

Grotowski - Richards

LÀ DOVE LA VITA IMITA IL TEATRO

Un'analisi di taglio filosofico sul concetto e la prassi dell'“arte come veicolo” nel variegato intreccio tra l'orizzontalità del significato di ciò ‘che si fa’ e la verticalità del “momento evenemenziale dell'agire”. Nell'esperienza degli ‘attuanti’ del Workcenter di Pontedera e nella ricerca del ‘punto-limite della performance’ traspare chiaramente che “questa struttura complessa trova il proprio valore nell'atto del fare. Basta, non cerca altro: essa si compie come valida nell'atto stesso che la fa azione. E in tale atto risiede tutto il suo valore”.

di Florinda Cambria

Con Grotowski dopo Grotowski¹

Perché il teatro? Perché *questo* teatro?

Quella che segue è l'esposizione di un esercizio di interpretazione che, a partire da queste domande, mi ha costretta a fare i conti con alcuni nodi problematici emersi proprio dall'incontro con il Workcenter e, prima ancora, con gli scritti di Grotowski. Cercherò di riferire qui le tappe principali di tale esercizio, prendendo le mosse dai due viatici che lo hanno supportato e guidato.

Il primo è una brevissima frase di Grotowski che mi ha colpita per la sua concisione e per la sua pregnanza: “L'arte – afferma Grotowski – si regge sul criterio dell'*efficacia*”². Il secondo è invece un appunto che ho annotato a Firenze la sera del 3 maggio 2004, dopo avere visto per la prima volta *Dies irae*. Lo avevo annotato di getto, consapevole di non avere in quel momento i mezzi per poterlo fare fruttare; esso è rimasto come sfondo latente in tutti i miei successivi incontri con il Workcenter e, forse, ha pian piano preso a germogliare. L'appunto era diviso in sei rapidi passaggi:

- Che cos'è *dramma* (la questione della mancanza, che è poi quella del vuoto/pieno).
- Morte e nascita del corpo/azione.
- Infatti il tavolo di anatomia è tavolo da parto, è tavolo da obitorio, è altare sacrificale (il capro), è tavolo del giudice e del burattinaio, è l'altare del matrimonio.
- Infatti: il doppio, maschio/femmina, le sorelle.

¹ Questo testo riproduce, con minimi aggiustamenti, la relazione che ho svolto il 13 dicembre 2006, presso l'Università degli Studi di Torino, durante il seminario dedicato alle “Linee di ricerca del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, all'interno di un ciclo di incontri intitolato “Con Grotowski dopo Grotowski”. In corso di stampa nel volume *Opere e sentieri III, Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a c. di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni.

² J. Grotowski, *Farsa-misterium*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski. 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, p. 46.

- Niente psicologia: il libro ha le pagine tutte bianche.
- Il cosmo: caos orientato.

L'appunto girava attorno all'idea di una dualità fondamentale, che richiama l'originario doppio senso della parola greca *drama*: azione e rappresentazione allo stesso tempo. In *Dies irae* tale dualità mi sembrava evocata dal ricorrere di nuclei metamorfici che reiteravano l'idea del due, la moltiplicavano fino alla dispersione e la recuperavano poi per un nuovo rilancio. Morte e nascita coesistevano nel continuo sfumare di un quadro dinamico nell'altro e i quadri stessi, gli oggetti che in essi prendevano consistenza, supportavano il dramma in corso come totem della fertilità del due. Come se tutto si svolgesse entro gli argini di due specchi reciprocamente riflettentisi, al margine del caos più rigoroso.

Un grande tavolo ostensorio rendeva eminenti i momenti cruciali della trasmutazione del senso, ne sanciva la reiterazione rituale. Su di esso i corpi, disfacendosi nell'azione, si riconfiguravano aprendosi a nuove gestualità performatrici. Corpi animati, non anime incorporate: il cosmo prende forma nella carnosità proteica del caos che lo supporta. Ecco perché, nel mio appunto, avevo annotato infine che il cosmo è caos orientato. Chi abbia letto *Il Teatro e il suo doppio* probabilmente ricorderà che, nei saggi raccolti in quel testo, Artaud pone, al cuore del fare teatrale, proprio questa relazione tra caos e cosmo³. In essa, sembra suggerire Artaud, risiede il segreto della potenza cosmologica e cosmogonia del teatro.

Affermare che il cosmo sia caos orientato può forse risultare oscuro e ridondante. Assumerò dunque tale affermazione nel suo significato più immediato: che il *cosmos*, l'ordine, è *caos* messo in direzione di senso. 'Orientato' va inteso come se ci si domandasse: in che senso si va su questa strada? Ad esempio a senso unico, o a doppio senso: ecco, orientamento in quanto orientamento di un movimento.

