

## Marco De Marinis

### GROTOWSKI E IL SEGRETO DEL NOVECENTO TEATRALE <sup>1</sup>

La vera rivoluzione del Novecento teatrale

La rivoluzione del Novecento teatrale non è stata esclusivamente e neppure principalmente estetica (tantomeno tecnica): la vera, grande rivoluzione teatrale del secolo che si è da poco concluso è consistita nel fatto che per la prima volta (dopo la sua reinvenzione cinquecentesca) il teatro ha lasciato l'orizzonte tradizionale del divertimento, dell'evasione, della ricreazione (comprese le loro varianti colte-impegnate) per diventare anche un luogo nel quale dare voce (e, se possibile, soddisfazione) a bisogni ed esigenze cui mai fino ad allora (salvo isolate eccezioni) si era cercato di rispondere mediante gli strumenti del teatro: istanze etiche, pedagogiche, politiche, conoscitive, spirituali<sup>2</sup>.

Uno degli strumenti e delle modalità fondamentali di questa *trasmutazione* contemporanea del teatro è stata la ricerca sull'*efficacia*, intesa fondamentalmente come azione reale dell'attore sullo spettatore, dell'uomo sull'uomo, ma anche – e primariamente – come lavoro su se stessi<sup>3</sup>.

È in questa direzione che va cercato il segreto del Novecento teatrale, di cui Jerzy Grotowski detiene sicuramente una delle chiavi principali.

Ma il teatro può salvare o aiutare a salvare (salvarsi)?

Per mettermi sulla strada di questo segreto e quindi del cuore della ricerca grotowskiana, partirò da una domanda imbarazzante, quasi indecente ma forse, ormai, ineludibile: “il teatro può salvare o aiutare a salvare (salvarsi)”?

Questo interrogativo può essere riformulato in una versione solo apparentemente più abbordabile, ma in realtà, come vedremo, già marcata ideologicamente: “Il teatro *migliora* chi lo fa (e magari, a volte, anche chi lo guarda): può renderlo insomma più buono, più felice, o almeno più consapevole (di se stesso, degli altri, del mondo)”?

Sull'argomento circolano tanti luoghi comuni, pure un po' razzisti (del tipo: gli attori sono felici perché pensano e leggono poco, e spesso sono poco intelligenti), ma anche luoghi un po' meno comuni, che mettono ad esempio l'accento sui vantaggi prodotti dall'intreccio continuo – nel loro mestiere – di lavoro fisico e lavoro mentale, dalla sollecitazione costante dell'immaginazione e così via.

La nozione (e la pratica) stanislavskiana di “lavoro dell'attore su se stesso” consente di porre il problema in termini già molto più pertinenti e specifici e anche di riformulare ulteriormente la questione grossa (indecente) da cui siamo partiti: il lavoro dell'attore su di sé è solo *per sé* è cioè finalizzato solamente o principalmente a migliorarsi, come uomo, oltre che come artista? Oppure esso ha anche e forse soprattutto altre funzioni ed altre finalità, e se è così, quali?

È a domande di questo tipo che dovremo tornare per stringere più da presso il nodo del segreto (visto, fra l'altro, che indubitabilmente quello del lavoro dell'attore come lavoro su se stessi rappresenta uno dei fili rossi principali che legano fra loro le varie stagioni dell'itinerario teatrale e post-teatrale di Grotowski). Ma prima ritengo utile svolgere delle considerazioni preliminari, in un certo senso propedeutiche, ripartendo dalla formulazione più ingenua e azzardata della interrogazione iniziale: "Il teatro può salvare o almeno migliorare, aiutare chi lo fa (e magari anche chi lo guarda, o meglio chi lo fa guardandolo)?"

Tanto teatro che oggi (in realtà, già da anni) agisce nei luoghi del disagio, della diversità e dell'emarginazione, spingerebbe subito verso una risposta sommariamente e frettolosamente positiva<sup>4</sup>. Cerchiamo invece di ragionare, non dando niente per scontato.

