



Volume realizzato con il contributo
del Comune di Pontedera

Per i testi di Jerzy Grotowski © by Jerzy Grotowski. Tutti i diritti riservati.
Per i testi di Ludwik Flaszen © by Ludwik Flaszen
Per il testo di Eugenio Barba © by Eugenio Barba

Per le traduzioni © 2001 by Carla Pollastrelli, ad eccezione del testo
Il regista come spettatore di professione

Volume a cura © 2001 by Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli

© 2001 by Fondazione Pontedera Teatro

E' vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969

Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen
con uno scritto di Eugenio Barba

A cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli
con la collaborazione di Renata Molinari

Fondazione Pontedera Teatro

Jerzy Grotowski

Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo

I

Quando parlo di compagnia teatrale intendo teatro d'ensemble, un lavoro a lungo termine di un gruppo. Un lavoro che non è legato in alcun modo particolare a concezioni d'avanguardia e che costituisce la base del teatro professionale del nostro secolo, i cui inizi risalgono alla fine dell'Ottocento. Ma possiamo anche dire che è stato Stanislavskij a sviluppare questa nozione moderna della compagnia come fondamento del lavoro professionale. Penso che cominciare da Stanislavskij sia corretto perché, qualunque sia il nostro orientamento estetico nell'ambito del teatro, comprendiamo in qualche modo chi sia stato Stanislavskij. Non si occupava di teatro sperimentale o di avanguardia, egli conduceva un lavoro solido e sistematico sul mestiere.

Ma cosa c'era prima del teatro d'ensemble? Possiamo immaginarci, nel diciannovesimo secolo, soprattutto nell'Europa centrale e orientale, certe famiglie di attori dove, per esempio, il padre e la madre erano attori, il vecchio zio era regista, anche se in realtà la sua funzione si limitava a indicare agli attori: "tu devi entrare da questa porta e sederti su quella sedia", in più curava i dettagli dei costumi e degli accessori quando era necessario. Il nipote faceva l'attore e quando si sposava diventava attrice anche la moglie; se poi arrivava un amico si univa alla famiglia teatrale.

Queste famiglie avevano un periodo brevissimo di prove, più o meno cinque giorni, per preparare una novità. Così gli attori di quel tempo avevano sviluppato una memoria prodigiosa: imparavano il testo con grande rapidità e in pochi giorni erano in grado di dirlo a memoria. Ma, poiché talvolta si confondevano, era necessario il suggeritore.

Se osservo quel periodo a distanza, penso che non fosse tanto male il lavoro di quella gente. Non erano in grado di elaborare tutti i dettagli di uno spettacolo, ma sapevano che i dettagli dovevano essere presenti. Inoltre conoscevano la situazione drammatica che sarebbe dovuta apparire, e soprattutto sapevano di dover trovare il modo di essere vivi attraverso il loro comportamento. Da questo punto di vista ritengo che ciò che facevano sia molto meglio che provare quattro o cinque settimane; perché quattro o cinque settimane sono ben poche per preparare la vera partitura del ruolo e sono troppe per captarne la vita unicamente improvvisando.

E quanto a lungo bisogna provare?

Dipende. Stanislavskij spesso provava per un anno e arrivò persino a lavorare sulla stessa cosa per tre anni. Anche Brecht lavorava per lunghi periodi. Ma esiste qualcosa come la durata media. Per esempio, nella Polonia degli anni Sessanta, il periodo normale di prova era di tre mesi. Per i giovani registi che si preparano al loro primo o secondo spettacolo, può essere opportuno avere davanti a sé una data definita (per la prima), disponendo di un periodo relativamente breve per le prove, per esempio, di due mesi e mezzo. Altrimenti possono abbandonarsi a uno spreco di tempo. Agli inizi del proprio lavoro essi sono colmi del materiale raccolto nel corso della vita, materiale che non si è ancora canalizzato nelle opere.

D'altra parte, certi registi apparentemente esperti ammettono che, alla fine del periodo stabilito di quattro settimane, non sanno più che fare. Ecco il problema. Manca la cognizione di cosa sia il lavoro con l'attore e sulla messa in scena. Se si vogliono ottenere in un mese gli stessi risultati che prima le famiglie di attori ottenevano in cinque giorni, è logico che, ben presto, non si sappia più su cosa lavorare. Le prove diventano sempre più sommarie. Qual è la causa? La commercializzazione. Le compagnie teatrali spariscono, cedendo il passo all'industria dello spettacolo;

Jerzy Grotowski

Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo

I

Quando parlo di compagnia teatrale intendo teatro d'ensemble, un lavoro a lungo termine di un gruppo. Un lavoro che non è legato in alcun modo particolare a concezioni d'avanguardia e che costituisce la base del teatro professionale del nostro secolo, i cui inizi risalgono alla fine dell'Ottocento. Ma possiamo anche dire che è stato Stanislavskij a sviluppare questa nozione moderna della compagnia come fondamento del lavoro professionale. Penso che cominciare da Stanislavskij sia corretto perché, qualunque sia il nostro orientamento estetico nell'ambito del teatro, comprendiamo in qualche modo chi sia stato Stanislavskij. Non si occupava di teatro sperimentale o di avanguardia, egli conduceva un lavoro solido e sistematico sul mestiere.

Ma cosa c'era prima del teatro d'ensemble? Possiamo immaginarci, nel diciannovesimo secolo, soprattutto nell'Europa centrale e orientale, certe famiglie di attori dove, per esempio, il padre e la madre erano attori, il vecchio zio era regista, anche se in realtà la sua funzione si limitava a indicare agli attori: "tu devi entrare da questa porta e sederti su quella sedia", in più curava i dettagli dei costumi e degli accessori quando era necessario. Il nipote faceva l'attore e quando si sposava diventava attrice anche la moglie; se poi arrivava un amico si univa alla famiglia teatrale.