Ora, da *Dies irae* mi è parso di potere trattenere questo riferimento: esiste una qualità del fare teatrale che consente di esperire la sua efficacia come capacità di dar forma al caos e, così, di creare cosmi. Tutto ciò si connette evidentemente alla affermazione di Grotowski secondo la quale l'arte si regge sul criterio dell'efficacia. Per capire meglio la portata di tale connessione, inizialmente solo intuita in modo generico, ho cercato di ripercorrere gli scritti di Grotowski che sono riuscita a reperire.

Mi sono così imbattuta in un passaggio chiave, il passaggio da quella che Grotowski chiama "arte come presentazione" a quella che, mutuando una espressione di Peter Brook, egli chiama "arte come veicolo". È questa una espressione che mi ha creato non poche difficoltà: espongo dunque il percorso che ho dovuto compiere per affrontarle.

Se l'arte si regge sul criterio dell'efficacia, è necessario che l'espressione "arte come veicolo" venga intesa non solo da un punto di vista teorico e teoretico, ma anche da un punto di vista operativo. E, allora, in che senso Grotowski e il Workcenter lavorano sull'arte come veicolo? Per trovare risposta mi sono riferita sia agli scritti di Grotowski sulla questione, sia agli spunti offerti da Thomas Richards ne *Il punto-limite della performance*. Da questi materiali ho tentato di dipanare alcuni fili che riferirò in modo sintetico.

L'arte come veicolo, per Grotowski, esula dal cammino dell'arte come presentazione in rapporto a tutta una serie di questioni tecniche che riguardano, ad esempio, il luogo e il

³ Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 1968, in particolare i saggi intitolati *La messa in scena e la metafisica* e *Il teatro alchimistico*.

modo del montaggio, il luogo e il modo della preparazione della performance, il luogo e il modo della sua esecuzione. Oltre a tali questioni, e anzi più originariamente, queste due forme dell'evento e dell'esperienza teatrale – l'arte come presentazione e l'arte come veicolo – si distinguono perché chiamano in causa in modo diverso l'attore. Questi infatti nell'arte come veicolo cambia di nome: non viene più denominato attore, ma, più propriamente, *attuante*.

Nell'arte come veicolo l'attore si fa dunque attuante. In quanto attuante esso viene chiamato in causa come colui che fa, come colui che agisce. Afferma Grotowski:

“*Performer*, con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è qualcuno che fa la parte di un altro. È l'attuante, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici. Il rituale è *performance*, un'azione compiuta, un atto”⁴.

Ora, il luogo della realizzazione dell'arte come veicolo è proprio l'attuante. È nell'attuante che si delinea, si ritaglia il *temenos*, il recinto sacro entro il quale si compie il rituale che distingue radicalmente l'arte come presentazione dall'arte come veicolo. Ma di che rituale si tratta? Esso consiste sostanzialmente in un processo di 'elevazione' e di 'discesa': in ciò risiede, scrive Grotowski, l'elemento *oggettivo* del rituale. È così che, dovendo rendere conto dello specifico dell'arte come veicolo, sia Grotowski sia Richards introducono nella descrizione dell'evento teatrale una nozione nuova: quella di *verticalità*.

La nozione di verticalità mi attraeva e mi incuriosiva per ragioni pregresse, che non erano nate entro il confronto con il lavoro di Grotowski e del Workcenter e che avevano per me una pregnanza eminentemente filosofica. Al di là della suggestione immediata, il modo in cui sia Grotowski sia Richards parlavano della verticalità mi poneva però molti problemi. Da entrambi, infatti, la verticalità veniva presentata come passaggio, cioè come movimento e trasferimento verso quella che Grotowski chiama “energia più sottile”. Se però definiamo qualcosa come “più sottile”, vuol dire che questo qualcosa è connesso a qualcos'altro di meno sottile. Col che viene evidentemente chiamata in causa una relazione di grado: da un meno a un più. Che la natura della verticalità non possa che essere relazionale è evidente: posso infatti evocare una direzione verticale solo in rapporto ad una orizzontale. Ma perché Grotowski esprime tale relazione in termini di ‘più’ e di ‘meno’? Per intendere meglio, leggiamo direttamente le sue parole:

“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 una 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”⁵.

La verticalità non è dunque una linea statica, ma un movimento che, partendo dalla pesantezza dell'azione, del corpo in azione (chiamato da Grotowski “corpo istintuale”) attinge una “energia più sottile”. Tale energia deve però essere raggiunta e mantenuta per ridiscendere poi nuovamente verso il pesante, verso la densità del corpo.

⁴ J. Grotowski, *Il Performer*, trad it. in A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006, p. 45.

⁵ J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., p. 268.

