera molto fluida in cui veniva organizzato il lavoro parateatrale.

Il più grande progetto parateatrale che venne realizzato nel 1975 fu il *Progetto montagna*, così introdotto dalle parole di Jerzy Grotowski:

“La Montagna è un qualcosa a cui miriamo, qualcosa che richiede sforzo e determinazione. E' una sorta di nodo o di punto centrale, un punto di concentrazione focale, non divergente. Se sulla terra esistono posti dove qualcosa batte come il polso o il cuore, allora uno di questi luoghi-polso terrestri sarebbe la Montagna. La Montagna contiene il senso della distanza, da cui però si ritorna. La Montagna è una specie di prova.

Soprattutto è necessario ricordare che noi abbiamo in mente una Montagna reale, che esiste veramente, non una specie di immagine.”²²⁴

Il *Progetto montagna* era articolato in modo da dividersi in tre fasi: la prima fase, *Veglia notturna*, era una sessione aperta di lavoro che durava alcune ore nella notte; la seconda fase, *La strada*, consisteva in un viaggio reale, a piedi, attraverso la natura, per dei partecipanti selezionati, che non aveva una durata prestabilita, e portava al luogo dove si sarebbe svolta la terza ed ultima fase; la terza fase, *La montagna di fuoco*, era la fase finale del lavoro.

Riportiamo un passo della dichiarazione rilasciata dal Teatr Laboratorium in occasione della presentazione del *Progetto montagna* al Festival della Biennale di Venezia del 1975:

“La Montagna non è un luogo in cui si viene come allo spettacolo. Essa esige da colui che ci viene un uso del proprio tempo nella propria vita. Bisogna preparare il proprio zaino, pensare a quello che è necessario prendere con sé, occorre uscire dal proprio ambiente quotidiano, camminare quelle certe ore. Non ci sono dei biglietti a dare dei diritti: l'investimento non ha carattere finanziario, questo investimento consiste nello sforzo e nel tempo di coloro che si decidono. Per forza di cose questo - ma appunto solo questo - limita il loro numero, non c'è niente da fare. L'uomo che arriva sulla Montagna sa che da lui ci si aspetta che non sia spettatore. Ognuno dovrebbe essere pronto a dare e ricevere qualcosa. Ma sul terreno che gli è peculiare e particolarmente vicino. Se uno strumento gli è caro dovrà portarlo con sé sulla Montagna. Se è la parola che gli è cara, una parola essenziale e non una parola quale quella del magma quotidiano, corrente, quella del caffè, dello sbrodolamento su niente, quella andante, di tutti i giorni, della conversazione di società, se la Parola, insomma, gli è cara, se è per lui importante allora dovrà ricercare sulla Montagna qualcuno che vorrà ascoltarla. Se è il silenzio che gli è caro, ma un silenzio che non divide, che non separa è con questo silenzio che dovrà accogliere qualcuno. Se la danza, il ritmo, la corsa, qualcosa che abbiamo preso l'abitudine di chiamare spontaneità, espressione, o con un qualsiasi altro termine imperfetto, un termine per questo istinto così semplice di uscir fuori, se questo gli è veramente specifico - allora è questo che dovrà aver luogo sulla Montagna, anche se la sua timidezza o il suo timore sembrasse renderlo impossibile. Perché il nostro compito - nostro, cioè del gruppo che veglia lassù - dovrebbe essere di riconoscere chiunque arriva e, con naturalezza, con semplicità, rendergli possibile di non essere spettatore.”²²⁵

Il testo procede nella presentazione del progetto, da questo estratto emerge un'idea chiara delle intenzioni del programma, e, nelle ultime righe, il ruolo delle “guide”: riconoscere chi arriva e rendergli possibile di non essere spettatore.²²⁶

All'interno di queste esperienze in cui il polo della spontaneità prevaleva nel binomio spontaneità-disciplina, nonostante ci si trovasse in contesti dove venivano eliminate le prescrizioni del vivere sociale e le norme civili, non ci si trovava in presenza di confusione e pericoli, al contrario appariva un fenomeno collettivo grazie al quale lo stato di consapevolezza extra-quotidiano attivato nei singoli consentiva una situazione in cui - “una intensa consapevolezza contribuisce a evitare collisioni. Esistono una violenta libertà e una misteriosa precisione”²²⁷ -.

223 Ibidem

224 Ibidem

225 Cfr. Teatr Laboratorium, Wrocław, "La Montagna di fuoco / Project: The Mountain of flame", *Biblioteca teatrale*, 1975. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

226 A proposito di ciò che realmente accadeva durante questi incontri, rimando alle testimonianze riportate in particolare nel libro già citato della Kumiega, e, per quanto riguarda le esperienze realizzate in Italia, al numero monografico della rivista "Sipario" dedicata al Teatr Laboratorium, anch'esso già citato.

227 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*

“...Nonostante l'individualità dei processi [cercare, nel vuoto, una reazione individuale che fosse la più autentica possibile] e la assoluta mancanza di un codice di comportamento e l'anarchia suggerita da un modello completamente privo di struttura, nelle sale di lavoro ci fu sempre una notevole coesione di coscienza e consapevolezza, il che apparentemente impedì azioni inopportune o risposte discordi. Non si trattava necessariamente di puro e semplice conformismo.[...] Ed è notevole che in questo processo fosse apparentemente possibile raggiungere sempre un livello collettivo di coscienza. In un raggio assai limitato di comportamenti umani non disciplinati (alcune attività fisiche di base: correre, saltare, ballare, lottare o, più semplicemente, muoversi nello spazio), si registrava un effetto di coesione vitale e spontanea.”²²⁸

Un ultimo punto da sottolineare, a proposito della «liminarietà» dello spazio di incontro: si è già detto come spesso venissero cercati e preparati degli spazi speciali, lontani dal più limitante ritmo della città, che potevano essere un castello in campagna o un'isoletta disabitata della laguna veneziana; nascendo questa esigenza da un pratico “desiderio di trovare uno spazio significativo, quasi magico, estraneo ai modelli e ai rituali della vita quotidiana”²²⁹, essa finì col diventare nella pratica un elemento fondamentale del lavoro, il *contatto vivo con l'intero mondo sensibile*, con le forze della natura.

Dopo il 1978 il lavoro parateatrale proseguì con l'impostazione progettuale di estendere sempre più illimitatamente la partecipazione, di raggiungere aree e comunità dove la partecipazione alla cultura non fosse condizionata dalle convenzioni, e tutto questo si concretizzò nel progetto *Albero delle genti*:

“...il primo passo verso una realizzazione concreta della cultura attiva, completamente accessibile a tutti coloro che intendevano prendervi parte (fino a 400 persone alla volta); si era addirittura pensato di abbandonare la divisione, tipica dell'attività parateatrale, in guide e partecipanti. Cynkutis chiamò questo progresso «flusso-lavoro», ricorrendo a un termine usato a quell'epoca da Grotowski per indicare un atteggiamento pratico che non prevedeva distinzioni, a rigor di termini, tra periodi di semplice «lavoro» e momenti di «attività domestica» (in cui ad esempio si mangiava e dormiva), come invece era avvenuto nella precedente fase parateatrale. Durante il periodo del progetto, tutti i momenti della vita dovevano essere «nel processo».”²³⁰

“Dopo essere stati nel periodo del *teatro dello spettacolo*, siamo stati nel *periodo del para-teatro*, che abbiamo concluso nel 1978, per iniziare ora in un'altra tappa che, per essere compresa, esige che si colga la grande differenza tra *workshop*, cioè atelier o stage, e *opera-processo*. E' molto importante comprenderla. Se non c'è divisione tra l'attore-spettatore e l'azione, e se noi stiamo già facendo emergere un'azione che dura, che si sviluppa in parecchie ore, giorni e notti, e se ciò ingloba più persone, non si tratta più di un workshop. E' un'opera, ma quest'opera è unicamente allo stato di processo, cioè l'opera-fiume, l'opera con se stessi, l'opera degli esseri umani che, nello stesso tempo, sono la sua sostanza...”

In maniera sostenuta, cominceremo il progetto dell'*Albero delle genti* a partire da quest'inverno. Per ciascuno di noi ciò mette un punto a quanto abbiamo conosciuto per l'innanzi, come esperienza parateatrale. Per quanto mi riguarda, è come nella vita in cui ci sono tre età: la giovinezza, l'età adulta e la vecchiaia. Per me oggi è la vecchiaia che arriva. Sono ancora in una vecchiaia verde, ma sento che sta cominciando e devo dirvi che se si comincia al momento giusto è molto bello come messaggio...”²³¹

Nel periodo successivo a questa dichiarazione (rilasciata nel giugno 1978), che è testimonianza di un momento di passaggio caratterizzato dell'«opera-fiume» o «opera-processo», da una parte gli interessi personali di Grotowski si andarono sempre di più indirizzando specificamente alla ricerca connessa al *Teatro delle fonti*, dall'altra la situazione politica della Polonia fece sì che il lavoro proseguisse in maniera diversa da come era stato progettato. Grotowski infatti scelse di lasciare la Polonia e si dedicò interamente alla nuova fase della sua ricerca, il *Teatro delle fonti*. I membri del Teatr Laboratorium, invece, continuarono a lavorare insieme, ad un progetto che riuniva l'intento del parateatro, della partecipazione attiva del pubblico, ad una struttura quasi-teatrale, comunque strutturata e costruita su delle partiture attoriali, producendo uno «spettacolo» dal titolo *Thanatos Polski (Thànatos polacco)*, che venne presentato in Polonia ed in Italia unitamente all' *Albero delle genti*.

Il Teatr Laboratorium si sciolse, anche in seguito alla morte prematura di tre membri, nel gennaio del 1984:

“Il gruppo del Teatro delle tredici file, dell'Istituto di ricerca dell'attore, dell'Istituto dell'attore, in altre parole il gruppo del Teatro Laboratorio, ha determinato di sciogliersi il 31 gennaio 1984, dopo esattamente venticinque anni.”²³²

228 Ibidem

229 Ibidem

230 Ibidem

231 Cfr. J. Grotowski, "L'arte del debuttante", *Scena*, 1979

232 Ibidem

Il teatro delle fonti: tecniche delle origini, origini delle tecniche.