A un primo livello, è innegabile che saltino agli occhi alcuni fatti. Se "teatro" significa non tanto *assistere a spettacoli* ma piuttosto *agire* (sia pure solo come spettatore), insomma fare esperienza col/nel proprio corpo-mente di se stessi e dell'altro da sé, sperimentare un'interesse, una pienezza, un'intensità vitale, che sono ormai fuori portata nella vita quotidiana, allora – quando, e nella misura in cui, "teatro" diventa tutto questo – non è difficile ammettere che esso aiuti, faccia bene, addirittura possa rendere felici (almeno finché si sta nell'esperienza), che *curi* persino.

Giuliano Scabia lo ha riaffermato di recente con parole solo apparentemente ingenua, in realtà di una semplicità che è profondità, e avvalorate ormai da oltre trentacinque anni di esperienze spesso straordinarie (gli ultimi cinque li ha trascorsi a viaggiare dentro le *Baccanti* di Euripide con i suoi studenti del Dams bolognese)<sup>5</sup>:

Io sono sempre stato colpito dal fatto che quando si fa un ballo, quando si fa una recita, poi si è tanto contenti. Se è andata bene, sei beato. Questa gioia che viene fuori dal corpo, se l'attore la trasmette, poi raggiunge anche il pubblico. La gioia quando si faceva Marco Cavallo, tutti i matti cantavano, si andava in giro per i reparti con questa felicità. [...] Mi sono convinto, da quando mi sono imbattuto in quella parola, la charà, dice Platone. Dice proprio che il ballo produce la charà, la gioia. Charà e charis sono la stessa cosa, charis è la grazia. L'attore deve essere grazia, figurati se non sono del suo parere anch'io, se non è in grazia non combina niente. Ma cos'è la grazia? La grazia sembra una roba trista, quando uno la dice. Invece la grazia è la charis ed è la charà, cioè è uno stato di gioia. [...] io ho pensato che la charà poi non sia lontana da quell'altra parola, che non si capisce mai cosa vuol dire, che è la catarsi. Si pensa catarsi è andare a teatro, vedi, vivi la roba brutta e ti pulisci la mente. E se invece fosse che fai proprio questi attraversamenti, queste azioni, e poi per un po' di ore, quattro, cinque, le malinconie ti sono andate via? Com'è? A volte uno prende un farmaco per farsele andare via. E uno balla. [...] E allora forse una parte del teatro, certamente quella che in certi momenti senti come più curativa, ma non nel senso della medicina che cura, nel senso del prendersi cura, aver cura, quindi questo corpo che ha cura di sé e degli altri, questa cura è una purificazione. [...] Per me l'attore è qualcosa di più dell'autore, è diverso, è l'agire verso la propria pienezza, verso l'*eudaimonia*<sup>6</sup>.

Ad un secondo livello, è diventato quasi un cliché quello del teatro che ti cambia la vita, ti segna, ti trasforma, magari per sempre. Lo si sente ripetere spesso, non soltanto per gli artisti (in

questo caso è più ovvio) ma anche per gli spettatori. Ovviamente non tutti i teatri e non tutti gli artisti di teatro avrebbero questa capacità, che rappresenterebbe quindi una specie di segno distintivo dei maestri.

Scrivo ad esempio Ferdinando Taviani nella Premessa al suo *Contro il malocchio. Polemiche di teatro 1977-1997* :

Vi sono spettacoli il cui successo non è stato molto esteso, che però hanno letteralmente cambiato la vita o la mentalità ad alcune decine o centinaia di persone. [...] Questa è un'influenza sociale dello spettacolo, è molto forte e concreta, anche se non la si può misurare<sup>7</sup>.

Naturalmente questo lo si è detto spesso, in vita e in morte, di Grotowski. Lo ha sostenuto per esempio Richard Schechner, parlando di "uno strano paradosso":

Un uomo di teatro la cui influenza deriva non tanto dalle sue produzioni pubbliche, ma dalle centinaia, probabilmente dalle migliaia di individui che egli ha incontrato, toccato, cambiato<sup>8</sup>.

E lo hanno ricordato sovente i suoi attori:

– Zygmunt Molik: "Per quanto ne so io, dopo l'incontro con Grotowski, Brook non fu più come prima"<sup>9</sup>.

– Zbigniew Cynkutis ha parlato addirittura del "profondo abisso tra l'uomo Cynkutis, con la testa di un quarantaduenne, nel momento in cui gli togliamo tutto ciò che ha ricevuto dal lavoro con Grotowski, e Cynkutis dopo il lavoro con Grotowski"<sup>10</sup>.