Queste famiglie avevano un periodo brevissimo di prove, più o meno cinque giorni, per preparare una novità. Così gli attori di quel tempo avevano sviluppato una memoria prodigiosa: imparavano il testo con grande rapidità e in pochi giorni erano in grado di dirlo a memoria. Ma, poiché talvolta si confondevano, era necessario il suggeritore.

Se osservo quel periodo a distanza, penso che non fosse tanto male il lavoro di quella gente. Non erano in grado di elaborare tutti i dettagli di uno spettacolo, ma sapevano che i dettagli dovevano essere presenti. Inoltre conoscevano la situazione drammatica che sarebbe dovuta apparire, e soprattutto sapevano di dover trovare il modo di essere vivi attraverso il loro comportamento. Da questo punto di vista ritengo che ciò che facevano sia molto meglio che provare quattro o cinque settimane; perché quattro o cinque settimane sono ben poche per preparare la vera partitura del ruolo e sono troppe per captarne la vita unicamente improvvisando.

E quanto a lungo bisogna provare?

Dipende. Stanislavskij spesso provava per un anno e arrivò persino a lavorare sulla stessa cosa per tre anni. Anche Brecht lavorava per lunghi periodi. Ma esiste qualcosa come la durata media. Per esempio, nella Polonia degli anni Sessanta, il periodo normale di prova era di tre mesi. Per i giovani registi che si preparano al loro primo o secondo spettacolo, può essere opportuno avere davanti a sé una data definita (per la prima), disponendo di un periodo relativamente breve per le prove, per esempio, di due mesi e mezzo. Altrimenti possono abbandonarsi a uno spreco di tempo. Agli inizi del proprio lavoro essi sono colmi del materiale raccolto nel corso della vita, materiale che non si è ancora canalizzato nelle opere.

D'altra parte, certi registi apparentemente esperti ammettono che, alla fine del periodo stabilito di quattro settimane, non sanno più che fare. Ecco il problema. Manca la cognizione di cosa sia il lavoro con l'attore e sulla messa in scena. Se si vogliono ottenere in un mese gli stessi risultati che prima le famiglie di attori ottenevano in cinque giorni, è logico che, ben presto, non si sappia più su cosa lavorare. Le prove diventano sempre più sommarie. Qual è la causa? La commercializzazione. Le compagnie teatrali spariscono, cedendo il passo all'industria dello spettacolo;

soprattutto negli Stati Uniti, ma sempre di più anche in Europa. Si creano delle agenzie che scritturano il regista, il quale a sua volta, fra decine o centinaia di candidati, sceglie la distribuzione degli attori per la prima in programma, quindi iniziano le prove che durano alcune settimane. Che significa tutto questo?

È come tagliare il bosco senza piantare gli alberi. Gli attori non hanno la possibilità di trovare qualcosa che sia una scoperta artistica e personale. Non possono. Sicché per difendersi, devono sfruttare ciò che già sanno fare e che ha dato loro successo - e questo va contro la creatività. Perché creatività è piuttosto scoprire ciò che non si conosce. È questo il motivo chiave per cui sono necessarie le compagnie. Esse danno la possibilità di rinnovare le scoperte artistiche. Nel lavoro del gruppo teatrale si deve cercare una continuità attraverso ciascuna delle prime che si susseguono, durante un lungo tratto di tempo e con la possibilità per l'attore di passare da un tipo di ruolo a un altro. Gli attori devono avere tempo per la ricerca. Allora non è tagliare il bosco, ma piantare i semi della creatività. È proprio quello che Stanislavskij cominciò a fare.

Secondo le leggi di fatto, la vita creativa di una compagnia non dura a lungo. Dieci o quattordici anni, non di più. Poi la compagnia si inaridisce, a meno che si riorganizzi e introduca nuove forze; altrimenti muore. Non dobbiamo vedere la compagnia teatrale come un fine in sé. Se la compagnia si trasforma unicamente in un luogo sicuro, giunge a uno stato di inerzia; allora non importa più se ci sono vittorie artistiche oppure no. Tutto si sistema come in un'impresa burocratica: che tira avanti, tira avanti e si ferma nel tempo. Ecco, dov'è il pericolo.

II

Negli Stati Uniti esistono numerosi Dipartimenti di Teatro universitari e alcuni sono assai grandi. Molti professori lavorano nel nome di Stanislavskij cercando, a propria misura, ciò che Stanislavskij indicò, o affermando di "continuare" ciò che Stanislavskij propose. E qui siamo di fronte a un'assurdità. Come è possibile studiare Stanislavskij per due o tre anni e preparare una prima in quattro settimane (come si fa di solito in quei Dipartimenti)? Stanislavskij non l'avrebbe mai accettato. Per lui, il

periodo minimo di lavoro su uno spettacolo era di diversi mesi, e si poteva debuttare solo quando la compagnia era pronta.

Fuori dei Dipartimenti di Teatro esiste una spiegazione: la mancanza di denaro. Ma dentro questi Dipartimenti ci sono, di solito, fondi, anche minimi e - per di più - c'è tempo. Si può lavorare per quattro, nove mesi, un anno, perché si ha tempo. I Dipartimenti di Teatro prendono come attori gli studenti di arte drammatica (che non sono pagati), pertanto si può lavorare alle prove tanto a lungo quanto si dovrebbe. Ma generalmente non si fa.

Nei Dipartimenti di Teatro esiste dunque la possibilità (nell'ambito del programma di studi) di creare qualcosa che potrebbe funzionare come un gruppo teatrale; e non per un principio politico o filosofico, ma per ragioni professionali. Non perdere tempo con ogni nuova pièce nella pretesa di fare grandi scoperte, ma cercare quali possibilità esistono e come superarle. Finito un lavoro, essere già pronti per il seguente. Al Teatr Laboratorium nel 1964 facemmo lo spettacolo *Amleto*, considerato dai critici un fiasco. Per me non è stato un fiasco. Per me è stata la preparazione a un lavoro essenziale e, in effetti, alcuni anni più tardi ho fatto *Apocalypsis cum figuris*. Ma per arrivarci erano necessarie le stesse persone, lo stesso gruppo. Il primo passo (*Amleto*) si è dimostrato incompleto. Non era male, ma non si è compiuto fino in fondo. Eppure era vicino alla scoperta di possibilità essenziali. Poi, con l'altro spettacolo è stato possibile fare il passo seguente. Ci sono numerosi elementi legati al mestiere che esigono un lavoro a lungo termine. E questo è possibile solo se esiste la compagnia.