Il periodo del "teatro delle fonti"²³³, o "teatro delle sorgenti", comincia alla fine degli anni '70, e sembra scivolare senza soluzione di continuità nel lavoro successivo di Grotowski: nel corso degli anni si può osservare la continuità dei temi affrontati nei testi pubblicati di Grotowski, fino all'ultima documentazione disponibile, le lezioni al College de France, sotto il titolo di Antropologia Teatrale. Nel teatro delle sorgenti troviamo le fondamenta di quella che nel 1996 Grotowski proporrà al College de France come la sua Antropologia Teatrale.

Si tratta di un ambito molto ampio e complesso, che meriterebbe una trattazione specifica in altro luogo²³⁴; per comprendere l'impostazione generale del lavoro, le linee di ricerca, e in parte i risultati di essa²³⁵, che costituiranno il ponte per giungere all'ultima fase del lavoro di Grotowski, le ricerche su *L'arte come veicolo*, ci limiteremo qui a riportare alcuni estratti dalle dichiarazioni di Jerzy Grotowski relative al lavoro svolto o programmato negli anni 1978-80, in rapporto ai documenti non pubblicati di poco successivi, relativi alle lezioni tenute da Jerzy Grotowski all'Università degli studi di Roma La Sapienza nell'anno accademico 1982-83, con il titolo *Tecniche originarie dell'attore*.

"Il lavoro sul *Teatro delle fonti* in un certo senso, è il mio lavoro personale, privato. Quando io ero ancora studente parlavo (in maniera molto ingenua, bisogna dire, ingenua e compromettente, con un linguaggio intellettualistico e sofisticato), parlavo dunque dell'uomo nell'universo e dell'uomo di fronte ai fenomeni naturali e del fatto che l'uomo dovesse mettere a confronto il proprio corpo e il proprio ambiente, la mente e le forze che lo circondano, come se tutto ciò fosse un'altra ecologia. Non usavo questa parola, ma questa era l'idea.

Oggi posso parlare del *Teatro delle fonti*, ma forse in maniera un pò troppo impressionista."²³⁶

"Attenzione, però. Non sto parlando delle fonti del *teatro*. Allora, quali fonti?"²³⁷

Prima di rispondere a questa domanda, l'idea di "un'altra ecologia" ci permette di indagare sulle premesse della ricerca, dopo l'*ecologia dell'interumano*, citata nel paragrafo precedente, Grotowski ci parla della *ecologia dell'oltreumano*, in cui l'ecologia non è più una metafora:

"Voglio passare ora ad un'altra sfera della cultura, a parte, che scaturisce dal contatto: uomo - ecologia dell'oltreumano. Si tratta di un programma di ricerca-sperimentale, il *Teatro delle fonti*; si tratta del corrispondente pratico del modo di pensare ecologico nel campo della cultura. Non è una metafora parziale, come quando parlavo dell'"ecologia dell'interumano". Questa volta si tratta di un equivalente dell'ecologia tout court. La parola "ecologia" etimologicamente si riferisce alla casa (oikos). Lo sfondo specifico per il *Teatro delle fonti* è il fatto che la civiltà, che stiamo costruendo da numerose generazioni, ci ha privato della prima casa natia, della sensazione della "presenza dell'uomo nel grande mondo degli esseri". Se nella civiltà di cui non siamo in grado di fare a meno, non sappiamo o non vogliamo fare a meno, ci siamo trovati senza casa, senza il mondo della natura che ci sfugge: il bosco diventa parco, la radura diventa parcheggio, allora il ritorno alla casa nativa potrebbe farci rinascere, restituirci all'appartenenza prima. Potrebbe, a condizione che non significhi la rinuncia alla civiltà, ma unicamente la sua integrazione."²³⁸

Ecco dunque enunciato uno degli scopi generali della ricerca, quello della reintegrazione dell'individuo, a livello personale ed interiore, a livello dell'incontro interumano, ed a livello ecologico, nel suo ambiente: *rinascere, restituito all'appartenenza prima* senza rinunciare alla civiltà. Dalla analisi critica della civiltà attuale era già emerso come l'uomo contemporaneo, schiacciato dai condizionamenti della civiltà a scapito della natura, a causa del compromesso tra natura e cultura, sia come *colonizzato*:

233 "Il nome Teatro delle Fonti è semplicemente un codice. E' possibile trovare un altro nome, Apollinaire diceva che nel nostro tempo tutto dovrebbe avere un nome nuovo." Grotowski, cfr. , *Holiday e Teatro delle fonti*; a cura di C. Pollastrelli. – Firenze, La casa Usher, 2006

234 Per un approfondimento dell'argomento, si vedano le trascrizioni magnetofoniche, non corrette dall'autore, a cura della dottoressa Luisa Tinti, delle lezioni tenute da Jerzy Grotowski all' Università degli studi di Roma La Sapienza nell' anno accademico 1982-83, con il titolo *Tecniche originarie dell'attore*.

235 L'intervento di sistemazione dei materiali citati non vuole avere carattere interpretativo, ma vuole unicamente fornire un'idea del percorso della ricerca, e, attraverso una analisi dei materiali pubblici, fornire le definizioni delle idee-guida, delle ipotesi di ricerca, del campo di studio e dell'oggetto della ricerca, ed infine un'esemplificazione della realizzazione pratica del progetto.

236 Cfr. "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski)...

237 Cfr. Grotowski, *Holiday e Teatro delle fonti*; a cura di C. Pollastrelli. – Firenze, La casa Usher, 2006

238 Ibidem

“...nel mondo e nella civiltà odierna la colonizzazione del corpo, del pianeta, di se stessi, della vita, dei sensi, di tutto ciò che ci riguarda è sul punto di prevalere. Si può dire che stiamo veramente colonizzando noi stessi a cominciare da tutto ciò che in noi è vivente, e innanzitutto dal corpo. Potrei usare delle parole dotte come ecologia, ma la cosa importante è di non dimenticare che il primo ambiente naturale è il mio corpo. E sei tu che sei con me. Questa colonizzazione del corpo e della relazione fra io e te nella civiltà tecnica si sviluppa a tal punto che bisogna cercare un nuovo equilibrio.”²³⁹

In questa ricerca, l'uomo contemporaneo incontra dei gravi impedimenti, dei blocchi che ostruiscono le sue potenzialità, come fossero due muri:

“Io sento che nella nostra condizione umana noi siamo chiusi da due muri. C'è un muro dentro di noi che ci separa diciamo dalle nostre energie dimenticate, le energie che applichiamo nella vita solo per una piccola parte del nostro potenziale. Se ne può parlare in maniera più scientifica indicando i diversi emisferi del cervello e cose del genere, ma non lo posso dire io, bisogna rivolgersi agli specialisti. Quel che so per la mia esperienza vissuta è che ci sono energie dimenticate e bloccate dentro di noi, e che esse sono assai potenti.

L'altro muro è invece davanti a noi, ed è il muro che ha ostruito i nostri organi percettivi. E' come avere delle finestre e scoprire un giorno che vi hanno costruito una casa proprio davanti, proprio a contatto. La finestra esiste ancora, ma il muro si interpone fra noi e il mondo. Questo muro riguarda dunque i nostri organi di percezione e il modo in cui utilizziamo le nostre capacità intellettuali. Ce ne serviamo per nominare le cose, e dunque osserviamo i nomi invece dei fenomeni. I bambini, che non hanno ancora sofisticato questi processi, vedono. Noi invece stiamo veramente perdendo la nostra capacità di percezione. E' come una specie di pellicola che chiude la nostra percezione. Ciò è stato certamente come un prezzo che abbiamo pagato per costruire la nostra civiltà e per sviluppare l'intelletto. L'intelletto è certamente qualcosa di molto importante, come un computer assai potente, ma noi non l'abbiamo utilizzato nel modo migliore. [...] Dunque un muro dentro di noi e un muro davanti a noi, un muro che ci separa dalle energie nascoste e l'altro muro che ci separa dalla percezione diretta. Ora la chiave è questa: i due muri sono uno solo. Questa ipotesi di lavoro, è il punto di partenza del *Teatro delle fonti*.”²⁴⁰

Per quanto riguarda ancora il problema dell'utilizzazione dell'intelletto, il «computer», spesso usato erroneamente distorcendo la percezione e il riconoscimento del mondo esterno:

“...è proprio questo che ci colpisce in un bambino. Il fatto che inizi a vivere. Il fatto che per un bambino tutto accade per la prima volta. La foresta in cui entra è la sua prima foresta. Non è mai la stessa foresta. E noi, noi siamo già così istruiti e addomesticati, il nostro computer intellettuale è già così programmato, che ogni foresta - persino quella che vediamo per la prima volta - è la stessa e ogni volta noi ci diciamo: 'E' una foresta'. Anche se persino la stessa foresta è ogni giorno diversa.”²⁴¹

Per tornare ora alla domanda: quali fonti? Non le fonti del teatro, è stato detto.

La ricerca di Grotowski si focalizza su alcune tecniche o procedure tradizionali che possano essere considerate come fonti originarie di ramificazioni in manifestazioni sempre più differenziate di tecniche che si evolvono culturalmente. Nella semplicità originaria precedente alla specializzazione e differenziazione delle tecniche, possiamo rintracciare delle *tecniche delle origini*, laddove per 'tecniche' intendiamo il bagaglio di conoscenze pratiche detenuto da coloro che svolgono il ruolo attivo nei fenomeni rituali e teatrali, attori o attuanti o *doers o* sciamani... , che grazie ad una elevata maestria tecnica possono utilizzare queste tecniche come veicolo verso il ritorno alla propria fonte, al sè originario, alla reintegrazione.

Le tecniche originarie prese in considerazione sono quelle cosiddette *drammatiche ed ecologiche*:

“drammatiche nel senso che non sono contemplative, ma che sono radicate in ciò che è dinamico, realizzato in azioni (questo vuol dire etimologicamente 'drama'), e che perciò sono palpabili.

E d'altro canto sono talmente connesse con la percezione che si può dire che sono ecologiche, perché situano sempre l'uomo di fronte alle forze della natura. [...]