Quindi: arte come veicolo è azione realizzata da un attuante, *nel quale* si compie un passaggio da una dimensione operativa ed energetica orizzontale a una dimensione operativa ed energetica verticale, attraverso la quale avviene una elevazione (come evidentemente suggerisce la metafora dell'ascensore). Solo che – questo il punto più importante – lo slancio non è orientato in un solo senso, non è solo tensione verso l'alto: la verticalità ha infatti un alto e un basso, esattamente come l'orizzontalità ha un avanti e un dietro. La verticalità pertanto si caratterizza come *doppio* movimento di un'azione (unitaria) che dal pesante si eleva al sottile e poi, *con il sottile*, dice Grotowski, ridiscende al pesante.

Quelle di Grotowski sono frasi estremamente dense, che, forse, per chi frequenta l'evento teatrale forte di un artigianato in grado di supportare nella pratica l'esercizio dell'attuante, hanno una evidenza e una immediatezza che invece per me, in una prospettiva operativamente filosofica, si negava. Di primo acchito, infatti, ad una lettura estrinseca, quelle frasi hanno un sapore mistico-ascetico, che, agendo probabilmente su miei personalissimi nodi nevralgici, mi risultava fastidioso.

Per ragioni di idiosincrasia personale, in altri termini, io non sono in grado di accedere ad una lettura, ad una comprensione della verticalità che riduca il duplice movimento dell'azione (dall'orizzontale al verticale e dal verticale all'orizzontale) ad una sorta di estatica uscita da sé, di dispersione nella energia sottile, e di ritorno nell'azione pesante, nell'azione quotidiana rinsaldati da quella energia sottile. Credo ora che una lettura di questo genere fosse sbagliata, credo che fosse fuorviante, ma credo anche che nelle parole di Grotowski ci sia una oggettiva ambiguità che deve a tutti i costi essere sciolta, pena un grave fraintendimento di cui forse ancora oggi il lavoro del Workcenter rischia di essere oggetto.

Come intendere infatti la “energia sottile”? In base a quali categorie Grotowski distingue tale energia da quella del “corpo istintuale”? E la stessa parola “istintuale” non è forse l'effetto di un pregiudizio platonico-cristiano, che seziona la vita in due piani distinti, quello istintuale – appunto – e quello spirituale, articolando poi tali piani in una scala di valore⁶? Come dunque fondare la distinzione tra “energie pesanti ma organiche (legate alle forze della vita, agli istinti, alla sensualità)” ed energie meno “grossolane”⁷? Come intendere la natura relazionale della verticalità, il suo rapporto strutturale con l'orizzontalità? Come attingere una comprensione non pregiudiziale, che si ponga a monte della distinzione tra “sottile” e “grossolano” e tenti invece di renderne conto?

Un'altra immagine usata da Grotowski (e ripresa da Richards) come metafora della verticalità è l'immagine biblica della scala di Giacobbe:

“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”⁸.

⁶ Per una ricostruzione genealogica di tale pregiudizio, mi permetto di rinviare al mio *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS, Pisa 2007 e, in particolare, ai capitoli *L'occulto* e *L'osceno*.

⁷ J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski*, cit., p. 268.

⁸ *Ibidem*, p. 269.

Si tratta di una suggestiva metafora, la cui scelta da parte di Grotowski non è certamente casuale. Essa, tuttavia, non scioglie, ma anzi consolida l'impressione di una differenza di grado tra i poli della relazione da cui la verticalità è costituita. E le creature angeliche, infine, sembrano confermare che il percorso di salita e discesa abbia a che fare con un maggiore o minore grado di 'disincarnazione' e di distacco dalla 'sensualità' dei corpi istintuali.

Utilizzando gli strumenti ermeneutici di cui disponevo, ho deciso allora di percorrere altre strade che mi consentissero di intendere in modo diverso il duplice movimento collocato da Grotowski al centro di quella azione precipuamente teatrale che si definisce "arte come veicolo". E anzitutto: veicolo di che cosa? Un veicolo (l'ascensore) è un trasportatore che porta qualcosa da un qui a un là. Quindi che cosa veicola l'arte come veicolo? E verso cosa veicola? Si tratta evidentemente di domande che non possono essere eluse perché stanno al centro del problema della efficacia e l'arte – abbiamo detto – si regge sul criterio dell'efficacia.

Ho così cercato di produrre una raffigurazione grafica del movimento che descrive il passaggio verso il sottile. Molto più fredda e rozza rispetto alla poetica immagine della scala di Giacobbe, tale raffigurazione mi ha però consentito di fare qualche passo in più verso la comprensione della verticalità. Provo a descriverla.

Immaginiamo qualcosa di simile a degli assi cartesiani: un incrocio dunque tra una linea orizzontale e una linea verticale. La linea orizzontale, però, non è conclusa, le sue estremità sono indefinite (potremmo indicare tale incompiutezza con tre puntini, come si segna in geometria). La linea verticale, poi, non è una sola come negli assi cartesiani: ci sono invece tante, tantissime linee verticali, che tagliano in modo incidente *tutti* i punti della linea orizzontale.