Se si lavora nel nome di Stanislavskij si deve cominciare dal minimo che egli richiedeva: il tempo per le prove, la elaborazione della partitura dell'attore e il lavoro nel gruppo. Oppure tornare alle famiglie di attori e fare lo spettacolo in cinque giorni. Questo forse è meglio delle vostre misere quattro settimane.

III

Passerò ora al tema seguente. Nelle *performing arts* esiste una catena con numerosi anelli differenti. Nel teatro abbiamo un anello visibile - lo spettacolo - e un altro quasi invisibile - le prove. Le prove non sono soltanto la preparazione alla prima dello

spettacolo, sono il terreno in cui scoprire noi stessi, le nostre possibilità, sono il campo in cui oltrepassare i nostri limiti. Le prove sono una grande avventura, se si lavora seriamente. Prendiamo un libro importante di Toporkov sul lavoro di Stanislavskij, dal titolo *Stanislavskij alle prove*. Lì vediamo che le cose più interessanti succedevano durante le prove di *Tartufo*, quando Stanislavskij non pensava nemmeno a farne uno spettacolo pubblico. Per lui il lavoro su *Tartufo* era solo un lavoro interiore per gli attori, che egli trattava come i futuri maestri dell'arte dell'attore, o come i futuri registi, e mostrò loro in cosa consista l'avventura delle prove.

Fleming non cercava la penicillina, lui e i suoi colleghi cercavano qualcosa d'altro. Però la sua ricerca era sistematica ed ecco: apparve la penicillina. Si può parlare in modo simile in riferimento alle prove. Cerchiamo qualcosa di cui abbiamo solo un'idea iniziale, una certa concezione. Se cerchiamo con intensità e coscienziosamente, forse non troviamo proprio quello, ma potrà apparire qualcos'altro che può dare una direzione diversa a tutto il lavoro. Ricordo la situazione, quando al Teatr Laboratorium cominciammo a lavorare su *Samuel Zborowski* di Stowacki e, senza rendercene conto, cambiammo direzione durante le prove. Questo perché dopo qualche mese apparvero alcuni elementi vivi e interessanti, ma che non avevano niente a che vedere con il testo del *Samuel Zborowski*. Come regista stavo dalla parte di quello che era realmente vivo. Non cercavo il modo di inserirlo nella struttura dello spettacolo in programma, osservavo piuttosto cosa sarebbe accaduto se lo avessimo sviluppato. Dopo un certo tempo diventammo più precisi, il che ci portò al testo del "Grande Inquisitore" di Dostoevskij. Alla fine apparve *Apocalypsis cum figuris*. Apparve a metà delle prove sull'altro spettacolo; potrei dire che apparve nel seme delle prove.

Dunque le prove sono qualcosa di molto speciale. Vi è presente un unico spettatore, colui che chiamo il regista come spettatore di professione. Allora abbiamo: prove per lo spettacolo e prove non del tutto per lo spettacolo, volte piuttosto a scoprire le possibilità degli attori. 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 una 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. 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.

IV

Nella mia vita sono passato per differenti fasi di lavoro. Nel teatro degli spettacoli (L'arte come presentazione) - che considero una fase molto importante, un'avventura straordinaria con effetti di lungo termine - sono arrivato a un punto in cui mi ero disinteressato a fare nuovi spettacoli.

Ho sospeso dunque il mio lavoro di artefice di spettacoli e ho continuato concentrandomi per scoprire il seguito della catena: gli anelli *dopo* quelli dello spettacolo e delle prove; da questo è scaturito il parateatro, ovvero il teatro della partecipazione (vuol dire con la partecipazione *attiva* di gente dall'esterno). È stata la Festa: umana, ma quasi sacra, legata a un "disarmarsi" - reciproco e completo. È molto difficile da fare. Quali sono state le conclusioni? Nei primi anni - quando lavorava a fondo su questo un piccolo gruppo, per mesi e mesi, e quando in seguito si univano da fuori solo alcuni nuovi partecipanti - accadevano cose al limite del miracolo. Però quando poi lo facevamo con un po' più di gente - oppure se il gruppo di base non era passato, prima, per un lungo periodo di lavoro intrepido - funzionavano certi elementi ma l'insieme scadeva abbastanza facilmente in una zuppa emotiva fra le persone, nell'imprecisione e in definitiva solo nell'animazione. Dal parateatro è nato (come anello *dopo*) il Teatro delle Fonti in cui si trattava della fonte di differenti tecniche

tradizionali, di ciò "che precede le differenze". In questa ricerca l'approccio era piuttosto solitario. Lavoravamo spesso all'aperto e cercavamo soprattutto cosa l'essere umano può fare con la propria solitudine, come essa può essere trasformata in una forza e in una relazione con quello che si chiama ambiente naturale. "I sensi e i loro oggetti" (*the senses and their objects*), "la circolazione dell'attenzione" (*the circulation of attention*), "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*) - tutto questo in qualche modo è diventato la parola d'ordine del lavoro. Con il Teatro delle Fonti siamo arrivati a processi forti e vivi, anche se, per così dire, non abbiamo superato le fasi dei tentativi: ci è mancato il tempo necessario per continuare poiché il programma è stato tagliato (ho dovuto lasciare la Polonia).