Dunque tecniche drammatiche ed ecologiche allo stesso tempo. Dato che i due muri sono uno, il drammatico e l'ecologico appartengono ad una sorta di continuum.”²⁴²

Stabilito dunque cosa qui si intenda con 'le tecniche', e quali tecniche in particolare vengano prese in considerazione, le tecniche originarie di competenza del *doer* rituale o teatrale che siano *drammatiche ed ecologiche* allo stesso tempo,

239 Cfr. "L'arte del debuttante "

240 Ibidem

241 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*

242 Cfr. *IPOTESI DI LAVORO Sipario*, 3° trimestre, numero monografico sul *Teatr Laboratorium*, 1980. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

consideriamo meglio il significato di «tecniche *delle origini* » da due punti di vista: portando degli esempi di quali tecniche specifiche vengano considerate e puntualizzando cosa si intenda con l'aggettivo «originario».

“Esistono le tecniche delle origini: drammatiche ed ecologiche contemporaneamente.

Si tratta per esempio delle tecniche misteriosofiche che inizialmente erano legate in grande misura alla cultura dell'antico Egitto. La seconda linea di queste tecniche che proviene dall'Egitto, ma non va verso la Grecia, bensì a sud, è passata - come sembra- per i dintorni di Ife in Nigeria. Di Ife, che è una sorta di Mecca dei vooduisti, i conoscitori delle tradizioni dicono che è la culla di tutte le razze. Tuttavia paradossalmente le tecniche delle origini negre hanno la loro forma più forte e più pura ad Haiti, qui essa contiene tutti gli elementi che bisognerebbe cercare nell'area dell'intero continente africano.

Ci sono poi particolari tecniche dello yoga e fra esse una forma drammatico-musicale denominata bauli, che è presente principalmente nell'area del Bengala.

Ci sono le tecniche indiane (nell'America Settentrionale) che portano in sé la coscienza ecologica. In esse l'uomo entra nel "mondo vivente" e diventa "ospite e viandante nel grande mondo delle potenze". Uno dei combattenti per la libertà degli Indiani diceva: "quando cammino a piedi nudi, sento battere il cuore della terra".

Queste tecniche delle origini hanno in sé l'elemento drammatico nella misura in cui si legano ad un certo genere di azione, talvolta molto elementare, ad un modo particolare di camminare o ad un genere di movimenti, per esempio. Si tratta di tecniche attive e non "contemplative". E tutte - in un modo o nell'altro- situano l'uomo nel mondo che lo precede, nella sua tana naturale.”²⁴³

E per quanto riguarda il secondo punto, l'aggettivo «originario», o essere «nel principio»:

“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. Come si dice: all'inizio era il cielo e la terra. Per scoprire ciò di cui parlo occorre porsi prima dei gruppi. Si può parlare del gruppo, nel senso creativo del termine, solo dopo averlo vissuto individualmente. Questa esperienza è talmente personale, talmente legata a se stessi - è l'esperienza dell'essere umano che è in questione- che essa deve aver luogo prima del gruppo. [...]

Per me la vera opposizione è tra principio e finalità. *Essere nel principio è lasciare arrivare la finalità senza costruirla*; in tal caso, la finalità arriva come il principio. Ma per ottenere questo occorre rinunciare alla finalità e collocarsi nel principio.”²⁴⁴

A questo punto è opportuno chiarire meglio l'obiettivo della ricerca:

“Si possono studiare le differenti tecniche delle origini, ed è appassionante.[...]. Ma l'obiettivo non è questo. Non sono le tecniche delle origini che sono essenziali per noi, perché le tecniche delle fonti appartengono a certe civiltà, a certi popoli. Bisogna conoscerle stimandole. Noi altri siamo condizionati dal nostro contesto. Quel che cerchiamo dunque non sono le tecniche delle fonti, ma le fonti delle tecniche, qualcosa di primario che è tanto evidente e radicato nell'essere umano, quanto il fatto di avere braccia e gambe. Allora esiste qualcosa che è elementare, "le fonti di tutte queste tecniche delle fonti". Questo è l'obiettivo del *Teatro delle fonti*, [...].”²⁴⁵

“...noi non cercavamo una sintesi di tecniche delle fonti, ma quei punti che hanno preceduto le differenze. Diciamo che esistono tecniche delle fonti, ma che noi cerchiamo le fonti delle tecniche delle fonti e queste fonti devono essere estremamente semplici. Ogni altra cosa si è sviluppata successivamente e si è differenziata secondo contesti sociali, culturali o religiosi. Ma la cosa primaria dovrebbe essere un elemento estremamente semplice e dovrebbe essere qualcosa data all'essere umano.”²⁴⁶

Risulta così tracciata la linea di separazione tra «tecniche delle fonti», strettamente legate ai differenti contesti culturali, e «fonti delle tecniche», e la scelta delle seconde come obiettivo della ricerca implica una inclinazione non a studiare e tracciare le differenze tra le varie tecniche culturali, né a farne una sintesi, ma piuttosto a cercare qualcosa, di elementare, basilare, che appartiene all'uomo in quanto tale, che si pone prima delle differenze culturali:

“...ci sono le differenze che sono irriducibili. Ma noi possiamo muoverci verso quello che precede le differenze. Quando io guardavo tutti gli sforzi della nuova arte rituale e tutte le stupidità che sono derivate da questa, ho notato che si tratta di una sintesi: si sono voluti prendere gli elementi di culture diverse, metterli assieme e tentare una nuova sintesi. Questo è l'errore. Ma ci si può muovere verso ciò che precede la differenza. E' molto semplice. Vi faccio un esempio quasi infantile. In certe tecniche orientali, per controllare bene il sistema nervoso non volontario si applica una determinata maniera di respirare. In particolare, nelle tecniche indù ci si concentra nell'intervallo fra l'inspirazione e l'espirazione. Ma i giapponesi, nelle tecniche dello Zen, non fanno questo. Non è l'intervallo a essere importante, ma un'attitudine particolare verso l'inspirazione e l'espirazione. Allora,

243 Ibidem

244 Cfr. "L'arte del debuttante "

245 Cfr. "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski)...

246 Cfr. J. Kumiega, Jerzy Grotowski, la ricerca....

che cosa fare con tutto ciò? Sono soluzioni molto diverse, ma c'è qualcosa che è in comune, che è tanto semplice da precedere le differenze: avete accesso al vostro sistema nervoso non volontario proprio attraverso una certa maniera di osservare la respirazione."²⁴⁷

Prima di entrare nel dettaglio del lavoro pratico del teatro delle fonti, è utile osservare come i termini, i concetti utilizzati da Grotowski in relazione alla ricerca siano sempre flessibili, soggetti a continua revisione, in funzione della loro efficacia pratica: nelle lezioni tenute in Italia nel 1982 Grotowski presenta il suo lavoro corrente come teatro delle sorgenti, in cui ci si occupa delle "tecniche delle sorgenti" in quanto "tecniche che l'uomo applica a sè stesso", che possono utilmente essere osservate in relazione al binomio concettuale di processo organico e processo artificiale; proseguendo nell'utilizzazione di questa polarizzazione teorica, le tecniche originarie possono essere teoricamente dissociate in tecniche personali e tecniche interumane. Come abbiamo già riscontrato, nell'Atropologia Teatrale di Grotowski le tecniche personali sono le tecniche che l'uomo applica con la sua solitudine, nel lavoro su sè stesso, ricercando in maniera disinteressata l'esperienza pratica di quel processo organico che permetta il superamento della frammentazione verso la reintegrazione e riunificazione, alla ricerca della coscienza trasparente, espansa e allargata, all'erta e vigilante; le tecniche interumane invece sono finalizzate alla comunicazione, dunque ricercano l'espressione e la rappresentazione, come in ogni rituale o rappresentazione drammatica che avvenga in un contesto comunitario: "Dovunque c'è l'espressione volontaria ed articolata, diciamo l'espressione cosciente, là c'è il fenomeno interumano come dominante; e dovunque è la coscienza e non l'espressione cosciente che domina, là c'è una tecnica personale"²⁴⁸Le due polarità, utilizzabili a livello teorico per la comprensione, si trovano nella realtà costantemente intrecciate, in una sorta di doppio lavoro, su di sè e sul contesto interumano.

Siamo di fronte a una ricerca di tipo orizzontale, interculturale: "Se dobbiamo riferirci alle altre culture, ed è bene farlo, è per comprendere che le cose più semplici appartengono all'esperienza dell'uomo e allora si riproducono in diverse maniere nelle diverse culture. Soltanto quando questa cosa semplice si sviluppa, quando si trasforma in tecniche, diciamo sofisticate o estremamente raffinate e precise, là comincia una differenziazione molto forte." E ancora "non si tratta di fare una sintesi, ma di toccare i punti così semplici che precedono la differenziazione"; gli elementi principali per affrontare questa indagine sono le esperienze e i sintomi, occorre avvicinare il problema dal lato somatico delle tecniche corporee, tralasciando il piano della concettualizzazione e delle teorizzazioni, che presentano già una interpretazione concettuale inevitabilmente legata a differenti "mind-structure", e dunque appartenenti al campo della relatività. Se ci limitiamo a indagare le analogie dell'esperienza, allora possiamo andare in cerca di una oggettività esperienziale, che non necessita di interpretazione teorica ma si affida all'efficacia nel corpo-mente del doer.

"L'interpretazione dell'esperienza è sempre diversa in diverse culture, appartiene a diverse mind structures, ma non le esperienze e i sintomi. L'aspetto dell'esperienza e dei sintomi è qualcosa di diverso dalla similarità delle concezioni. Direi anzi che là dove c'è similarità di esperienze e di sintomi, molto spesso c'è differenza di concetti. E' questo che è interessante: i concetti possono essere completamente diversi, appartenendo a diverse mind structures, condizionate dalle diverse culture e situazioni sociali e l'esperienza e i sintomi possono essere analoghi. Allora, in primo luogo, tutto lo sforzo qui sta in questo, che ci si riferisce alle realtà, alle persone delle altre culture, per ritrovare in verità la propria cultura e muoversi all'interno dei propri condizionamenti; ma siccome si hanno pregiudizi di fronte alla propria cultura, per questa ragione si comincia dalle altre. In secondo luogo si tratta qui non di cercare la similarità dei concetti, ma di cercare la similarità delle esperienze e dei sintomi. Se c'è un certo concetto che si ripete e la filiazione diretta è esclusa, allora è importante solo per questa ragione, che deve riferirsi a una certa esperienza che è analoga. Solo questo punto è importante in questo tipo di analisi che facciamo qui. E' la funzione pragmatica."²⁴⁹

La ricerca di qualcosa che sia tanto semplice da precedere le differenze si basa sulla constatazione che gli elementi ricercati hanno la caratteristica di essere tecnicamente verificabili e sottoponibili a sperimentazione pratica interculturale, sia per quanto riguarda l'efficacia che per quanto riguarda l'oggettività.