Perché nella mia raffigurazione avevo bisogno di così tante linee verticali? Perché cercavo di rappresentarmi figurativamente la *insistenza* del passaggio al sottile *in ogni istante* del ritorno al pesante. Se avessi tracciato una sola linea verticale avrei ottenuto una rappresentazione imprecisa: come se l'ascensore andasse solo verso l'alto, come se la salita e la discesa fossero movimenti istantanei, o come se tra i punti della linea orizzontale e la verticalità vigesse un rapporto estrinseco di pura gradualità (dal meno al più). Non volevo insomma attribuire *a priori* alle due direzioni della mia raffigurazione una valutazione quantitativa (ad esempio *più* "sottile" o *più* "grossolano"). Se lo avessi fatto avrei rischiato di cadere di nuovo nella tentazione della lettura mistico-ascetica, per la quale la verticalità sarebbe distacco (anche se momentaneo) dalla pesantezza del corpo, come se i gradini della scala di Giacobbe potessero essere percorsi senza un supporto corporeo. La molteplicità delle linee verticali, nella mia raffigurazione, incastona la verticalità entro lo sviluppo della orizzontalità, della quale mobilitava idealmente ogni punto, dotandolo di una tensione bi-orientata: verso l'alto, appunto, e verso il basso.

Da tale raffigurazione potevo estrarre (e dunque astrarre) un settore, una sezione da guardare come attraverso una lente di ingrandimento. La sezione presentava una linea orizzontale, tratteggiata in modo da segnare che essa è composta da singoli e accorpati passaggi o momenti. Se la linea orizzontale dovesse indicare l'azione, potrei chiamare i singoli momenti *gesti* che compongono l'azione: come se sezionassi la mia azione nei singoli, impercettibili nuclei dinamici di cui essa è fatta. In quanto è azione, essa è appunto orientata in orizzontale, ha un suo sviluppo. In quanto però è agita come luogo dell'arte come veicolo, la linea dell'azione è reiteratamente tagliata, ha un richiamo con-

tinuo, uno slancio, una tensione interna che apre ogni gesto alla verticalità e cioè allo slancio verso una dimensione operativa “più sottile”.

La sottigliezza di tale dimensione, però, non indica una superiorità di grado, ma una *differenza di orientamento*. Sottile significa cioè, nella raffigurazione che ho proposto, non immediatamente e non primariamente orientato verso il senso dell’azione orizzontale. Al tempo stesso, però, ciò che chiamiamo sottile è incidente in ogni punto dell’azione orizzontale. La sezione isolata risulta dunque una sezione mista, orizzontale e verticale ad un tempo.

Nel mio grafico rudimentale ho poi cercato di individuare e segnare il movimento del passaggio dal verticale all’orizzontale e dall’orizzontale al verticale. Ne risultava evidentemente l’incrocio tra due curve: una ascendente e una discendente. Poiché però tale movimento deve compiersi in ogni punto della linea orizzontale e poiché ogni punto della linea verticale, a sua volta, deve ridiscendere sulla linea orizzontale (lo slancio è sempre incarnato, il gesto fibrillante è sempre interno alla azione in corso), allora la mia raffigurazione andava complicandosi di molto. Il movimento ascendente/discendente, infatti, così inteso, crea una situazione che è piuttosto difficile da rendere graficamente. Possiamo immaginare tale situazione come una reiterazione *ad infinitum* del movimento: un fitto intreccio di curve che indichi l’insistenza della verticalità in ogni punto della orizzontalità, e la permanenza della orizzontalità in ogni punto della verticalità.

Questa raffigurazione, benché complessa, mi ha però consentito di liberarmi di molte delle difficoltà che l’immagine della scala di Giacobbe lasciava per me irrisolte. E mi ha consentito anche di accedere alla comprensione delle parole usate da Richards, nel *Punto-limite della performance*, per descrivere la relazione tra quelle che egli chiama “partitura orizzontale” e “partitura verticale”. Afferma Richards:

“Le due cose cominciano ad attuarsi simultaneamente, come se tu avessi una partitura orizzontale – legata alla linea delle azioni, al contatto con i partners, al susseguirsi delle azioni – e qualcosa come una partitura verticale, legata alla ‘azione interiore’, all’itinerario verticale, a quale qualità di energia è con te ora”⁹.

Nella mio grafico rudimentale la “partitura orizzontale” starebbe dunque ad indicare la scansione e l’orientamento della azione, per così dire, ‘esteriore’; invece la “partitura verticale” (relativa a ciò che Richards chiama “azione interiore”) indicherebbe quelli che, nell’immagine della scala di Giacobbe, erano i gradini. Solo che questi gradini vengono chiamati ad essere, nell’intrecciarsi molteplice delle curve, con-presenti in ogni gesto della azione orizzontale: con-presenti, cioè tutti chiamati in causa in una intensità, in una compressione, in una convergenza energetica difficile da dipanare. E tuttavia, nonostante tale difficoltà, il mobile incrocio delle curve mi ha consentito di cominciare a rispondere alle domande relative alla natura dell’arte come veicolo.