Al parateatro e al Teatro delle Fonti era legato un sostanziale pericolo: quello di fissarsi sul piano vitale, prevalentemente corporeo e istintivo. Sebbene - in realtà - sia un pericolo evitabile se si pone grande attenzione, è opportuno parlarne - e con forza - poiché il predominio dell'elemento vitale blocca su un piano "orizzontale": non permette di passare nell'azione al livello più alto.

Il lavoro attuale, che considero per me come finale, come il punto di arrivo, è L'arte come veicolo. Nel mio percorso ho compiuto una lunga traiettoria - decollando da L'arte come presentazione per atterrare in 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 stato chiaro che non possiamo realizzare ciò che è possibile, se non passiamo dal livello "impromptu", legato a una forma di diletterantismo, al livello del lavoro sui dettagli. Non ho mai rotto con la sete che ha motivato il Teatro delle Fonti. Eppure L'arte come veicolo non è orientata lungo lo stesso asse: il lavoro cerca di passare, coscientemente e deliberatamente, al di sopra del piano orizzontale con le sue forze vitali, e questo passaggio è diventato lo sbocco: la "verticalità".

D'altra parte, L'arte come veicolo si concentra 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.

V

Da questo punto di vista farò alcune precisazioni sul lavoro del mio Workcenter a Pontedera, in Italia.

Nel Workcenter un polo di lavoro è 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.

L'altro polo comprende ciò che procede verso L'arte come veicolo. Intendo dedicare il resto dello scritto a questa ricerca, poiché si tratta di qualcosa di sconosciuto o, diciamo, dimenticato nel mondo contemporaneo.

Si può dire "L'arte come veicolo", ma anche "oggettività del rituale" oppure "Arti rituali". Quando parlo del rituale non mi riferisco a una cerimonia, né a una festa; e nemmeno 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*.

Dal punto di vista degli elementi tecnici, in L'arte come veicolo tutto è quasi come nelle *performing arts*; lavoriamo sul canto, sugli impulsi, sulle forme del movimento, appaiono anche motivi testuali. E tutto riducendosi allo stretto necessario, fino a creare una struttura altrettanto precisa e finita come nello spettacolo: Azione.

Allora si può porre la domanda: qual è la differenza fra questa oggettività del rituale e lo spettacolo? La differenza sta per caso unicamente nel fatto che non si invita il pubblico?

È una domanda legittima; voglio dunque precisare alcune premesse che chiariscano qual è la differenza fra L'arte come presentazione (lo spettacolo) e L'arte come veicolo.

Fra le altre, la differenza sta nella sede del montaggio.

Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; ne

L'arte come veicolo la sede del montaggio è negli *attuanti*, negli artisti che agiscono.

Voglio darvi un esempio di sede del montaggio *nello spettatore*. Prendiamo il Principe Costante di Ryszard Cieślak al Teatr Laboratorium. Prima di incontrarsi nel lavoro sul ruolo con i suoi partner nello spettacolo, per mesi e mesi Cieślak aveva lavorato solo con me. Niente nel suo lavoro era legato al martirio che, nel dramma di Calderón/Słowacki, è il tema del personaggio del Principe Costante. Tutto il fiume della vita nell'attore era legato a un ricordo molto lontano da ogni oscurità, da ogni sofferenza. I suoi lunghi monologhi erano legati alle più piccole azioni e agli impulsi fisici e vocali di quel momento rammemorato. Era un momento della sua vita relativamente breve - diciamo qualche decina di minuti - quando era adolescente e ha avuto la sua prima grande, enorme esperienza amorosa. Questo si riferiva a quel tipo di amore che, come può succedere solo nell'adolescenza, porta tutta la sua sensualità, tutto ciò che è carnale, ma, nello stesso tempo, dietro quello, qualcosa di totalmente differente che non è carnale o che è carnale in un altro modo e che è molto più come una preghiera. È come se, tra questi due aspetti, apparisse un ponte che è una *preghiera carnale*. Il momento di cui parlo era dunque immune da ogni connotazione tenebrosa, era come se questo adolescente rammemorato si liberasse col suo corpo dal corpo stesso, come se si liberasse - passo dopo passo - dalla pesantezza del corpo, da ogni aspetto doloroso. E, sul fiume dei più piccoli impulsi e azioni legati a questo ricordo, l'attore ha messo i monologhi del Principe Costante.

Sì, il ciclo delle associazioni personali dell'attore può essere una cosa e la logica che appare nella percezione dello spettatore un'altra. Ma tra queste due cose differenti deve esistere una relazione reale, una sola profonda radice, anche se è ben nascosta. Altrimenti tutto diventa casuale, fortuito e basta. Nel caso del lavoro con Ryszard Cieślak sul Principe Costante, questa radice era legata alla nostra lettura - ancor prima di cominciare il lavoro - del *Cantico spirituale* di Giovanni della Croce (che si riallaccia alla tradizione biblica del *Cantico dei Cantici*). In questo riferimento nascosto, la relazione tra l'anima e il Vero - o, se volete, tra Uomo e Dio - è la relazione dell'Amata con l'Amato. È questo che ha

portato Cieślak verso il ricordo di un'esperienza d'amore talmente unica che diventava una preghiera carnale...

Ma il contenuto del dramma di Calderón/Słowacki, la logica del testo, la struttura dello spettacolo intorno e in rapporto a lui, gli altri personaggi e gli elementi narrativi suggerivano che fosse un prigioniero e un martire che si cerca di stroncare, e che rimane fedele alla propria verità fino alla fine. E attraverso questa agonia del martirio egli giunge al culmine.

Questa era la storia per lo spettatore, ma non per l'attore. Gli altri personaggi intorno a lui, vestiti come procuratori di un tribunale militare, si collegavano alla Polonia di quel tempo (1965). Ma evidentemente questa non era la chiave. Fondamento del montaggio era quella narrazione (intorno all'attore che interpretava il Principe Costante) che creava la storia di un martire: la messa in scena, la struttura del testo scritto e, ciò che era di certo più importante, le azioni degli altri attori, i quali, da parte loro, avevano propri motivi. Nessuno cercava di interpretare, per esempio, il procuratore militare; ognuno interpretava proprie faccende, questioni legate alla sua vita, strettamente strutturate e inserite nella forma di quella storia "secondo Calderón/Słowacki".