Per constatare nella realizzazione pratica della ricerca questo tipo di approccio quasi-sperimentale, occorre indagare sul 'chi' partecipasse attivamente alle ricerche, sul 'cosa' facessero effettivamente nei periodi di chiusura del lavoro all'interno del gruppo trans-culturale; sul 'come' realizzassero i test di verifica, nei momenti di apertura del lavoro ad estranei-esterni con funzione appunto di 'testor'.

Per quanto riguarda le prime due domande, strettamente collegate, sul 'chi' partecipasse e sul 'cosa' facessero effettivamente:

247 Cfr. "Tu sei figlio di qualcuno" *Linea D' ombra*, n.17, 1986. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

248 Cfr. "Tecniche originarie dell'attore" 1982-83, a cura di Luisa Tinti

249 Ibidem

“La realizzazione del *Teatro delle fonti* è sostenuta dagli Incontri Teatrali Internazionali di Varsavia. *Lavora alla sua preparazione un gruppo a parte* [rispetto al gruppo del TeatrLaboratorium] - *un gruppo internazionale e interculturale*. Ognuno dei suoi membri arriva per partecipare ad una fase che dura parecchi mesi, ma definita e chiusa nel tempo.[...] Il gruppo internazionale del *Teatro delle fonti* compie esplorazioni (indagini e confronti sul campo) in diversi luoghi del mondo, in differenti culture e nel contesto di tradizioni diverse. La prima esplorazione (finanziata dalla Fondazione Rockfeller) ha avuto luogo ad Haiti; la seconda (finanziata dall'Università Nazionale del Messico e dall'Istituto di Ricerche Teatrale di Milano) si lega agli Indiani nel Messico. Il terzo luogo di confronto è l'India ed in particolare il Bengala. Il gruppo internazionale entra in contatto diretto con i fenomeni tradizionali, ma a partire dal proprio sapere o esperienza. Ognuna delle esplorazioni è breve, poiché non può bloccare il lavoro di fondo che ha luogo nella base locale vicino a Wroclaw.”²⁵⁰

“Il gruppo è molto eterogeneo. A volte, lavoriamo insieme come gruppo. Altre volte, solo alcuni di noi lavorano insieme. La regola è che dopo un certo lasso di tempo, ciascuno ritorna al proprio contesto, per riprendere contatto con il suo ambiente. E' difficile sapere se certe tradizioni sono di natura culturale o religiosa. Spesso la distinzione è impossibile. In questa Torre di Babele, siamo condizionati da tradizioni culturali e religiose molto diverse. E in parecchi casi, due membri non hanno nemmeno una lingua in comune.[...]

Nel gruppo del *Teatro delle fonti* ogni partecipante è associato a una tecnica delle fonti a lui vicina, per lui tradizionale. Ma che non viene condivisa. Questo è molto importante. Benché un mio collega sia un prete giapponese buddista, egli non fa niente che sia della sua religione. Egli sa che essa non è parte del *Teatro delle fonti*. Studia buddismo zen, ma sa che non si metterà seduto a meditare con nessun altro del gruppo. Ha una vita molto piena, pratica ed è un insegnante molto bravo, uno specialista, di arti marziali zen e tuttavia non ha mai proposto a nessuno di noi di lavorarci. Noi non «dividiamo» la tecnica delle fonti. C'è un indiano latino-americano che è stato con noi per un lungo periodo. Cominciammo a lavorare con lui molto prima che venisse usato il nome *Teatro delle fonti*. C'è anche un bramino indiano. Egli è profondamente radicato nelle sue tradizioni ma è anche intensamente consapevole del mondo contemporaneo. Loro tre, l'indiano latino-americano, il bramino e il giapponese, lavorano insieme, ma non fanno niente che appartenga a un'unica tradizione. Cercano un'azione semplice, evidente nelle sue conseguenze per tutti e tre. Cioè che funzioni per tutti e tre senza differenze di contesto culturale.[...]

Qualcuno compie alcune azioni secondo le sue preferenze. Poi si confronta con chi proviene da un'altra tradizione e la prima prova è se la cosa funziona o meno per qualcuno che è stato condizionato diversamente. Se funziona, nel nostro lavoro ci concentriamo su questo. Ma quello che emerge dopo una lunga evoluzione è sempre qualcosa di ancora più semplice. Si potrebbe dire che arriviamo a qualcosa che è del tutto primario e semplice.”²⁵¹

Si è così visto il ‘chi’ e il ‘cosa’ del procedere pratico del lavoro del *Teatro delle fonti*, si è intravisto anche qualcosa del risultato a cui si può arrivare, (“Questa cosa primaria che dovrebbe precedere le differenze tra le tradizioni mi sembrava qualcosa di molto semplice, che richiede azioni estremamente tangibili, azioni, direi, esteriori, così che possano esser toccate.”²⁵²), non resta che vedere il ‘come’ della verifica nei momenti di apertura del lavoro:

“Evidentemente i partecipanti [persone dall'esterno interessate al lavoro] non sono né spettatori, né partecipanti nel senso parateatrale (poiché questo presupporrebbe l'“animazione” di eventi interumani, cosa per cui al seminario del *Teatro delle fonti*, per la sua natura stessa, non c'è posto). La persona dall'esterno interessata in questo caso è il ‘testor’ un elemento dell'oggettivazione (della verifica) della pratica applicata. Tuttavia per essere realmente ‘testor’ deve avere la possibilità (e la curiosità) di *entrare nella pratica*, e con precisione, il ché è una questione non tanto di abilità, quanto di autodisciplina. In tal modo si dovrà acquisire una conoscenza preliminare - acquisizione faticosa, di lavoro, pesante, che richiede attenzione - da parte delle persone esterne, della pratica applicata.”²⁵³

Infine, si può vedere quale sia il principale metodo utilizzato per questa fase del processo, la fase dell'acquisizione della conoscenza preliminare, il metodo dell'*imitazione*:

“E' necessario mettere a confronto quella persona con molte pratiche differenti, che sono state già provate. Per vedere se per lui funzionano, deve eseguirle immediatamente e non analizzarle, dal punto di vista della struttura, per esempio. L'unico modo è quello di chiedergli di imitare. Un processo piacevole nel mondo contemporaneo. Noi tutti ci comportiamo in modo imitativo. La maggior parte delle nostre vite sono basate solamente sull'imitazione delle vite di altre persone. Questo è assodato. Ma se

250 Cfr. *IPOTESI DI LAVORO Sipario*, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

251 Cfr. *J. Kumiega, Jerzy Grotowski, la ricerca...*

252 Ibidem

253 Cfr. *IPOTESI DI LAVORO Sipario*, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

voi chiedete a qualcuno semplicemente di imitare la persona che vi guida in un'azione - «Fallo!» - questi avrà un enorme shock. E' così che gli animali imparano le azioni. Guardate come gli uccelli insegnano ai loro piccoli. Proprio attraverso l'imitazione. Imitando senza analizzare è facile scoprire quali azioni danno questa assenza di angoscia e questa assenza di depressione energetica. Poi potete scegliere, e il problema dell'imitazione non esiste più.”²⁵⁴

L'“arte come veicolo”: il lavoro del Worckcenter of Jerzy Grotowski a Pontedera.

La ricerca di Jerzy Grotowski nel *Teatro delle fonti* portò alla scoperta di qualcosa di pratico e tecnico che precede le differenze culturali, che è estremamente primario e semplice, ed è proprio dell'essere umano, e a lui «dato»: tecniche di lavoro su di sé che hanno il potenziale di aprire una breccia nei due «muri» e dare accesso alle proprie energie nascoste e normalmente inutilizzate, e contemporaneamente alla percezione limpida del mondo esterno attraverso i sensi liberati.

“Noi possiamo sempre osservare le diverse tecniche tradizionali nella direzione di ciò che precede le differenze, osservare i fatti della vita primaria, semplice ai quali non prestiamo attenzione perché questo ci sembra essere troppo semplice. Perché il cacciatore africano del Kalahari e il cacciatore francese vicino a Saintes e il cacciatore Bengali e il cacciatore Huichol del Messico adottano tutti durante la caccia una certa posizione del corpo nella quale la colonna vertebrale è appena un pò inclinata, le ginocchia appena un pò piegate, posizione mantenuta alla base dal complesso-sacro pelvico? E perché da questa posizione può derivare un solo tipo di movimento ritmico? E questo modo di camminare a cosa serve? [...]

L'essenziale è che esiste una certa posizione primaria del corpo umano. E' una posizione così antica che probabilmente era la posizione non solo dell'*homo sapiens*, ma anche dell'*homo erectus*, e che riguarda in qualche modo l'apparire dell'uomo. Una posizione estremamente antica, legata a quello che alcuni tibetani chiamano talvolta l'aspetto "rettile". Nella cultura afro-caribica questa posizione è legata più esattamente alla biscia, e nella cultura indù legata al Tantra voi avete questo serpente addormentato alla base della colonna vertebrale.[...]

Verosimilmente uno studioso del cervello potrebbe addirittura ritrovare il "*reptile brain*", un cervello antico che scende attraverso la nuca lungo tutta la colonna vertebrale, e di questo cervello nella colonna vertebrale potrebbe persino trovare la connessione, diciamo una "estensione" nel plesso solare che in alcune tradizioni viene denominato "piccola mente"²⁵⁵. Parlo di tutto ciò per immagini, senza alcuna pretesa di scientificità. Noi abbiamo nel nostro corpo un corpo estremamente antico, si può dire un corpo rettile.”²⁵⁶

Questo può costituire un esempio dei risultati della ricerca del *Teatro delle fonti*; l'individuazione di una energia originaria a cui l'uomo può riconnettersi grazie alle tecniche di lavoro su di sé, pone una nuova domanda, rigenerando la ricerca stessa: “come la gente ha utilizzato questa energia primaria, come la gente, in diverse tecniche elaborate nella tradizione ha avuto accesso a questo antico corpo dell'uomo.”²⁵⁷

Abbiamo visto infatti che non può esistere "flusso" senza canalizzazione nè organicità senza struttura²⁵⁸: la domanda sul come utilizzare questa energia primaria, come e in cosa canalizzarla, produsse la chiave che aprì l'ultima fase di lavoro di Grotowski, l'Arte come Veicolo, in cui l'aspetto spirituale, che abbiamo riscontrato in tutto le fasi della ricerca di una vita, diventa in qualche modo predominante.