L’arte come veicolo è veicolo di una energia, di un essere-in-opera (energia vuol dire letteralmente questo: ci tornerò più avanti), che chiama in causa una tensione verticale verso il pre-orientamento dell’azione, e lo chiama in causa *dentro* l’orientamento dell’azione in corso. Potremmo dire così: nell’arte come veicolo è in questione una qualità energetica che non si limita ad assumere l’orientamento in corso nell’azione orizzontale, ma la mobilità nel suo senso.

⁹ T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2000, p. 43.

Per maggiore chiarezza, e per spiegare meglio quest'ultimo passo relativo al senso dell'azione, ho aggiunto alle due direzioni del mio grafico due didascalie: la didascalia 'evento della azione' per le linee verticali, e la didascalia 'significato dell'azione' per la linea orizzontale. Così rinominato, il verticale indica dunque il momento evenemenziale dell'agire, la totale concentrazione sul fatto puro e pre-orientato del 'che si fa', del 'si fa', dell'azione 'che accade'. L'orizzontale invece è il piano su cui si esprime il significato di ciò che si sta facendo, di ciò che sta accadendo. Significare vuol dire infatti orientare il 'che si fa' (di per sé non orientato) in una direzione di senso.

In questa prospettiva la verticalità non ha significato di per sé: lo trova soltanto nella discesa sul piano della azione orientata. Ecco dunque qual era il problema che mi rendeva inaccettabile una interpretazione mistico-ascetica dell'arte come veicolo: non potevo accettare che l'arte (il teatro in questo caso) venisse intesa *a priori* come puro movimento ascensionale, distacco dalla pesantezza grossolana del corpo, perché questo avrebbe voluto dire mirare ad una energia non-orientata, cioè non-significativa, cioè tesa verso il puro 'che si fa' – cioè, infine, priva di senso. Il puro 'che si fa', di per sé non ancora orientato, acquisisce orientamento solo perché si incarna, si incorpora, ha a che fare con i significati e così – solo così – dà senso al suo accadere.

Per esprimere nel modo filosoficamente più preciso la relazione tra il piano verticale del 'si fa' dell'azione e il piano orizzontale del significato e dell'orientamento incarnato di quel 'si fa', mi servirò delle parole di Carlo Sini, parole nelle quali l'accadere del senso come tensione bi-orientata è descritto con estrema chiarezza. Scrive dunque Sini:

“In generale il significato, *per accadere*, abbisogna sempre di un supporto e di un contesto. Il che significa che abbisogna di apparire in una pratica o, per dir meglio, connesso a un insieme di pratiche. Proprio questa considerazione mostra che l'evento [...] accade sempre in un significato, e anzi è, in tutto e per tutto, l'evento di un significato. Il significato, a sua volta, non è che l'evento in quanto contestualizzato, 'trascritto' su un supporto, dove le due cose sono un'istantanea unità di accadimento: non è che ci sia 'prima' l'evento e che 'poi' venga trascritto. [...] La verità del significato coincide così con la verità dell'evento di una pratica, o di un intreccio di pratiche; verità che si dà a vedere nei suoi contesti e nei suoi supporti. Coincide e insieme però non è il medesimo, cioè il medesimo senso di verità”¹⁰.

Tutte le azioni, infatti, hanno un significato, ma tale significato non coincide con il loro senso: il senso ha a che fare con l'orientarsi in orizzontale di quella tensione verticale da cui le azioni hanno origine. La pura tensione verticale, tuttavia, come tale non ha significato e quindi non ci si dà mai, non la possiamo frequentare, neppure in una ascesi, neppure in una supposta liberazione dalla grossolanità del corpo. L'ascesi stessa è infatti incorporata entro pratiche concrete e determinate: se così non fosse, essa, semplicemente, non avrebbe né significato né senso.

Quella che Grotowski chiama la “grossolanità” e la “sensualità” del corpo è dunque il supporto imprescindibile della azione sensata. Ed è imprescindibile non solo perché ogni azione è sempre azione di un corpo in opera, ma anche e soprattutto perché grossolano (cioè pesante, incarnato e sensuale) è il luogo di manifestazione dei significati, quei significati che sono sempre parziali, manchevoli e transeunti, ma che, al tempo stesso,

¹⁰ C. Sini, *L'origine del significato. Filosofia ed etologia*, in *Figure dell'enciclopedia filosofica*, Jaca Book, Milano 2004-2005, vol. II, p. 62.

sono l'unico modo reale in cui il senso può darsi. La grossolana sensualità cui i significati delle nostre azioni sono inevitabilmente votati è, in questa prospettiva, il *veicolo* stesso del senso: il veicolo – potremmo dire con un apparente gioco di parole – dell'arte come veicolo, la quale può essere ciò che è solo nella e per la grossolanità dell'azione in corso.