Ovviamente, quando si parla della capacità di Grotowski di trasformarsi per sempre, il primo esempio che viene fatto è quello di Ryszard Cieslak, a detta di tanti segnato in maniera indelebile dall'incontro con il maestro polacco (Jan Kott: "Cieslak era un giovane senza esperienza quando si diede al metodo di Grotowski. È ora uno dei più grandi attori del mondo")<sup>11</sup>.

Ma è proprio il caso di Cieslak a farci capire che, ad un'analisi appena un po' più ravvicinata, la questione del teatro che cambia, migliora e magari rende felici non è così semplice come potrebbe sembrare e che si rischia un ottimismo un po' troppo idealistico e "buonistico" ad assumerla in maniera superficiale.

Se il "vero teatro" (Artaud), come la vera poesia, forse come ogni forma di arte autentica, è un fuoco, allora esso può sì riscaldare-accendere-rianimare, addirittura dare o ridare la vita, ma può anche bruciare, e fare male. Mi servo dell'immagine forse abusata del fuoco (ma grazie ad Artaud essa è diventata nel Novecento una degli emblemi più forti del teatro autentico) perché mi consente alcuni contro-esempi.

– Forse che proprio Artaud non è stato anche e soprattutto un martire, una *vittima* del teatro, la straziante incarnazione di quel suppliziato che fa segni sul patibolo con cui si chiude la prefazione al *Teatro e il suo doppiò*

– Mi ha colpito una rivelazione fatta recentemente da Judith Malina a proposito di Renée Falconetti, la straordinaria interprete della *Passione di Giovanna D'Arco* di Theodor Dreyer (1928), che brucia sul rogo nell'ultima sequenza del film (ad essa Artaud, presente come interprete di pa-

dre Massieu, si è probabilmente ispirato per la chiusa della sua prefazione):

L'attrice qui ha dato il meglio di se stessa, è magnifica. Dopo non apparirà più in nessun altro film. Non ha mai più recitato, anzi è andata in Brasile e correva voce che fosse diventata una prostituta. Cosa vuol dire? Che è *bruciata* davvero, lei ha dato a questa scena tutta la sua energia, la sua forza di vita, e dopo è finita. In inglese abbiamo un termine preciso per questo: *burned out*. Cioè essere sfiniti in modo tale da non poter mai più fare altro<sup>12</sup>.

– D'altro canto, nell'ultimo articolo scritto in Messico nell'agosto del 1936, prima di avventurarsi verso il paese dei Tarahumara, Artaud parla esplicitamente dell'artista come "capro espiatorio"<sup>13</sup>.

Il caso di Cieslak richiede un po' più di dettagli. Che l'incontro con Grotowski lo avesse profondamente mutato, consentendogli di trovare in se stesso le risorse per veri e propri "miracoli" artistici (e non soltanto artistici), è innegabile e comunque confermato da molti testimoni degni di fede, dal già citato Kott a Josef Kelera, da Barba a Schechner, a Taviani (si pensi, in particolare, alla straordinaria trasformazione notata da Barba nel creatore del *Principe costante* rispetto all'attore di qualche anno prima: "[...] vidi un altro essere, vidi l'uomo che aveva trovato la sua pienezza, il suo destino, la sua vulnerabilità")<sup>14</sup>.

Ma la domanda adesso diventa un'altra: Cieslak è stato davvero un uomo realizzato e un artista felice, o più felice, grazie al teatro, grazie a Grotowski, al *Principe costante*? Direi di no: trasformato sì, incredibilmente cresciuto sul piano umano e artistico sì, famoso certamente, ma non realizzato o felice (ammesso che sia consentito esprimersi in questi termini).

La sua è stata una storia anche tragica che dovrebbe far riflettere. In ogni caso, è certo che egli visse come un dramma (un trauma) la decisione di Grotowski di non fare più spettacoli dopo *Apocalypsis cum figuris*, nel 1969. Da allora egli diventò un attore in cerca di un teatro e di un regista (anche se per molti anni continuò a collaborare con il suo maestro). Mise in scena spettacoli in tutto il mondo, dovunque tenne seminari e stage, ricomparve clamorosamente nella parte del principe cieco nel *Mahabharata* di Brook (1985), ma forse restò l'attore di un solo spettacolo. Pare che bevess e fumasse in maniera smodata. Morì di cancro ai polmoni a 53 anni nel 1990.