Allora, dove è apparso lo spettacolo?

In un certo senso questa *totalità* (il montaggio) è apparsa non sulla scena, ma nella percezione dello spettatore. Sede del montaggio era la percezione dello spettatore. Quello che lo spettatore captava era il montaggio voluto, mentre quello che gli attori facevano è un'altra storia.

Fare il montaggio nella percezione dello spettatore non è compito dell'attore, ma del regista. L'attore deve piuttosto cercare di *liberarsi* dalla dipendenza verso lo spettatore, se non vuole perdere il seme stesso della creatività. Fare il montaggio nella percezione dello spettatore è dovere del regista ed è uno degli elementi più importanti del suo mestiere. Ne *Il Principe Costante*, come regista ho lavorato in modo premeditato per creare questo tipo di montaggio, e perché la maggioranza degli spettatori captasse lo stesso montaggio: la storia di un martire, di un prigioniero circondato dai suoi persecutori, che cercano di stroncarlo, ma nello stesso tempo ne sono affascinati, eccetera. Tutto ciò venne concepito in maniera quasi matematica, affinché questo montaggio funzionasse e si compisse nella percezione dello spettatore.

Invece, quando parlo de L'arte come veicolo, mi riferisco a un montaggio la cui sede *non sta nella percezione dello spettatore ma in colui che agisce*. Non si tratta di mettersi d'accordo fra i diversi attuanti su quale sarà il montaggio comune, non si tratta di condividere una qualsiasi definizione di ciò che faranno. No, nessun accordo verbale, nessuna definizione; è attraverso le azioni stesse che bisogna scoprire come avvicinarsi - passo dopo passo - al contenuto che è comune. In questo caso la sede del montaggio sta negli attuanti.

Possiamo usare anche un altro linguaggio: l'ascensore. Lo spettacolo è come un grande ascensore di cui l'attore è l'operatore. Nell'ascensore stanno gli spettatori, lo spettacolo li trasporta da una forma di evento a un'altra. Se questo ascensore funziona per gli spettatori, vuol dire che il montaggio è ben fatto.

L'arte come veicolo è come un ascensore molto 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.

Se L'arte come veicolo funziona, esiste questa oggettività e il canestro si muove per coloro che fanno l'Azione.

Vari elementi di lavoro sono simili in tutte le *performing arts*, ma proprio in questa differenza fra gli ascensori (uno è l'ascensore per gli spettatori, e l'altro, quello primordiale, per gli attuanti) - e quindi anche nella differenza fra il montaggio nella percezione degli spettatori e il montaggio negli artisti che agiscono - sta la distinzione fra L'arte come presentazione e L'arte come veicolo.

Ne L'arte come veicolo l'impatto sull'attuante è il risultato. Ma questo risultato non è il contenuto; il contenuto sta nel passaggio dal pesante al sottile.

Quando parlo dell'immagine dell'ascensore primordiale e de L'arte come veicolo mi riferisco alla 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 di livello, ma di portare il grossolano al sottile e di condurre il sottile verso una realtà più ordinaria, legata alla "densità" del corpo. È 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 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. La Bibbia parla della storia di Giacobbe che si addormentò con la testa su una pietra ed ebbe una visione; vide, ritta in terra, una grande scala, e scorse delle forze o - se preferite - degli angeli, che salivano e scendevano.

Sì, è molto importante se si può fare, ne L'arte come veicolo, una scala di Giacobbe; ma affinché questa scala funzioni, ogni scalino deve essere ben fatto. Altrimenti la scala si romperà; tutto dipende dalla competenza artigianale con cui si lavora, dalla qualità dei dettagli, dalla qualità delle azioni e del ritmo, dall'ordine degli elementi; tutto deve essere impeccabile dal punto di vista del mestiere. Invece, di solito, se qualcuno cerca nell'arte la sua scala di Giacobbe, immagina che si leghi semplicemente alla buona volontà; allora cerca qualcosa di amorfo, una specie di zuppa, e si scioglie nelle proprie illusioni. Ripeto: la scala di Giacobbe deve essere costruita con credibilità artigianale.

VI

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; anche se non si comprendono le parole, basta la ricezione delle 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. Per scoprire le qualità vibratorie di un canto rituale di una tradi-

zione antica, bisogna scoprire la differenza fra la melodia e le qualità vibratorie. È molto importante nelle società in cui la trasmissione orale è scomparsa. Pertanto è molto importante per noi. Nel nostro mondo, nella nostra cultura, si conosce per esempio la melodia come una successione di note, come trascrizione di note. Questo è la melodia. Ma la melodia non è lo stesso che le qualità vibratorie, anche se bisogna essere assolutamente precisi nella melodia per scoprire le qualità vibratorie. Non si possono scoprire le qualità vibratorie se si comincia, per così dire, a improvvisare; non voglio dire che si stona, ma che se si canta cinque volte lo stesso canto e ogni volta ne appare uno diverso, significa che la melodia non è stata fissata. La melodia deve essere totalmente fissata, affinché si possa sviluppare il lavoro sulle qualità vibratorie. È un punto delicato; poiché - per usare una metafora - è come se l'uomo moderno non sentisse più la differenza fra il suono di un pianoforte e quello di un violino. I due tipi di risonanza sono molto diversi; ma l'uomo moderno cerca solo la linea melodica, senza captare le differenze di risonanza.