Per comprendere dunque quale sia l'efficacia dell'arte come veicolo, occorre interrogarsi sulla natura dell'azione: è nell'azione e per l'azione, infatti, che si pone (quando si pone) il problema del senso; e se vi è senso, esso è sempre il senso di una azione (ciò che Sini chiamava "intreccio di pratiche").

Nel *Punto-limite della performance* Richards spiega che, nel lavoro del Workcenter, si usa distinguere tra due tipi di azione: una azione con la 'a' minuscola e una con la 'A' maiuscola. La prima si riferisce alle "semplici azioni fisiche": potremmo dire, credo, al semplice agire inconsapevole e abituale, automatico. L'Azione con la 'a' maiuscola indica invece "la totalità di una struttura performativa"¹¹. Nei termini del grafico che abbiamo sopra descritto, l'azione con la minuscola coincide con la pura linea orizzontale (una astrazione, evidentemente, dato che anche l'orizzontale non è mai *puro*, ma sempre *relativo* alla verticalità dell'evento). L'Azione con la maiuscola, invece, richiama l'insieme articolato della linea orizzontale, di quella verticale e del complesso intreccio di curve che mobilita la loro relazione.

Tale insieme evoca appunto la totalità di una struttura performativa, irriducibile ad uno solo dei suoi elementi e tanto difficile da rappresentare graficamente perché si tratta di una struttura dinamica, della quale abbiamo cercato di rendere conto. Resta però da chiarire in che modo la struttura evocata sia "performativa", se con questa parola intendiamo la capacità di mettere in forma l'azione, di comporla e di disporla all'adempimento, alla compiuta esecuzione (cioè, letteralmente, alla *performance*) di se stessa.

In un passaggio relativo al lavoro che il Workcenter svolge nella performance chiamata *Action*, Richards afferma che "la struttura trova il proprio valore nell'atto del fare"¹². Qui – prosegue Richards – "è come se cominciasse ad apparire qualcosa di molto delicato che, dal mio punto di vista, è come l'agire performativo primario. Giusto il punto-limite della performance"¹³. Si tratta di un passo stupefacente, a mio avviso, soprattutto se lo si legge alla luce della affermazione grotowskiana secondo la quale l'arte si regge sul criterio dell'efficacia. Nelle parole di Richards si trova infatti un prezioso suggerimento per comprendere quale sia l'efficacia propria dell'arte come veicolo. Se intendo correttamente, egli sta dicendo che la struttura performativa, cioè l'azione in corso come tensione tra l'orizzontale dei significati incarnati e il verticale a-significativo ed eventuale del 'che c'è', 'che si fa': questa struttura complessa trova il proprio valore nell'atto del fare. Basta, non cerca altro: essa si compie come valida nell'atto stesso che la fa azione. E in tale atto risiede tutto il suo valore.

Ora, 'valore' è una parola difficile e per certi versi ambigua, sia dal punto di vista filosofico, sia dal punto di vista del linguaggio e del senso comune. Mi sono dunque permessa di aggirare i problemi ermeneutici che l'uso della parola 'valore' avrebbe comportato e l'ho assunta nel suo significato più semplice: valore come 'ciò che rende valido'. E siccome ciò che rende valido qualcosa è anzitutto la pertinenza di quel qualcosa con gli effetti che gli competono, ho allora inteso la parola 'valore' nel senso di *telos*,

¹¹ T. Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., p. 22.

¹² *Ibid.*, p. 62.

¹³ *Ibidem*.

fine, scopo. Se tale interpretazione non risulta troppo forzata, l'affermazione di Richards può essere riletta così: la struttura performativa trova il proprio fine nell'atto del fare. Definizione, questa, che riecheggia in modo impressionante, per orecchie filosoficamente addestrate, la definizione aristotelica della parola greca *praxis*.

Tutta la questione dell'Azione con la 'A' maiuscola si illumina così di una luce nuova. Essa rivela infatti una inattesa parentela con la nozione di *prassi*: azione che ha in sé il proprio fine e il proprio orientamento, non lo acquisisce in relazione ad alcunché di estrinseco, ma lo attinge permanendo in se stessa, con-centrandosi, potremmo dire, sull'attuarsi del suo stesso fare. È in tale centratura che la prassi stessa si fa *performance*, ossia adempimento di se stessa, della sua natura più profonda, che risiede tutta nella capacità di tollerare proprio questo: di avere in se stessa il proprio fine. Come la vita.