La definizione di Arte come Veicolo fu coniata e proposta da Peter Brook nel 1988, e in seguito adottata dallo stesso Grotowski: “Dal momento in cui si cominciano ad esplorare le possibilità dell'uomo, che lo si voglia o no, che si abbia paura di quello che ciò rappresenta o no, bisogna mettersi decisamente davanti al fatto che questa ricerca è una ricerca spirituale; comincio con una parola esplosiva, molto semplice ma che genera malintesi. Voglio dire "spirituale", nel senso che andando verso l'interiorità dell'uomo, si passa dal noto all'ignoto, e che man mano che il lavoro dei gruppi successivi di Grotowski, grazie alla sua evoluzione personale, è diventato sempre più essenziale, i punti interiori che sono stati toccati sono diventati sempre più inafferrabili, sempre più lontani da ogni definizione ordinaria. Allora si può dire che in epoca diversa dalla nostra, questo lavoro sarebbe stato come l'evoluzione naturale di una grande tradizione spirituale. Perché le grandi tradizioni spirituali in tutta la storia dell'umanità, hanno sempre avuto bisogno di forme. Non c'è nulla di peggio del bisogno dell'aldilà preso in maniera vaga e generica. Nelle grandi tradizioni, abbiamo visto, per esempio, i monaci che cercando una base solida per la loro ricerca

254 Cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski, la ricerca...*

255 Per una riflessione a proposito del cervello rettile, si veda ad esempio il capitolo finale in V. Turner, *Antropologia della performance*, intitolato *Corpo, cervello e cultura*.

256 Cfr. "Tu sei figlio di qualcuno" *Linea D'ombra*, n.17, 1986. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

257 Ibidem

258 Cfr i Capitoli 1, 2, 4

interiore, lavoravano la ceramica, oppure trovavano come veicolo la musica. Mi sembra che, oggi, siamo di fronte a qualcosa che è esistito un tempo ma che è stato dimenticato da secoli e secoli, ed è il fatto che fra i veicoli che permettevano all'uomo di accedere a un altro livello e di servire una funzione più giusta nell'universo, esiste questo mezzo di comprensione che è l'arte drammatica in tutte le sue forme.”²⁵⁹

Nelle parole di Peter Brook, un veicolo è una base solida per la ricerca interiore, una forma, come la ceramica, la musica o l'arte drammatica, che consente all'uomo di «superare se stesso». In un saggio di Grotowski del 1993, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, si trova una presentazione dell'“arte come veicolo”, in relazione al suo opposto polo, l'“arte come presentazione”:

“Nelle *performing arts* esiste una catena con numerosi anelli differenti. [...] Abbiamo già parlato di tre anelli di una catena molto lunga: 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 qualcosa di molto antico, ma sconosciuto nella nostra cultura di oggi: L'arte come veicolo - il termine che Peter Brook ha utilizzato per definire il mio lavoro attuale. [...]

Nel mio percorso ho compiuto una lunga traiettoria - decollando da L'arte come presentazione per atterrare ne L'arte come veicolo (che, d'altra parte, è legata ai miei più vecchi interessi). Il parateatro e il Teatro delle fonti si sono trovati sulla linea di passaggio. Il parateatro ha permesso di mettere alla prova l'essenza della determinazione: non nascondersi in niente. Comunque il lavoro attuale non è un teatro partecipativo, non c'è nessuna partecipazione attiva di gente dall'esterno. Il Teatro delle fonti mi ha solo fatto vedere qualcosa che potrebbe risultare possibile. Ma è chiaro che non possiamo realizzare ciò che è possibile, se non passiamo dal livello "impromptu", legato a una forma di dilettantismo, al livello del lavoro sui dettagli. Pur senza rompere con un tipo di sete che motivò il Teatro delle fonti, L'arte come veicolo si orienta verso un lavoro completamente diverso: concentrato sul rigore, sui dettagli, sulla precisione - paragonabile a quella degli spettacoli del Teatr Laboratorium. Ma attenzione! Non è una svolta verso L'arte come presentazione; è *l'altra estremità della stessa catena.*”²⁶⁰

Una differenza sottolineata da Grotowski tra L'arte come veicolo e L'arte come presentazione, si trova nell'ambito del *montaggio*: ne l'“arte come veicolo”, la sede del montaggio è nell'artista che agisce; ne l'“arte come presentazione”, la sede del montaggio risiede nella percezione dello spettatore:

“Normalmente in teatro (vale a dire nel teatro degli spettacoli, ne L'arte come presentazione) si lavora alla visione che appare nella percezione dello spettatore. Se tutti gli elementi dello spettacolo sono elaborati e perfettamente montati (il montaggio), apparirà nella percezione dello spettatore un effetto, una visione, una certa storia; in qualche misura lo spettacolo appare non sulla scena, ma nella percezione dello spettatore. Questa è la particolarità de L'arte come presentazione. All'altra estremità della lunga catena delle *performing arts* sta 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.”²⁶¹

Per sottolineare la differenza tra i due estremi anelli della catena, Grotowski ricorre ad un'analogia: lo spettacolo è come un'«ascensore», e se è ben fatto l'attore riesce a portare i passeggeri, gli spettatori, in un punto diverso da quello di partenza; l'arte come veicolo invece, è qualcosa di più - “primitivo: è una specie di canestro tirato da una corda, con l'aiuto del quale l'attuante si solleva verso un'energia più sottile, per scendere *con essa* fino al corpo istintuale. Questo è *l'oggettività* del rituale.”²⁶²

La finalità de L'arte come veicolo è questa trasformazione dell'energia primaria dell'attuante da grossolana e organica ad una qualità più sottile, e il ritorno di essa al "corpo istintuale", un processo che troviamo indicato con la categoria della «verticalità»:

“...possiamo vedere questa verticalità in categorie energetiche: energie pesanti ma organiche (legate alle forze della vita, agli istinti, alla sensualità) e altre energie, più sottili. Poiché non si tratta semplicemente di cambiare livello, ma di portare il grossolano al sottile e di condurre il sottile verso una realtà più ordinaria, legata alla "densità" del corpo. E' come se cercassimo di entrare nella *higher connection*.

Il punto non è rinunciare a una parte della nostra natura; tutto deve tenere il suo posto naturale: il corpo, il cuore, la testa, qualcosa che sta "sotto i nostri piedi" e qualcosa che sta "sopra la testa". Tutto come una linea verticale, e questa verticalità

259 Cfr. P. Brook, "Grotowski, l'arte come veicolo", in *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, pubblicato dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1988

260 Cfr. J. Grotowski, "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo", in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993. Ora in *Testi 1954 – 1998. volume IV L'arte come veicolo*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

261 Ibidem

262 Ibidem

deve essere tesa fra l'organicità e *the awareness*. *Awareness*, vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza.

Si può paragonare tutto questo con la scala di Giacobbe. [...]”²⁶³

Per realizzare questo passaggio di energie, e costruire i "gradini di questa scala", è necessaria una "forma", o struttura, e degli strumenti semplici, che utilizzati in maniera precisa ed esatta, con maestria, abbiano un effetto oggettivo sugli attuanti-doers, come nelle forme delle tecniche rituali nelle diverse tradizioni.

Un esempio concreto riportato da Grotowski può essere lo *yanvalou*:

“Si, c'è nei Caraibi e specialmente ad Haiti un tipo di danza che si chiama *yanvalou* che è praticata abitualmente di fronte all'apparizione di un mistero, di una divinità (con l'influenza del Cristianesimo la si chiama anche danza di penitenza). Qui è molto semplice e molto semplice il legame con il "corpo rettile". Ma non è qualcosa di strano: lo si può dire decisamente artistico. Ci sono dei passi precisi - il tempo-ritmo - le onde del corpo e non solo della colonna vertebrale. E se la eseguite con le canzoni che sono precisamente quelle della divinità-serpente *Dambhala*, la maniera di cantare e di emettere le vibrazioni del canto aiuta i movimenti del corpo. Allora siamo di fronte a qualcosa che possiamo dominare artisticamente, proprio come un elemento di danza e canto.”²⁶⁴

Lo 'strumento' principale adottato nel lavoro quotidiano del Workcenter, fu individuato nei canti rituali della tradizione antica, soprattutto provenienti dalla tradizione africana ed afro-caraibica:

“I canti rituali della tradizione antica danno un appoggio nella costruzione degli scalini di quella scala verticale. Non si tratta solo di captare la melodia con la sua precisione, sebbene senza di questo niente sia possibile. Ma si tratta di trovare anche un tempo-ritmo con tutte le sue fluttuazioni *dentro* la melodia e, in particolare, qualcosa che è una sonorità giusta: qualità vibratorie a tal punto tangibili che in una certa maniera diventino il senso del canto. In altre parole, il canto diventa il senso stesso attraverso le qualità vibratorie. Quando parlo di tale "senso", parlo nel contempo anche degli impulsi del corpo; ciò significa che la sonorità e gli impulsi *sono* il senso, direttamente.”

“Anche i canti della tradizione servono a coloro che li praticano. I singoli canti, che si sono formati in un lunghissimo arco di tempo, ed erano utilizzati per fini sacri o rituali (direi che venivano utilizzati come un elemento di veicolo), portano diversi tipi di risultato. Un risultato, per così dire stimolante o un risultato che porta calma (questa suddivisione delle possibilità è semplicistica, perché ne esistono molte).”²⁶⁵

Il lavoro pratico della ricerca su L'arte come veicolo si potè realizzare grazie all'iniziativa del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che con il contributo della Regione Toscana e dell'Università di California, Irvine, USA e in collaborazione con Peter Brook (Centre International de Création Théâtral, Paris, France) favorì la nascita del Workcenter of Jerzy Grotowski nel 1986 a Pontedera (PI).

Negli anni di attività del Workcenter, fino alla scomparsa di Grotowski nel 1999, sono stati portati avanti due poli di lavoro, uno di essi “dedicato alla formazione (nel senso dell'educazione permanente), nell'ambito dei canti, del testo, delle azioni fisiche (analoghe a quelle di Stanislavskij), degli esercizi "plastici" e "fisici" per attori[...]. I giovani artisti che stanno al Workcenter (per un anno, e talvolta assai più a lungo) e che partecipano a questo tipo di lavoro, lo fanno nella prospettiva del proprio mestiere: il mestiere d'attore, e io utilizzo le possibilità del Workcenter per essere loro d'aiuto in questo campo”²⁶⁶.