Il canto della tradizione è come una persona. Quando la gente comincia a lavorare su un presunto rituale, per una rozzezza di idee e di associazioni, comincia a cercare uno stato di possessione o di presunta trance, il che si riduce a un caos e a improvvisazioni in cui si fa non importa che. Bisogna lasciar perdere questi esotismi, bisogna solo scoprire che il canto della tradizione, con gli impulsi legati ad esso, è "una persona". E allora, come scoprirlo? Solo attraverso il lavoro; però posso darvi un'immagine, giusto perché si sappia di cosa si parla. Esistono canti antichi in cui si scopre facilmente che sono donne, e ce ne sono altri, maschili; ci sono canti in cui è facile scoprire che sono adolescenti o persino bambini, è un canto-bambino; e altri che sono i vecchi, è un canto-vecchio. Allora si può chiedere: un canto è una donna o un uomo? È un bambino, un adolescente, un vecchio? - il numero di possibilità è enorme. Ma porsi questo tipo di domande *non è il metodo*. Se si trasforma in metodo diventerà *piatto e stupido*. E ancora: un canto della tradizione è un essere vivente; sì, non ogni canto è un essere umano, c'è il canto-animale, c'è il canto-forza.

Quando si cominciano a captare le qualità vibratorie, questo trova il suo radicamento negli impulsi e nelle azioni. E allora, all'improvviso, quel canto comincia a cantarci. Quel canto antico

mi canta; non so più se scopro quel canto o se sono quel canto. Attento! Attento! È il momento in cui ci vuole vigilanza, non diventare proprietà del canto, sì, "*stare in piedi*".

Il canto della tradizione, in quanto strumento della verticalità, è comparabile al mantra nella cultura hindu o buddista. Il mantra è una forma sonora, molto elaborata, che ingloba anche la posizione del corpo e la respirazione, e che fa apparire una vibrazione determinata in un tempo-ritmo a tal punto preciso, che influenza il tempo-ritmo della mente. Il mantra è una breve incantazione, efficace come strumento; non serve agli spettatori, ma a coloro che lo praticano. 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, poiché ne esistono molte).

Perché do l'esempio del mantra e poi mi allontano verso un canto della tradizione? Poiché nel lavoro che mi interessa il mantra è meno applicabile, dato che il mantra è lontano dall'approccio organico. Invece, i canti della tradizione (come i canti afro-caraibici) sono radicati nell'organicità. È sempre il canto-corpo, non è mai il canto dissociato dagli impulsi della vita che scorrono attraverso il corpo; nel canto della tradizione non sono più in questione la posizione del corpo o la manipolazione della respirazione, bensì gli impulsi e le piccole azioni. Poiché gli impulsi che scorrono nel corpo sono proprio quelli che portano quel canto.

Esistono differenze di impatto fra i singoli canti della tradizione. Dal punto di vista della verticalità verso il sottile e della discesa del sottile al livello della realtà più ordinaria, esiste la necessità di una struttura "logica": un determinato canto non può trovarsi né un po' prima né un po' dopo rispetto agli altri canti - il suo posto deve essere evidente. D'altra parte: direi che dopo un inno dalla qualità altamente sottile, se - continuando la linea dell'Azione - bisogna scendere (per esempio) al livello di un altro canto più *istintuale*, non si deve semplicemente perdere questo inno, ma mantenerne qualcosa *dentro di sé*.

Tutto quello che ho detto finora riguarda unicamente alcuni esempi del lavoro sui canti della tradizione. D'altronde gli scalini

di questa scala verticale, che devono essere elaborati con un solido artigianato, non sono soltanto i canti della tradizione e la maniera in cui lavoriamo con essi, ma anche il testo in quanto parola viva, i modelli del movimento, la logica delle più piccole azioni (qui è essenziale far sempre precedere la forma da ciò che deve precederla, cioè mantenere il processo che conduce alla forma). Ognuno di questi aspetti richiederebbe, a dire il vero, un capitolo a parte.

Vorrei, comunque, fare alcune osservazioni legate al lavoro sul corpo. Il problema dell'obbedienza del corpo si può risolvere tramite due diversi approcci; non voglio dire che un approccio complesso o doppio sia impossibile, ma per essere chiaro preferisco limitarmi qui a parlare di due approcci distinti. Un primo approccio è porre il corpo in stato di obbedienza, domandolo. Si può fare un paragone con l'approccio nel balletto o in certi tipi di atletismo. Il pericolo di questo approccio è che il corpo si sviluppi come una qualità muscolare, quindi non abbastanza flessibile e "vuoto" per essere il canale per le energie. L'altro pericolo - ancora maggiore - è che l'uomo incoraggi la separazione fra la testa che dirige e il corpo che è come una marionetta manovrata. Bisogna però, nonostante ciò, sottolineare che i pericoli e i limiti di questo approccio sono superabili se si lavora avendone cognizione, e se l'istruttore è lucido in questo ambito. Un esempio del superamento dei pericoli e dei limiti di tale approccio, è il modo in cui si lavora sul corpo nelle arti marziali.

L'altro approccio è sfidare il corpo. Sfidarlo dandogli compiti, obiettivi che sembrano oltrepassare le capacità del corpo. Si tratta di invitare il corpo all'"impossibile" e di fargli scoprire che l'"impossibile" si può scomporre in piccoli pezzi e rendere possibile. In questo secondo approccio il corpo diventa obbediente senza sapere che deve essere obbediente. Diventa un canale aperto alle energie e trova la congiunzione fra il rigore degli elementi e il flusso della vita ("la spontaneità"). Il corpo allora non si sente come un animale domato o domestico, ma piuttosto come l'animale selvaggio e degno. La gazzella inseguita da una tigre corre con una leggerezza, un'armonia di movimenti incredibile. Se la si guarda al rallentatore in un documentario questa corsa della gazzella e della tigre dà un'immagine della vita piena e paradossalmente gioiosa. I due approcci sono del tutto legittimi. Eppure, nella mia vita creativa, sono sempre stato più interessato al secondo approccio.