Forse, mediante il lavoro per *Il principe costante*, in simbiosi assoluta con Grotowski<sup>15</sup>, aveva toccato qualcosa di troppo forte, troppo profondo, insomma si era bruciato-consumato, *burned out*, come la Falconetti al fuoco di Giovanna, senza avere più la forza di riprendersi completamente.

Per Cieslak era sempre difficile *uscire* da uno spettacolo (che poi, chissà, era sempre *quello*); probabilmente per questa ragione beveva e fumava in continuazione (lo nota Schechner, che commenta: "Uscire dalla parte a volte è più difficile che entrarvi")<sup>16</sup>. E Taviani, sempre a questo proposito, si domanda:

Così come il cadere tutti i giorni più e più volte sulle ginocchia alla fine rischia di rovinare i menischi, anche i tonfi reiterati dal tempo denso dello spettacolo al tempo corrente del dopo, delle sigarette e dell'alcool, rischiano di ammaccare o di gonfiare qualcosa di intimo<sup>17</sup>.

Il lavoro su se stessi oltre lo spettacolo

Mi sembra ormai evidente che la domanda, anzi il nodo di domande, da cui siamo partiti, sul teatro che salva o aiuta a salvarsi, non può accontentarsi di risposte semplicistiche e di buon senso ottimistico.

Per altro, va anche detto che, finché restiamo nell'ambito del teatro-spettacolo ("Arte come presentazione" nella terminologia di Grotowski), un'interrogazione di questo tipo può rappresentare in fondo anche soltanto una variante radicale della più generale riflessione novecentesca sull'efficacia della scena.

Ma essa cessa di costituire una questione tra le altre per diventare, forse, *la* questione-chiave (tanto più ineludibile quanto imbarazzante se non improponibile) per quel teatro che, nel corso del Novecento, si è prefisso di *superare* lo spettacolo, e quindi l'arte, per giustificarsi di conseguenza in funzione di chi *lo fa* piuttosto che in funzione di uno spettatore che, come tale, si tende anzi ad escludere dal proprio orizzonte.

In tutto quel versante novecentesco in cui il lavoro su se stessi inclina a diventare *fine* invece che *mezzo*, e il teatro quindi si autotrascende, gli interrogativi da cui siamo partiti tendono a coincidere con altri, ugualmente ineludibili: qual è lo scopo, il senso di questo teatro-non-teatro come lavoro su se stessi, come veicolo, visto che non ha più finalità di spettacolo, e quindi obiettivi artistici in senso stretto?

– Far stare bene chi lo fa, rendendolo felice (almeno mentre lo fa), come suggeriva in precedenza Scabia, in modo fintamente ingenuo, parlando (con Platone) di *charà* e *eudaimonìa*?

O piuttosto, e più ambiziosamente,

– migliorarlo, perfezionarlo, farlo crescere eticamente-intellettualmente-spiritualmente come essere umano, fargli acquisire gradi più alti (o semplicemente diversi) di coscienza o almeno di percezione?

Insomma, quando trascende i fini di spettacolo, cosa tende a diventare il teatro (nel Novecento, nel lavoro dei registi-pedagoghi, fino a Grotowski e oltre)?

1) Semplicemente uno strumento di *eudaimonìa*, o di *charà*, come in fondo può esserlo ogni attività corporea e mentale che realizzi una pienezza, un'esperienza (individuale o collettiva) di interezza e di intensità psico-fisiche, (anche lo sport, competitivo e non, può procurarla, anche un rituale di trance, anche la meditazione e la preghiera, anche un rapporto sessuale o soltanto una passeggiata nel bosco);

2) o piuttosto tende a porsi come una disciplina, una cura di sé, una tecnica personale, uno strumento (*organon*, *yantra*) per lo sviluppo armonico dell'uomo, un po' come lo yoga ad esempio;

3) o qualcos'altro ancora, magari qualcosa di ancora più alto, in termini di coscienza-conoscenza e in cui l'individuo che lavora è forse il luogo e il mezzo (il canale, magari) di una esperienza piuttosto che il suo soggetto o il suo (principale, diretto) beneficiario.