L'altro polo di lavoro del Workcenter sviluppò il livello del lavoro sui dettagli, concentrato sul rigore, con una precisione paragonabile a quella degli spettacoli del Teatr Laboratorium, ma senza la finalità di creare uno spettacolo per il pubblico.

La creazione, chiamata «Action», era una struttura precisa, che funzionava come un percorso o una mappa per il performer/doer nella ricerca di un effetto trasformativo su se stesso.

“Così, lavoriamo al nostro *opus*: Azione. Il lavoro occupa almeno otto ore al giorno (spesso molte di più), sei giorni alla settimana, e dura anni, in maniera sistematica; comprende i canti, la partitura delle reazioni, i modelli arcaici del movimento, la parola, tanto antica che è quasi sempre anonima. E così si arriva a qualcosa di concreto, dalla struttura paragonabile a quella dello spettacolo, che però non si sforza di creare il montaggio nella percezione degli spettatori, ma negli artisti che lo fanno.

263 Ibidem

264 Cfr. "Tu sei figlio di qualcuno" *Linea D' ombra*, n.17, 1986. Ora integrato in *Testi 1954 – 1998. volume III Oltre il teatro*. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016. Sullo *yanvalou*, vedi Jiménez, Pablo “*Transformation through dance: Maud Robart and haitian yanvalou*” (thesis submitted to the graduate division of the University of Hawai‘i at Mānoa in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts in dance) 2014

265 Cfr. "Tu sei figlio di qualcuno "

266 Ibidem

[...] Quello che desidero che si rammenti è che nel lavoro su L'arte come veicolo al Workcenter a Pontedera, quando costruiamo l'*opus* - Azione - le nostre fonti si riferiscono principalmente alla culla occidentale.”²⁶⁷

Pur non essendo il lavoro finalizzato alla presentazione pubblica, venivano a volte invitati alcuni «testimoni» ad assistere ad *Action*, che, come nel rituale, non erano «spettatori»: - “da un lato, perché la qualità del lavoro sia comprovata e, dall'altro, perché non sia una faccenda puramente privata, inutile agli altri”²⁶⁸ -, per mantenere dunque una relazione viva con la realtà, anche nel campo del teatro attraverso l'incontro con gruppi teatrali o colleghi del mestiere.

Nel 1996, il nome del centro di lavoro venne mutato in «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards». L'incontro tra Jerzy Grotowski e Thomas Richards era avvenuto in California, mentre Grotowski conduceva le sue ricerche, dopo la conclusione del Teatro delle fonti, attraverso il progetto *Objective Drama Program* ospitato dalla University of California, Irvine; già da allora cominciò il processo di «trasmissione» delle sue conoscenze pratiche a Richards, attraverso il quale Grotowski ha potuto garantire continuità al lavoro di ricerca: fin dalla fondazione del centro a Pontedera, Thomas Richards assunse la guida di una parte del lavoro, e dal '96 assunse la direzione del lavoro pratico, coadiuvato da Mario Biagini, entrato nel Workcenter durante un seminario di due mesi in Toscana, preliminare alla fondazione del '86.

La ricerca lasciataci in eredità da Jerzy Grotowski, viene portata avanti dal Workcenter ancora oggi; negli anni seguenti alla sua scomparsa, il lavoro di ricerca è andato avanti sotto la direzione di Thomas Richards e la co-direzione di Mario Biagini, sviluppandosi in diverse direzioni ed continuando ad evolversi²⁶⁹.

A conclusione di quest'ultimo paragrafo, ricordiamo ancora che la breve esposizione del lavoro dell'ultima fase della ricerca di Grotowski si limita alle minime informazioni utili per dare conto dell'intero arco di lavoro, lasciando l'eventualità al lettore di approfondire o interpretare gli elementi del lavoro che sono strettamente legati alla pratica, che sono accessibili alla conoscenza solamente attraverso il "fare", e che in ogni modo non sono argomento specifico di questo lavoro.

267 Ibidem. In questo caso, Grotowski, parlando di «culla occidentale», fa riferimento non solo al bacino del mediterraneo (in particolare l'antico Egitto, la terra d'Israele, la Grecia e la Siria antiche), ma anche a luoghi che hanno subito l'influenza o avuto un contatto culturale con esso, dunque sia i testi utilizzati in *Action* che gli antichi canti vibratorii (di cui, come si è detto, la maggior parte sono di origine africana e afro-caraibica), sono considerati come appartenenti alla tradizione occidentale. Per un approfondimento del lavoro portato avanti da Grotowski al Workcenter, cfr. T. Richards, *The Edge-Point of Performance*, (intervista a cura di Lisa Wolford), Pontedera, Documentation Series of The Workcenter of Jerzy Grotowski, 1995.

268 Cfr. "Tu sei figlio di qualcuno "

269 Cfr. www.teatrodellatoscana.it/workcenter : "Il Workcenter of Jerzy Grotowski è stato fondato nel 1986 su invito del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera (ora Fondazione Pontedera Teatro) e dei suoi direttori Roberto Bacci e Carla Pollastrelli. Per 13 anni, fino alla sua morte avvenuta nel 1999, Grotowski ha sviluppato al Workcenter una linea di “ricerca sulle arti performative” conosciuta come *Arte come veicolo*. All'interno di questa investigazione creativa, ha lavorato a stretto contatto con Thomas Richards, da lui chiamato il suo “collaboratore essenziale”, e cambiando infine il nome del Workcenter per includere quello di Richards.

Durante questi anni di intenso lavoro pratico, Grotowski ha trasmesso a Richards il frutto della ricerca della sua vita, ciò che lui ha chiamato “l'aspetto interiore del lavoro.” Grotowski ha designato Richards e Mario Biagini, fin dall'inizio un membro chiave del gruppo di lavoro del Workcenter e attualmente suo Direttore Associato, come i soli legatari dei suoi beni, incluso l'intero corpus dei suoi testi, specificando che questa designazione era una conferma della propria “famiglia di lavoro.” Dalla morte di Grotowski nel 1999, Richards e Biagini hanno continuato a sviluppare in nuove direzioni la ricerca del Workcenter sulle arti performative.

Dal 2007 il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards ospita due gruppi di lavoro: il Focused Research Team in Art as Vehicle di Thomas Richards, e il gruppo di Open Program diretto da Mario Biagini."

Per un approfondimento si vedano i volumi *Opere e sentieri I. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; Opere e sentieri II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998; Opere e sentieri III. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* - tutti a cura di A. Attisani e M. Biagini, Roma, Bulzoni 2007-2008

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia degli scritti di Jerzy Grotowski

GROTOWSKI, JERZY, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Barba Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio Editori, Padova 1965

Per un teatro povero, Roma, Bulzoni Editore, 1970 (Towards a poor theatre, 1968)

"Vacanza", Terzoprogramma, 1973 ("Holyday", 1970, conferenza alla New York University)

"Teatro e Rituale", Il Dramma, 1976

"L' arte del debuttante", Scena, 1979 (1978, relazione al convegno " L' arte del debuttante", Varsavia)

"Risposta a Stanislavskij", in STANISLAVSKIJ K., *L'attore creativo*, Firenze, la Casa Usher, 1980

"Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium", Sipario, 3° trimestre, numero monografico sul Teatr Laboratorium, 1980 :

FLASZEN, "Il Teatr Laboratorium e la ricerca teatrale"; PUZYNA e MOLINARI, "Alcune note storiche" ; GROTOWSKI, J., "Il lavoro dell'attore"; GROTOWSKI, J., "Esercizi"; VOLLI, UGO, a cura di, "Grotowski: venti anni di attività" (intervista a Grotowski); GROTOWSKI, J., "Ipotesi di lavoro"; GROTOWSKI, J., "Il parateatro in Italia"; ZAMPIERI, SARACENO, MOLINARI, "Riflessioni sul parateatro"; FLASZEN, L., "Il libro".

"Tecniche originarie dell'attore", a cura della dott. Luisa Tinti, Roma, Università degli studi di Roma La Sapienza, 1982-83, (ried. 1987-88), (1981-82, trascrizione non corretta dall' autore della registrazione magnetofonica dei corsi tenuti all'Università degli studi di Roma La Sapienza, sotto invito del prof. Marotti per il Dipartimento di Musica e Spettacolo)

"Leggi pragmatiche" in *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di N. Savarese. La Casa Usher, Florence 1983.

"Tu sei figlio di qualcuno", *Linea D' ombra*, n.17, 1986 (1985, conferenza tenuta a Firenze)

"Il Performer", Pontedera, 1987, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski

"Dalla compagnia teatrale all' arte come veicolo", in RICHARDS, THOMAS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993

The Grotowski Sourcebook, a cura di WOLFORD e SCHECHNER Londra/New York, Routledge, 1997

Caro Kim. 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, in *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Bologna, Il Mulino 1998; Ubulibri, Milano 2004, s. 111-164.