VII

Se si cerca L'arte come veicolo, la necessità di arrivare a una struttura che possa essere ripetuta, di arrivare, per così dire, all'*opus* - è ancora maggiore che nel lavoro su uno spettacolo destinato al pubblico. Non si può lavorare su di sé (per utilizzare la formula di Stanislavskij), se non si è dentro qualcosa di strutturato che sia possibile ripetere, che abbia un principio, un percorso e una fine, dove ogni elemento abbia il suo posto logico, tecnicamente necessario. *Tutto questo determinato dal punto di vista di quella verticalità verso il sottile e della sua (del sottile) discesa verso la densità del corpo.* La struttura elaborata nei dettagli - Azione - è la chiave; se manca la struttura tutto si dissolve.

Così, lavoriamo sul 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.

Nella costruzione dell'Azione, la maggior parte degli elementi-fonte appartiene (in un modo o nell'altro) alla tradizione occidentale. Essi sono legati a ciò che chiamo "la culla", vuol dire: la culla dell'Occidente. Parlando per approssimazione, senza pretese di precisione scientifica, la culla dell'Occidente comprendeva l'antico Egitto, la terra d'Israele, la Grecia e la Siria antiche. Esistono, per esempio, elementi testuali di cui non si può determinare la provenienza, salvo che esiste una trasmissione passata per l'Egitto, ma ne esiste anche una versione in greco. I canti iniziatici che utilizziamo (sia quelli dell'Africa nera come quelli caraibici) sono radicati nella tradizione africana; li trattiamo nel nostro lavoro come un riferimento a qualcosa vivente nell'antico Egitto (o nelle sue radici), li trattiamo come appartenenti alla nostra culla.

Ma qui si pone un altro problema: 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; ne ho dato un esempio quando ho analizzato il funzionamento del mantra e del canto di tradizione.

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.

Azione: struttura performativa oggettivata nei dettagli. Questo lavoro non è destinato agli spettatori, però - ogni tanto - la presenza di testimoni può essere necessaria, da un lato, perché la qualità del lavoro sia comprovata e, dall'altro, perché non sia una faccenda puramente privata, inutile agli altri. Chi sono stati i nostri testimoni? Dapprima erano specialisti e artisti invitati individualmente. Ma in seguito abbiamo invitato compagnie del giovane teatro e del teatro di ricerca. Non erano spettatori (perché la struttura performativa - Azione - non è creata mirando a loro come obiettivo), però in una certa misura erano *come* spettatori. Quando un gruppo teatrale ci visitava, o se la nostra gente visitava un gruppo del giovane teatro, gli uni osservavano reciprocamente il lavoro degli altri, sia le "opere" che gli esercizi (però nessuna partecipazione attiva reciproca).

In tal modo, nel corso degli ultimi anni, ci siamo confrontati con quasi sessanta gruppi teatrali. Questi confronti non sono stati organizzati a mezzo stampa o su richiesta scritta. Gli incontri sono stati protetti da ogni forma di pubblicità e vi hanno preso parte solo il gruppo in visita e il gruppo che accoglieva, senza nessun altro testimone esterno. Grazie a queste precauzioni, quello che avevamo da dirci dopo il confronto del lavoro era abbastanza libero dal timore di essere criticati, o di essere posti sotto una luce ingannevole. È importante che non si tratti di gruppi

arrivati per mezzo di un annuncio. Nessun gruppo che si presenti da sé, solo quelli che abbiamo trovato con i nostri mezzi. Nessuna burocrazia, nessuna meccanicità nel modo in cui si è arrivati a trovare una compagnia invitata. È per questa via informale e discreta che ci è stato possibile trovare anche piccoli gruppi poveri, che agiscono senza alcuna pubblicità, ma che realmente cercano di capire cosa funziona e cosa non funziona nel loro lavoro; di capire non teoricamente, non nell'ordine delle idee, ma attraverso esempi legati al mestiere.

Questo è solo un esempio di come L'arte come veicolo, piuttosto isolata, può tuttavia mantenere una relazione viva nel campo del teatro, attraverso la sola presenza dei colleghi della professione. Non cerchiamo mai di cambiare gli obiettivi degli altri. Non sarebbe corretto, perché i loro sforzi si legano, in una certa maniera, con un'altra categoria di significati, di circostanze di lavoro, di concezioni dell'arte.

VIII

Si può lavorare sulla stessa struttura performativa su due registri? Su L'arte come presentazione (lo spettacolo pubblico) e, nello stesso tempo, su L'arte come veicolo?

Questa è la domanda che mi pongo. Teoricamente vedo che deve essere possibile; nella mia pratica ho fatto queste due cose in differenti periodi della mia vita: L'arte come presentazione e L'arte come veicolo. Sono possibili entrambe nella *stessa struttura performativa*? Se si lavora su L'arte come veicolo, ma si vuole utilizzare questo come un qualcosa di spettacolare, l'accento si sposta e, pertanto, al di là di ogni altra difficoltà, il senso di tutto ciò diventa equivoco. Così si potrebbe dire che è una questione ben difficile da risolvere. Ma se davvero avessi fede nel fatto che, malgrado tutto, si può risolvere, sicuramente sarei tentato di farlo, lo ammetto.

È evidente che, se nel corso del nostro lavoro su L'arte come veicolo ci siamo incontrati con quasi sessanta gruppi, sessanta compagnie del giovane teatro e del teatro di ricerca, poteva apparire un qualche influsso talmente delicato da essere *praticamente anonimo* al livello dei dettagli tecnici, *dei dettagli del mestiere*. Riguarda per esempio la precisione - e questo è legittimo. Ma in alcuni di questi gruppi vedo che, per il fatto stesso di

aver visto il nostro lavoro su L'arte come veicolo, afferrano in qualche modo che cosa è e si domandano come confrontare qualcosa di simile nel proprio lavoro, che pure è destinato a fare lo spettacolo. Se questa domanda se la pongono al livello mentale, formulato, metodologico eccetera, allora dico loro che non devono seguirci in questo ambito, che non devono cercare L'arte come veicolo nel loro lavoro. Ma se la domanda è sospesa, nell'aria, quasi nel subconscio, per manifestarsi poi in qualche modo nel lavoro interiore oppure nel lavoro su di sé durante le prove - non reagisco contro questo. In tal caso la domanda si delinea, ma non è formulata, nemmeno nel pensiero. Il momento in cui viene formulata è molto pericoloso, poiché si trasforma in un alibi per giustificare la mancanza di qualità dello spettacolo. Invogliare qualcuno a dirsi: "farò uno spettacolo che è un 'lavoro su di sé'", nel mondo così com'è, è invogliarlo a dirsi: "mi prendo la libertà di non completare la mia opera di fronte agli spettatori, poiché in verità sto cercando altre ricchezze". E qui siamo già alla catastrofe.