Il panorama novecentesco ci dice che la prima risposta appartiene soprattutto al livello amatoriale dell'approccio teatrale mentre è quasi sempre alla seconda e alla terza (tra le quali andrà poi chiarita meglio la differenza) che tendono le grandi esperienze contemporanee di trascendimento del

teatro-spettacolo: da Stanislavskij e Sulerzickij ad Artaud, da Copeau alla Reduta di Osterwa, da Decroux a Grotowski (così come ovviamente i grandi metodi di lavoro su se stessi di ambito extrateatrale: da Gurdjieff a Steiner, da Feldenkrais a Lowen e Gindler, allo stesso, controverso, Castaneda).

Se qui sta, come credo, il segreto del Novecento teatrale, allora – ripeto – è in Grotowski che dobbiamo indagarlo come colui che ha svolto la ricerca più rigorosa e profonda al riguardo.

### Il segreto di Grotowski

La prima evidenza che s'impone è che l'intero percorso di Grotowski, a ben guardare, appare sotteso dalle stesse domande e dagli stessi obiettivi, dall'inizio alla fine. Di conseguenza risultano inadeguate, superficiali e in fondo fuorvianti le periodizzazioni che in genere vi si operano e così pure la stessa distinzione, indubbiamente legata ad alcuni dati di fatto, fra un Grotowski *dentro al* teatro e un Grotowski *fuori dal* teatro.

Una distinzione più fondata è, semmai, quella fra il (grande) creatore di spettacoli e il (grande) ricercatore teatrale oltre lo spettacolo. Ma anch'essa non riguarda le motivazioni di base, gli obiettivi di fondo del suo agire quanto piuttosto i mezzi, gli strumenti utilizzati. Fino al '68/69 Grotowski credette di aver trovato nello spettacolo e nel lavoro dell'attore gli strumenti più efficaci per perseguire quegli obiettivi, in seguito ne cercò degli altri, convinto che la messa in scena, la rappresentazione, potesse persino diventare un ostacolo invece di un aiuto. E così abbandonò lo spettacolo ma non il teatro, e molti anni dopo si realizzerà, con l'Arte come veicolo, non certo un ritorno alla messa in scena ma, in qualche modo – grazie ad *Action* – una riconversione nel campo delle *performing arts*.

Quali sono gli obiettivi, gli interessi di fondo che prima portano Grotowski nel teatro e poi lo spingono ad uscire da esso o piuttosto da un suo settore, da lui chiamato in seguito l'Arte come presentazione?

Il maestro polacco li nomina con estrema chiarezza nell'intervista del 1992 con la regista svedese Marianne Ahrne:

AHRNE. Che cosa ti ha attirato verso il teatro, all'inizio?

GROTOWSKI. Il teatro è stato un'enorme avventura nella mia vita, ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la gente, di guardare la vita; direi che il mio linguaggio è stato formato dal teatro. Ma non ho cercato il teatro, in realtà ho sempre cercato qualcos'altro. Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere possibile per cercare l'altro e me stesso [...] In fondo è stato questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso, che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga<sup>18</sup>.

Chi sospettasse in queste parole un po' troppo senno del poi può andare a leggersi un'intervista televisiva di parecchi anni prima, 1975, con Mario Raimondo:

Non è l'avventura teatrale che è importante nella vita, ma la vita come avventura, questo è importante.

All'inizio per me il teatro è stato unicamente il pretesto, lo pseudonimo della vita come avventura, un raggio in più. Il teatro non è stato niente di più per me, mai; l'attore era lo pseudonimo per dire essere umano, niente più; e ciò vuol dire, nello stesso momento, niente di meno<sup>19</sup>.

Se poi anche questa data apparisse sospetta (in effetti, allora Grotowski si trovava in piena esperienza parateatrale, forse il punto di massima distanza, nel suo itinerario, dal teatro-spettacolo), si potrebbe risalire ancora più indietro nel tempo, fino alla prima metà degli anni Sessanta, che oggi conosciamo meglio anche nella loro dimensione più nascosta, grazie alla straordinaria testimonianza di Eugenio Barba e soprattutto alle lettere dello stesso Grotowski a lui indirizzate.