Résumé des cours et travaux, Annuaire du Collège de France 1996-97, 1997-98
Anthropologie théâtrale
M. Jerzy Grotowski, professeur

Programmi dei corsi al Collège de France di Parigi (1997-1998) "Teatro e Storia" anno XIII, 1998-1999, nr 20-21

La " Lignée organique" au théâtre et dans le rituel, Paris, Le Livre Qui Parle - Aux sources du savoir - Collection Collège de France, 1997 (registrazioni dei corsi tenuti al Collège de France in qualità di titolare della cattedra di Antropologia Teatrale)

Per una bibliografia completa di Grotowski in tutte le lingue, si veda il sito:
www.grotowski.net a cura di The Grotowski Institute - Wrocław

PUBBLICAZIONI POSTUME AUTORIZZATE:

Untitled text, signed in Pontedera 4-7-1998, New York, USA *The Drama Review* 43,2 Summer 1999

Grotowski J., *Holiday e Teatro delle fonti (preceduti da Sulla genesi di Apocalypsis)*; a cura di C. Pollastrelli. – Firenze, La casa Usher, 2006

Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969, a cura di Flaszen, Pollastrelli e Molinari, Firenze, La casa Usher, 2006

Opere e sentieri I. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Roma, Bulzoni 2007

Opere e sentieri II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998; a cura di A. Attisani e M. Biagini, Roma, Bulzoni 2007

Opere e sentieri III. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Roma, Bulzoni 2008

Testi 1954 – 1998. Firenze-Lucca, La Casa USHER – Oggi, del teatro, 2016

Bibliografia degli scritti su J. Grotowski

- ATTISANI A., *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006
- Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari, 2009;
- Actoris studium album*. Vol. 1: Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre. Edizioni dell'orso, 2009;
- BARBA, EUGENIO, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1968;
- La terra di cenere e diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1999; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Ubulibri, 2004;
- BROOK P., *Insieme a Grotowski*, Palermo, rueBallu, 2011
- BRUNELLI P.P., TINTI L. (a cura di) *La sacra canoa. Rena Mirecka dal laboratorio di Jerzy Grotowski al parateatro*, Bulzoni, 2011;
- DEGLER J. E ZIOLKOWSKI G. (a cura di) *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, Corazzano, Titivillus, 2005
- DE MARINIS, MARCO, *Grotowski e il segreto del novecento teatrale*, «Culture Teatrali» 05 - 2001
- Grotowski, (dossier Grotowski, quale eredità?)* in «Hystrio», XXII, 1, 2009;.
- Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze, 2011;
- I testimoni e lo storico. Jerzy Grotowski: tradizione, eredità, trasmissione (appunti e provocazioni in occasione dell'anno grotowskiano)* numero 1- MANTICHORA universi teatrali, Rivista di Performance Studies del Centro Internazionali di Studi sulle Arti Performative, Università di Messina, 2011;
- (a cura di) *Dossier Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, (con interventi del Workcenter, Antonio Attisani, Piergiorgio Giacché, Lisa Wolford), in *Teatri di voce*, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, numero monografico di «Culture Teatrali», 20, annuario 2010 (ma in realtà 2011);
- FLASZEN L., *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2014

- C. GUGLIELMI, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, «Biblioteca Teatrale», 55–56, 2000
- KHAN, F., *Le jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, Accademia University Press, 2016
- KUMIEGA, JENNIFER, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, La casa USHER, 1985
- MAGNAT, V., *Grotowski, Women and Contemporary Performance. Meetings with Remarkable Women*, Routledge, London(2014);
- MANGO L., *Il «Principe Costante» di Calderon de La Barca-Slowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, ETS, 2008
- MOLINARI R.M., *Diario dal Teatro delle Fonti, Polonia 1980*, Firenze, La casa Usher, 2006
- OSIŃSKI, ZBIGNIEW, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a l'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma, 2011.
- PALUMBO, G., *I pionieri del teatro del Novecento. Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud, Grotowski*, Bonanno, 2012;
- PANIZZO, F., *Quel me smedesimo. Il manque-à-être di Jacques Lacan nella poetica di Jerzy Grotowski e Carmelo Bene.*, Psychodream, 2014;
- PERRELLI, FRANCO, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, 2007
- Grotowski, gli ultimi anni. Un asse verticale.* Roma, Il quaderno di nessuno, 2010
- PETRUZZIELLO, M. *«Perché di te farò un canto». Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Bulzoni, 2018;
- RICHARDS, THOMAS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993
- The Edge-Point of Performance*, (intervista a cura di Lisa Wolford), Pontedera, Documentation Series of The Workcenter of Jerzy Grotowski, 1995
- RUFFINI F., *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Roma, Laterza, 2009;
- La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, Teatro e Storia, 20–21, Il Mulino 1998–99;
- Grotowski: Memoria e discontinuità*, Teatro e Storia, 26 XIX, Il Mulino 2005
- SCHECHNER R., *Grotowski and the Grotowskian*, «The Drama Review», 198, summer 2008
- SCHINO M., *Il crocevia del ponte d' Era*, Milano, Bulzoni, 1996
- TAVIANI F., *Commento a "Il Performer"*, Teatro e storia, 5, Bologna, Il Mulino, 1988;
- Cieslak promemoria, con "L'ultima intervista di Ryszard Cieslak"*, Teatro e storia, 10, Bologna, Il Mulino, 1991;
- Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in «Teatro e Storia» 20–21, 1998–1999;
- TEATR LABORATORIUM, (Wroclaw), *"La Montagna di fuoco/ Project: The Mountain of flame"*, Biblioteca Teatrale, 1975
- VACIS G., *Awareness: dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, BUR, 2002 – Roma, Bulzoni, 2012
- WOLFORD, LISA, *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996;
- Doorsways: Performing as a Vehicle at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura di Lisa Wolford Wylam con Mario Biagini e Antonio Attisani, Seagull Press, London–New York–Calcutta, 2010
- AA. VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Titivillus, Pisa, 2005
- AA.VV., *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (2010)*, Bonanno, Catania, 2011 (con interventi di K. Salata, L. Wolford, R. Facco, I. Rusek, I. Stokfiszewski, F. Cambria, A. Attisani)
- AA.VV., *Grotowski's Empty Room*, a cura di Paul Allain, Seagull Press, London–New York– Calcutta, 2009 (contributi di Paul Allain, Eugenio Barba, Marianne Ahrne, Zbigniew Osiński, Leszek Kolankiewicz, Zdeněk Hořínek, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Marco De Marinis, Marc Fumaroli);

- AA.VV., *Grotowski 2009 – Dettagli e materiali*, in «Teatro e Storia», 1, 2009, n.s. (*Grotowski oggi*) (contributi di Ludwik Flaszen, Jana Pilátová, Ferdinando Taviani, Eugenio Barba, Franco Ruffini, Carla Di Donato, Mirella Schino);
- CAMPO G., MOLIK Z., *Zygmund Molik's Voice and Body Work. The Legacy of Jerzy Grotowski*, a cura di Giuliano Campo con Zygmund Molik, Routledge, London–New York, 2010;

Bibliografia generale

- ARTAUD, ANTONIN, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968
- ATTISANI, A. , *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*. Bulzoni, 2003 - 2019
- Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Academia University Press, Torino - 2012
- L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia UP, Torino 2015;
- AAVV, "Il teatro in Polonia", Dialog, Firenze, la Casa Usher, 1981
- BARBA, EUGENIO, *La corse dei contrari. Antropologia Teatrale*, Edizioni Di Pagina – 1981
- Il Brecht dell'Odin Ubulibri* - 1981
- Al di là delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri - 1985
- Il corpo dilatato - Il vangelo di Oxyrhinco*. Euroma La Goliardica - 1986
- La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino – 1993
- Viaggi con l'Odin Teatret-Voyages with Odin* (di Tony D'Urso) - Ubulibri - 2000
- Brucciare la casa. Origini di un regista-* Ubulibri - 2009
- Prediche dal giardino*. L'Arboreto – 2010
- La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*. Bulzoni – 2012
- Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. Edizioni di Pagina – 2014
- BARBA e SAVARESE, *The Secret Art of The Performer (L'arte segreta dell'attore)*, Firenze, La Casa Usher, 1998
- I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*. Bari, Edizioni di Pagina, 2017
- BELL, C. , *Ritual theory, ritual practice*, Oxford University Press, New York (2009);
- BENEDETTI, JEAN *Stanislavskij la vita e l'arte. La biografia critica definitiva*, prefazione di Franco Ruffini, Roma, Audino, 2007
- BROOK, PETER, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988
- BUDRIESI L., *Michel Leiris. Il teatro della possessione*, Bologna, Patron, 2017;
- Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Etopia e Haiti. Scritti 1930-1983*, Bologna, Patron, 2017
- CAILLOIS, ROGER, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine.*, Milano, Bompiani, 1981
- CATEMARIO, ARMANDO, *Linee di antropologia culturale*, Napoli, Guida, 1977
- CIESLAK, RYSZARD, "L'ultima intervista di Ryszard Cieslak", Teatro e storia , Bologna, Il Mulino, 1991
- DE MARINIS, M., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000;
- Il teatro dell'altro*, Firenze, La Casa Usher, 2011
- DE MARTINO, ERNESTO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959
- La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961

- Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975
- Storia e metastoria, i fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo, 1995
- L'opera a cui lavoro*, (a cura di C. Gallini), Lecce, Argo, 1996
- DE MATTEIS, S., *Echi lontani incerte presenze. Victor Turner e le questioni dell'antropologia contemporanea*, Quaderni dell'istituto di filosofia, Urbino, Montefeltro 1995.
- DERIU, F., *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Roma, Bulzoni, 1988
- Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012
- Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze, 2013;
- Mimesis restored. Performing arts as a «way of knowing»*, in *Performance, body and narrativity*, a cura di Dario Tomasello, «Reti, saperi, linguaggi», n. 2, luglio-dicembre, 2015;
- Il teatro è un medium? Questioni e risposte in prospettiva mediologica*, in «Mantichora» Italian Journal of Performance Studies, n. 5, dicembre, 2015;
- DIDEROT, DENIS, *Paradosso sull'attore*, (a cura di P. Alatri), Roma, Editori Riuniti, 1996
- DULLIN, CHARLES, *La ricerca degli dèi. Pedagogia di attore e professione di teatro*, Firenze, la casa USHER, 1986
- ELIADE, MIRCEA *Il sacro e il profano*, Torino: Bollati Boringhieri, 1973 (1956).
- Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Roma: Edizioni Mediterranee, 1974 (1951).
- La nascita mistica, riti e simboli d'iniziazione*, Brescia: Morcelliana, 1988 (1959).
- Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, Milano: Jaca Book, 1988/1997 (1986).
- Il mito della reintegrazione*, Milano: Jaca Book: 1989.
- Storia delle credenze e delle idee religiose*, 2 voll., Firenze: Sansoni, 1990.
- Trattato di storia delle religioni*, Torino: Bollati Boringhieri, 1999 (1949-64).
- Lo yoga. Immortalità e libertà*, a cura di Furio Jesi, trad. di Giorgio Pagliaro, Milano: Rizzoli, 1995/1999 (1954).
- Tecniche dello Yoga*, Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- Miti, sogni e misteri*, Torino: Lindau, 2007
- Yoga. Saggio sulle origini della mistica indiana*, Torino: Lindau 2009 (1936).
- La psicologia della meditazione indiana*, Roma: Edizioni Mediterranee, 2017.
- Il mito dell'eterno ritorno*, Torino: Edizioni Lindau, 2018 (1949).
- Il mito della reintegrazione*, Jaca Book, Milano 1989
- Enciclopedia delle religioni -17 volumi- diretta da Mircea Eliade*
- GALLINI, CLARA, et al. (a cura di), *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999
- GEERTZ, CLIFFORD, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987
- GIACCHÈ P., *L'altra visione dell'altro: una equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2004
- GOFFMAN, ERVIN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969
- GRIMES, R., *Beginning in Ritual Studies*, University Press of America, Washington DC,(1982)
- The craft of ritual studies*, Oxford University Press, New York, (2014)
- GUÉNON, R., *Il regno della quantità e i segni dei tempi*, Adelphi, Milano(1995);
- Considerazioni sull'iniziazione*, Luni, Milano(1996);

Gli stati molteplici dell'essere, Adelphi, Milano(1996);

GUGGINO, ELSA, et al. (a cura di), *Il ciclo della vita*, Palermo, CIMS, 1995

HARAWAY, DONNA. "Situated Knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective", *Feminist Studies Online Journal*, 14/3 (1988), 575–99. Web. 11 Feb. 2013.