Il punto-limite della performance, in questo senso, non è il punto in cui la performance è tesa fino al parossismo di se stessa, il punto in cui essa raggiunge la perfezione o, magari, perviene all'autotrascendimento. Nulla di tutto ciò. Il punto-limite della performance è piuttosto la sua condizione di possibilità: qualcosa che, per così dire, la precede, la supporta e la rende possibile: "agire performativo primario", dice Richards. È, potremmo dire noi, il modo in cui primariamente, originariamente, eminentemente l'azione di senso accade: frangendosi su se stessa, assumendo su di sé l'intrico dei suoi significati e disperdendo il proprio evento, il proprio slancio verticale, nella necessaria distensione dei suoi orientamenti parziali. Così inteso, il punto-limite della performance non ha più niente a che vedere con alcunché di estetico; non ha niente a che vedere, in ultimo, con alcunché di artistico, ma ha a che vedere con quello che Richards chiama "l'atto del fare", ossia con la prassi vivente.

Proviamo ora a raccogliere le fila del cammino che abbiamo svolto. L'arte – diceva Grotowski – si regge sul criterio dell'efficacia. E Richards: sì, però l'efficacia, il fine della struttura performativa sta nell'atto stesso del fare. Ma cosa è una "struttura performativa"? È il complicato intreccio di orizzontalità e verticalità che abbiamo sopra tentato di descrivere. E cos'è l'atto del fare? È la prassi vivente medesima. Allora quel teatro che si definisce "arte come veicolo" trova la propria efficacia nella costruzione di una precisa qualità della prassi vivente. Più esattamente, trova la propria efficacia nella produzione di una prassi in grado di prendere in carico se stessa (di com-prendersi) come azione sensata. Sensata perché disposta ad assumere su di sé la sua origine as-significativa e a traghettarla nelle fibrillanti briciole dei suoi significati. Sensata, infine, perché disposta a farsi *responsabile* di quei significati come ricadute operative della sua mobile centratura.

In quanto veicolo del modo originario in cui l'azione si fa sensata, è chiaro che l'arte come veicolo non ha più solo a che vedere con il teatro: ha a che vedere con la vita. Credo che Antonin Artaud sia stato il primo a sostenere questa cosa strana: che non il teatro imita la vita, ma la vita imita il teatro. Cosa voleva dire Artaud?

Fra tutte le arti, il teatro – arte bastarda per antonomasia, luogo di mescolanza di generi – ha la possibilità di porsi come veicolo di comprensione del senso dell'azione in corso. Si tratta però di una comprensione direttamente operativa: essa è comprensione in azione. Come tale, l'azione teatrale è via di accesso alla prassi responsabile, cioè una prassi *disposta ad accogliere il responso* su di lei emesso dagli incerti destini dei significati che ha prodotto.

Slancio nella verticalità perché sia fertile la ricaduta e la dispersione nella orizzontalità: questo è il movimento proprio dell'azione teatrale. È in questo senso che, come diceva

Artaud, la vita imita il teatro: in ogni sua manifestazione, infatti, la vita reitera quel movimento duplice di slancio e ricaduta. Solo che, mentre lo fa, non sa di farlo. Il teatro, invece, impone ai suoi attuanti di rimemorarlo ad ogni istante, in ogni gesto. Così inteso, il teatro si fa dunque laboratorio di vita: luogo nel quale sperimentare la struttura della prassi, mettendone a punto il modello operativo e consolidandone l'efficacia. Ma, per poter mettere a punto un modello, occorre anche metterlo a distanza, e mettere a distanza vuol dire tollerare la lacerazione, il distacco dalla vita medesima, distacco che consente di vederne il movimento sospendendolo, affinché esso riparta rinnovato.

Esattamente da una presa di distanza, da una spaccatura interna al fluire della vita, da una crisi della reiterazione dei modelli costituiti, ha avuto origine quella peculiare forma di sapere che, in Occidente, chiamiamo filosofia: sapere della spaccatura, cioè della *krisis*, per antonomasia. In questo senso teatro e filosofia rivelano una parentela più profonda di quanto si potrebbe pensare – più profonda, forse, di quanto attori e filosofi sarebbero, in prima battuta, disposti a riconoscere. Raccogliere l'eredità di questa parentela è un compito urgente sia per la nostra filosofia sia per il nostro teatro, pratiche che chiamano in causa, in modo complementare, la postura dell'attuante, ossia, abbiamo detto, di quel *corpo in azione* che erge se stesso a modello del modo in cui la vita si fa sensata e l'azione responsabile.