IX

Poco tempo fa qualcuno mi ha domandato: vuoi che il Centro di Grotowski, dopo la tua scomparsa, continui? Ho risposto di *no* unicamente perché rispondeva all'*intenzione* della domanda; a mio parere l'intenzione era: vuoi creare un Sistema che si fermi nel punto in cui la tua ricerca si fermerà e che poi venga insegnato? È per questo che ho risposto "no". Ma devo riconoscere che se l'intenzione fosse stata: vuoi che questa tradizione, che in un certo luogo e in un certo tempo avete riaperto, vuoi dunque che questa *ricerca* su L'arte come veicolo qualcuno la continui? - non avrei potuto rispondere con la parola "no".

Nel nostro lavoro c'è un paradosso. Ci occupiamo de L'arte come veicolo, che per la sua stessa natura non è destinata agli spettatori, eppure abbiamo confrontato questo lavoro con decine e decine di gruppi teatrali; per di più *senza invogliare* questi gruppi ad abbandonare L'arte come presentazione, ma *al contrario* nella prospettiva che debbano continuarla. Questo paradosso è un paradosso apparente. Ciò è potuto accadere, perché L'arte come veicolo pone nella pratica problemi legati al mestiere in

quanto tale, legittimi su entrambe le estremità della catena delle *performing arts*, problemi artigianali.

Al Workcenter esiste anche la formazione. All'inizio della quinta sezione di questo scritto ho segnalato che un polo del lavoro del Workcenter è dedicato all'educazione permanente nell'ambito dell'arte dell'attore (sebbene da noi diversi elementi di questo siano legati anche alle forme rituali). 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 di attore, e io utilizzo le possibilità del Workcenter per essere loro d'aiuto in questo campo. Nello stesso tempo non sono sordo alla domanda se il mestiere in quanto tale possa suggerire qualcosa del lavoro su di sé. Ma è una questione estremamente delicata, e io preferisco evitare qualsiasi indottrinamento.

Mi è dato far apparire al Workcenter l'altro polo di lavoro che si radica ne L'arte come veicolo: in quanto tradizione e in quanto ricerca. Esso non comprende direttamente tutti coloro con i quali lavoro. Per quanto riguarda le persone coinvolte direttamente ne L'arte come veicolo - non penso a loro come ad "attori", ma come a "*doers*" (gli attuanti, coloro che fanno), poiché il loro punto di riferimento non è lo spettatore, ma l'itinerario nella verticalità.

Al Workcenter tutto quello che avanza verso L'arte come veicolo si è confrontato con i gruppi del giovane teatro. E anche se sono apparse per alcuni delle conclusioni pratiche, il tempo limitato di tali incontri non permette alcuna eventuale supposizione che si tratti di "miei allievi". Con L'arte come veicolo siamo solo un'estremità della lunga catena e questa estremità dovrebbe rimanere in contatto - in un modo o nell'altro - con l'altra estremità, che è L'arte come presentazione. Entrambe le estremità appartengono alla stessa vasta famiglia. Dovrebbe essere possibile il passaggio, il flusso: delle scoperte tecniche, della coscienza artigianale... Bisogna che tutto questo possa fluire, se non vogliamo essere completamente tagliati fuori dal mondo. Ricordo quel capitolo del cinese *I King*, l'antico Libro dei Mutamenti, in cui si dice che il pozzo può essere ben scavato e l'acqua dentro di esso pura, ma se nessuno attinge l'acqua di quel pozzo, andranno ad abitarla i pesci e l'acqua si guasterà.

D'altra parte, se si fanno degli sforzi per esercitare un influsso, c'è il pericolo della mistificazione. Preferisco quindi non avere allievi tali che portino al mondo la Buona Novella. Ma se arriva agli altri un messaggio di rigore, di esigenza con se stessi, che rifletta certe leggi della "vita nell'arte" - allora è un'altra questione. Questo messaggio può risultare più trasparente di quello colorato da un compito missionario o da un'esclusività dell'orientamento.

Nella storia dell'arte (e non solo dell'arte) possiamo trovare innumerevoli esempi di come un influsso *cercato* o muore rapidamente oppure si trasforma in caricatura, in uno snaturamento così radicale, che spesso è difficile ritrovare nell'immagine divulgata sia pure una traccia di ciò che era la fonte. D'altronde esistono quegli influssi anonimi. Entrambe le estremità della catena (L'arte come presentazione e L'arte come veicolo) dovrebbero esistere: una visibile - pubblica - e l'altra quasi invisibile. Perché dico "quasi"? Poiché se fosse interamente nascosta, non potrebbe dar vita agli influssi anonimi. Pertanto deve restare invisibile, ma, *non completamente*.

Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo

Il presente testo si basa sulle trascrizioni di due conferenze di Jerzy Grotowski: dell'ottobre 1989 a Modena e del maggio 1990 alla University of California, Irvine.

Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993.

Secondo la volontà dell'autore, il testo è stato tradotto dalle versioni inglese (Routledge, 1995) e francese (Actes Sud, 1995) considerate la redazione definitiva di "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo".

La redazione definitiva presenta inserimenti e tagli rispetto alla prima pubblicazione italiana.