Fin dall'inizio degli anni Sessanta (e quindi poco dopo l'avvio della sua avventura teatrale con il Teatro delle 13 File a Opole), egli individua due piani diversi, o meglio due differenti finalizzazioni del lavoro dell'attore, e della collaborazione attore-regista. Nel loro gergo privato, con Barba, parlava di "tecnica 1" e "tecnica 2":

Grotowski ed io parlavamo tra di noi di due tipi di tecniche e le avevamo definite "tecnica 1" e "tecnica 2". La "tecnica 1" si riferiva alle possibilità vocali e fisiche ed ai diversi metodi di psico-tecnica tramandatici da Stanislavskij in poi. [...]

La "tecnica 2" tendeva a liberare l'energia "spirituale" in ognuno di noi. Era un cammino pratico che indirizzava il sé sul sé, dove si integravano tutte le forze psichiche individuali, e superando la soggettività, permetteva di accedere alle regioni conosciute dagli sciamani, dagli yogi, dai mistici. Credevamo profondamente che l'attore potesse accedere a questa "tecnica"<sup>20</sup>.

Ma sono le lettere che Grotowski invia a Barba fra il '63 e il '65 a permettere di addentrarsi nei dettagli di questa doppia prospettiva. Non si tratta di mesi ed anni qualsiasi: sono quelli del lavoro per *Il principe costante*, lo spettacolo-miracolo che imporrà il Teatr Laboratorium all'attenzione mondiale. Sapevamo già da sempre che esso aveva rappresentato un lavoro-svolta nel percorso del maestro polacco. Tuttavia, fino a poco tempo fa, conoscevamo soprattutto l'aspetto teatrale, artistico, di questa svolta, riassumibile nel totale autonomizzarsi del processo creativo di Ryszard Cieslak dal personaggio di Ferdinando, il protagonista del dramma di Calderón-Słowacki (ne ha parlato spesso Grotowski, specie dopo la scomparsa dell'attore, e anche nella postfazione al primo libro di Thomas Richards)<sup>21</sup>. Molto meno sapevamo, invece, sulle sue implicazioni o più esattamente sui suoi *presupposti extra-artistici*, che Franco Ruffini ha felicemente definito "liberazione [del 'processo' dell'attore] dal vincolo della rappresentazione"<sup>22</sup>.

Ora le lettere a Barba, da un lato, e, ancor più di recente, l'indagine appena citata di Ruffini sulle prime versioni di alcuni testi composti nello stesso periodo e poi inclusi in *Per un teatro povero* (1968), dall'altro, gettano nuova luce su tutto questo e rendono chiaro che la fuoriuscita di Grotowski dal teatro, se di questo davvero si trattò, è iniziata molto prima della data canonica del '69: almeno nel '63, quando – secondo le parole di Ruffini – gli si comincia a rivelare "che il compimento della 'tecnica 2' esige dalla 'tecnica 1' la rinuncia allo spettacolo, o quantomeno il ricono-

scimento della sua inessenzialità”<sup>23</sup>.

Per quanto riguarda le lettere, in questa sede mi limiterò soltanto a segnalare qualche brano particolarmente significativo:

Sto ricapitolando le mie ricerche di quest'ultimo periodo: credo che ora potrei provare – nella misura della mia ignoranza, naturalmente – ad iniziare lei (praticamente ed individualmente) agli “esercizi psichici”, “anatomia del subcosciente”, psicoanalisi “non-privata”, insomma a tutto il “Patanjali” del teatro (regia, recitazione, percezione) così come mi si è rivelato: Una esperienza non comune, che impegna fino ai propri limiti<sup>24</sup>.

Credo che le ricerche di quest'ultimo periodo [...], se sviluppate, possano aprire possibilità e prospettive inesauribili. [...] Se lei davvero riuscisse a tornare in Polonia per qualche settimana [...] cercherei di iniziarla praticamente a tutto questo. È una conoscenza assolutamente concreta *che si può studiare e verificare sul proprio organismo*<sup>25</sup>.

Dal modo di condurre le prove del *Principe costante* fino agli esercizi, tutto è lontano, persino diverso da come lo facevamo prima. Il che non vuol dire un ritorno indietro, piuttosto che ormai stiamo risolvendo le questioni di metodo ad un livello più alto. [...] Penso che stiamo creando una variante europea di *tantra* o *bhakti*, che ha le sue radici nella tradizione mediterranea<sup>26</sup>.