HARRIS, MARVIN, *L'evoluzione del pensiero antropologico. Una storia della teoria della cultura*, Bologna, Il Mulino, 1971

Antropologia culturale, Bologna, Zanichelli, 1997

IHDE DON, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. USA, SUNY Press Edition 1976/2007

JIMÉNEZ, PABLO. "Il Corpo Che Ascolta." In "La Ricerca De Maud Robart. L'Orizzonte Arcaico E Atemporale Del Canto Integrato." *Biblioteca Teatrale. Rivista Trimestrale di Studi e Ricerche sullo Spettacolo* January-March 2006

"Transformation through dance: Maud Robart and haitian yanvalou" (thesis submitted to the graduate division of the University of Hawai'i at Mānoa in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts in dance) 2014

LAPASSADE G., *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla trance*. Urra, Milano, 1997

LEVY-BRUHL, LUCIEN, *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, Roma, Newton Compton Editori, 1973

MALCOVATI, FAUSTO *Stanislavskij: vita, opere e metodo*, Roma–Bari, Laterza, 2004

MCCONACHIE, B. *An evolutionary perspective on Play, Performance and Ritual*, in «The Drama Re- view», 55(4) 2001

MEE, E.B. , *The neuroscience of spectatorship*, in *Performance, body and narrativity*, 2015

MEJERHOLD, VSEVOLOD, *L' Ottobre teatrale 1918-1939*, Milano, Feltrinelli, 1977

MOLLICA, FABIO(a cura di) *Il teatro possibile: Stanislavskij e il primo studio del Teatro d'arte di Mosca*, Firenze, La casa Usher, 1989

OTTAVIANI, G., *Lo spettatore, l'antropologo, il performer. 10 schede interdisciplinari fra "teatro e antropologia"*, Roma, Bulzoni, 1999

RUFFINI F., *Antropologia teatrale*, Teatro e Storia, 1, 1986

L'attore e il dramma. Saggio teorico di Antropologia teatrale, Teatro e Storia, 2, 1988

Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé, Roma–Bari, GLF editori Laterza, 2007

SAVARESE, NICOLA, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, NIS, 1997

Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale, a cura di N. Savarese. La Casa Usher, Florence 1983.

SAX W.S., QUACK J., WEINHOLD J., *The problem of ritual efficacy*, Oxford University Press, New York, 2010;

SCHECHNER, RICHARD, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Milano, Bulzoni, 1984

Between theatre and anthropology, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985;

Performance theory, Routledge, London(1988);

Magnitudini della Performance, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma, 1999;

Performance studies. An introduction, New York, Routledge, 2002; *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di M. Tomasello, Bulzoni, Roma, 2019

Performed Imaginaries, Routledge, London (2015);

Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies, a cura di A. Jovicevic, Bulzoni, Roma, 2017

Performance globali e interculturali, numero 2 - MANTICHORA Universi Teatrali, Rivista di Performance Studies del Centro Internazionali di Studi sulle Arti Performative, Università di Messina, 2012

SOFIA, G. , *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma (2013);

- SMITH, J. Z., *To take place. Toward a theory of ritual*, Cambridge University Press, Cambridge (1992);
- STANISLAVSKIJ, KONSTANTIN, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963; Roma, La casa Usher, 2009
- L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'soj, 1918-1922; Etica; con una "risposta a Stanislavskij" di Jerzy Grotowski*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Firenze, La casa Usher, 1980; Roma, Audino, 2004
- Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, prefazione di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 2014
- Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, prefazione di Giorgio Strehler, Roma-Bari, Laterza, 2014
- TAVIANI F., *ISTA 1980. Lettera su una scuola di guerra*, Teatro e storia, 37, Roma, Bulzoni, 2016
- TENTORI, TULLIO, *Antropologia culturale*, Roma, Studium, 1960
- TESSARI R., *Teatro e antropologia*, Carocci, Roma, 2004
- TINTI, LUISA. "La Ricerca di Maud Robart." Biblioteca Teatrale. Rivista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spetacolo 77. January - March (2006)
- TOMASELLO, DARIO, *Una via evoluzionista allo studio del rito e della performance*, in «Culture teatrali», n. 23, 2014;
- Rito Teatro Performance; modesta proposta per un ritorno alle origini.* numero 6 - MANTICHORA Universi Teatrali, Rivista di Performance Studies del Centro Internazionali di Studi sulle Arti Performative, Università di Messina, 2016
- TOPORKOV, VASILIJ, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1991
- TURNER, VICTOR, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986
- Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993
- Simboli e momenti della comunità. Saggio di antropologia culturale*, Morcelliana, Brescia, 2003;
- Antropologia dell'esperienza*, edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, Bologna, il Mulino 2014.
- VACHTANGOV, EVGENIJ, *Il sistema e l'eccezione*, Firenze, la casa Usher, 1984
- VAN GENNEP, ARNOLD, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981
- VARELA-THOMPSON-ROSCH *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press 1991, 2017
- ZEAMI, MOTOKIYO, *Il segreto del teatro NO*, Milano, Adelphi, 1966

RIVISTE SPECIALIZZATE

- ACTING ARCHIVES Acting Archives è un programma di ricerca svolto presso il Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale", con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca e della Regione Campania. Il programma opera in due direzioni: la raccolta e la diffusione di dati di base che costituiscono gli strumenti primari per la ricerca generale sulle teorie e le tecniche della recitazione, e la produzione e la diffusione di studi e interventi orientati a rinnovare la riflessione sull'arte dell'attore, considerata nella sua prospettiva storica e nel dibattito attuale. I risultati sono presentati nelle quattro sezioni del "Catalogue" (catalogo bilingue internazionale dei trattati di recitazione dall'antichità ad oggi), degli "Essays" (saggi in lingua inglese sulle teorie e le tecniche di recitazione, impegnati a contribuire agli studi specialistici del settore), dell'"Acting Archives Review" (periodico semestrale in lingua italiana che inizia la sua pubblicazione nell'aprile 2011 con l'obiettivo di intervenire nella discussione in corso mediante interventi specifici, rivolti ad illustrare figure d'attore, questioni di natura storica e critica, problemi metodologici) e dei "Books" (classici della teoria e della storia della recitazione

editi da Acting Archves che si possono liberamente scaricare). Diretta da Claudio Vicentini. 2011-2019

ANTROPOLOGIA E TEATRO, rivista di studi Antropologia e Teatro, Dipartimento delle Arti - Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, dal 2010-2018, diretta da Giuseppe Liotta

BIBLIOTECA TEATRALE, quadrimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo. Diretta da F. Marotti. Dal 1971

CULTURE TEATRALI, Osservatorio della scena contemporanea. Università di Bologna; Diretto da Marco De Marinis. Dal 1999

HYSTRIO Trimestrale di teatro e spettacolo. Rivista trimestrale di teatro e spettacolo, fondata nel 1988 da Ugo Ronfani. Dopo otto anni, trascorsi sotto il prestigioso marchio editoriale di Casa Ricordi, si mette in proprio nel 1998 fondando un'Associazione culturale senza fini di lucro. Hystrio si occupa prevalentemente di teatro, nelle sue molteplici forme. Accanto alla pubblicazione trimestrale della rivista, Hystrio ha pubblicato numerosi Quaderni Speciali (29) in collaborazione con diverse istituzioni (Teatri Stabili pubblici e privati, Eti, Idi, Festival). Diretta da Claudia Cannella. Milano; Dal 1988

IL QUADERNO DI NESSUNO Newsletter di Saggi, Letteratura e Documentazione Teatrale. Rivista di teatro. A cura dell'associazione culturale Teatro di Nessuno (Seminari Teatrali, Studio, Laboratorio Teatrale a Roma sulla via di Barba e Grotowski), Roma

MANTICHORA Rivista di Performance Studies peer-reviewed del Centro Studi Internazionale Universi Teatrali dell'Università di Messina, dal 2011 al 2017, diretta da Dario Tomasello

SIPARIO Rivista di teatro Fondata nel 1946 da Ivo Chiesa e da Gian Maria Guglielmino. Diretta da Mario Mattia Giorgietti

TEATRO E STORIA Rivista di studi teatrali nata nel 1986. E' stata fondata da Fabrizio Cruciani (1941-1992), Claudio Meldolesi (1942-2009), Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Eugenia Casini Ropa e Daniele Seragnoli. Mirella Schino coordina i lavori per la rivista dal 2003. Inizialmente, TeS è stata pubblicata dalla casa editrice il Mulino, di Bologna. A partire dal 2000 al Mulino è subentrato Bulzoni, di Roma. TeS non si appoggia a enti istituzionali, e non ha quindi finanziamenti stabili. Uno degli interessi che la anima è quello di essere palestra per studiosi del futuro e per studiosi affermati. Diretta da Mirella Schino.

Si veda in particolare:

vol. 20-21 annale 1998-99;

Grotowski 2009, vol.30 (nuova serie I) annale 2009;

Gli scritti di Grotowski e altre voci, vol.36, (nuova serie VII) annale 2015;

THE DRAMA REVIEWS Rivista accademica focalizzata sulla Performance nel suo contesto sociale, economico, estetico e politico. Il giornale tratta di danza, teatro, musica, arti performative, arte visuale, intrattenimento popolare, media, sport, rituale e performance nella politica e nella vita quotidiana. Fondata nel 1955, dal 1962 la dirige R. Schechner. USA