Avevo preso le mosse da due domande: perché il teatro? Perché *questo* teatro? Sono domande nelle quali si fa questione proprio di quella efficacia che, diceva Grotowski, costituisce il criterio stesso dell'arte. Ora, se il teatro è il luogo nel quale si impara sperimentalmente l'azione, la sua efficacia non rientra nel quadro delle esperienze estetiche, né in quello delle esperienze ascetiche. La sua efficacia, a mio avviso, ha una natura eminentemente *pedagogica e politica*. Imparare l'azione, imparare come praticare l'azione che si fa sensata vuol dire infatti poter 'mettere in forma', educare, guidare non solo l'azione presente, ma anche azioni a venire. Le azioni, tuttavia, anche quelle individuali, non sono mai singolari o isolate; sono sempre le azioni di una comunità in cammino. E il teatro, nella sua struttura sorgiva, è il luogo di costituzione articolata della comunità. In quanto luogo di educazione alla prassi, esso è dunque anche luogo di educazione all'azione della comunità, educazione alla prassi di una orizzontalità condivisa che ricama i suoi significati richiamandosi infinitamente alla lacerazione della sua muta verticalità.

Nel tempo che stiamo vivendo, nel quale si parla di fine della politica e di crisi delle tradizionali istituzioni pedagogiche, la possibilità di esercitare una educazione della prassi mi sembra assolutamente fondamentale. Tale possibilità assegna alla pratica teatrale il compito imprescindibile di confrontarsi con altre eventuali pratiche in cui l'esperimento dell'azione che si fa sensata abbia luogo. Occorre cioè creare una sorta di interdisciplinarietà delle pratiche performative, e questo comporta lo sforzo di costruire linguaggi precisi, magari impoetici, ma efficaci al fine di trasmettere il fiore di una sapienza altrimenti votata all'autoreferenzialità. Anche in questo, credo, filosofia e teatro frequentano oggi il medesimo bivio.

Tale bivio chiama in causa sapienze incarnate in una precisa postura dei corpi in azione – e ogni sapienza è sempre sapienza di corpi in azione. La questione dell'attuante è questione di un corpo sapiente, un corpo che sa farsi e disfarsi nella continuità discontinua delle sue azioni, e che di tale duplice movimento accetta sino in fondo la responsabilità. È questo il senso della "energia sottile" di cui parlava Grotowski?

La parola ‘energia’ (in greco *enérghēia*) significa letteralmente ‘in opera’. La qualità “sottile” della energia evocata da Grotowski può forse essere intesa proprio così: attuante è colui che esercita l’azione *energica*, ossia, potremmo dire, l’azione *in azione*. Un’azione alla seconda potenza perché multifocale, centrata sia sulla linea impermanente dei suoi significati ereditati e dei suoi orientamenti a venire, sia sulla linea divaricante e lacerante (la verticalità) che annienta i significati e rinnova la vita. Cosmo e caos ad un tempo, dicevamo all’inizio.

Come però attingere e mantenere una postura di tal fatta? Come addestrare i nostri corpi in opera a vivere in questa multifocalità? Come farsi carico pedagogicamente e politicamente della doppia natura del senso, che mobilita i significati condivisi nella coincidenza di tramonto e rinascita?

In un passo del *Punto-limite della performance* Richards utilizza una metafora per descrivere come, nel suo lavoro, egli avverta il passaggio alla verticalità: parla infatti dello “spazio del cuore” come di un recettore che, adeguatamente addestrato, apre ad una diversa qualità dell’azione. Non sono in grado di comprendere davvero cosa significhi “spazio del cuore”, ma, nel passo in cui Richards vi fa cenno, ho trovato una via di risposta per queste ultime domande relative al ‘come’ della azione energetica. Dice Richards:

“Nella mia esperienza, percepisco che un elemento che guida verso ‘lo spazio e l’ampiezza del cuore’, che rende questo recettore pronto a lavorare sui canti, è una certa qualità del perdono, e non sto per niente parlando in senso morale o puritano. Non sto parlando neanche del perdono che viene dal raziocinio, di quando dico a qualcuno verso cui provo rancore: ‘Va bene, ti perdono!’. No. È un tipo di perdono che viene e che sembra poter venire solo a un momento specifico della vita di qualcuno. Non sai perché, ma ah, ecco, è come se venisse rilasciato – questo perdono o accettazione viene rilasciato”¹⁴.

Perdono è atto di donazione per eccellenza, e il dono per eccellenza è l’accoglimento. Forse, dunque, è proprio il perdono il modo e il luogo della azione energetica: luogo nel quale sia possibile accogliere il senso della linea dell’orizzontalità, le azioni già accadute, le forme già passate, le comunità che non siamo più, ma anche quelle a venire che urgono e si annunciano nella nostra responsabilità di attuanti. Luogo di convergenza che, inchiodandola agli effetti corposi del suo orientamento, accolga e trattenga anche la tensione lacerante, la spaccatura verticale, il caos inorientabile della vita che, semplicemente, esaurisce se stessa nell’atto del fare. Il perdono, così inteso, non sarebbe altro, in fondo, che il punto-limite della performance.

¹⁴ T. Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., pp. 55-56.