Fin d'ora due cose sono evidenti. Primo: [*Il principe costante*] segna l'inizio di un periodo nuovo nell'estetica della nostra “ditta”. Secondo: questo spettacolo rappresenta il tentativo di applicare le ricerche di frontiera tra *tantra* e teatro di cui le parlai a suo tempo.

Ciò esige una estrema precisione tecnica, specie per quel che riguarda la tecnica spirituale dell'attore; tutto è sospeso ad un filo, e può facilmente sbandare. [...] Sia dal punto di vista del metodo dell'attore che da quello che potrebbe essere definito lo spirito dell'opera, la ritengo l'esperienza artistica più importante che io abbia compiuto finora. E non solo artistica<sup>27</sup>.

E passiamo adesso all'indagine di Ruffini. Essa è preziosa perché chiarisce che, contrariamente a quanto nonostante tutto sembrano farci credere le lettere di Grotowski, i due piani rivelatisi nel corso del lavoro per *Il principe costante* (per brevità, li possiamo chiamare “tecnica 1” e “tecnica 2”) risultarono ben presto non conciliabili sino in fondo, perché animati da logiche e finalità antitetiche.

In altri termini, ciò che si rivela allora a Grotowski per la prima volta sono le possibilità, non soltanto e forse non primariamente artistiche-espressive, legate all'attivazione da parte dell'attore di un “processo”, inteso come “corrente vivente di impulsi”, ovvero come *trance*, liberato dal “vincolo della rappresentazione”, e quindi portato decisamente oltre Stanislavskij e il suo orizzonte. Ulteriore e decisiva scoperta del maestro polacco fra '63 e '65: libero dal vincolo della rappresentazione, il “processo” dell'attore non soltanto risulta “estraneo allo spettacolo” ma gli è anche “intrinsecamente ostile”<sup>28</sup>.



L'ipotesi conclusiva di Ruffini è che sia stata proprio questa almeno implicita, potenziale incompatibilità fra “processo” liberato e spettacolo a suggerire a Grotowski di occultare le tracce del primo, almeno per quanto riguardava il *come* arrivarci e le sue implicazioni pratiche, nei testi rivisti per la pubblicazione in volume: da qui l'immagine della “stanza vuota”, liberata al centro dell'edificio costituito da *Per un teatro povero*.

Tra il “processo” e l'edificio che lo circonda, non sono due modi di concepire lo spettacolo – ricco o povero – a confrontarsi; si confrontano due modi di concepire – e di poter concretamente praticare, ora, dopo il lavoro per *Il principe costante* – il teatro: il teatro come contesto anche per la costruzione di spettacoli, e contro, il teatro come yoga, come veicolo per la realizzazione spirituale di chi lo pratica<sup>29</sup>.

Nella ricostruzione di Ruffini è lì che affondano le radici più profonde del lavoro condotto da Grotowski con Richards sull'Arte come veicolo, dalla metà degli anni Ottanta, nel quale si compirebbe “il passaggio dal lavoro per liberare il ‘processo’ a quello per utilizzare il ‘processo’”, portato definitivamente oltre lo spettacolo, e quindi “a disposizione solo di chi lo attua”<sup>30</sup>. E i due libri di Richards andrebbero a riempire quella “stanza vuota” approntata tanti anni prima<sup>31</sup>.

Uno yoga per l'attore?

Può essere utile confrontare le ipotesi di Ruffini con quelle di Ferdinando Taviani, proposte nello stesso numero di “Teatro e Storia”. Anche questo studioso parla di “yoga”, ma mi sembra che le sue conclusioni siano abbastanza diverse e forse più complesse.

A proposito del fatto che Grotowski amava parlare spesso di teatro, e della propria esperienza come creatore di spettacoli, ormai conclusa da decenni, Taviani sottolinea subito che egli “si limitava ad usare questi orizzonti di riferimento come repertorio di esempi per una problematica che del contesto teatrale potrebbe fare facilmente a meno”<sup>32</sup>.

Ma di quale problematica si tratta? Quella “del lavoro dell'individuo su di sé, quel che può ricondursi alla nozione di ‘yoga’ in senso vasto”. E in nota aggiunge:

O vago: per dire una disciplina che: 1) coniuga la pratica fisica e quella mentale; 2) tende al superamento della condizione biografica; 3) consiste di ben precisi esercizi o di partiture dettagliate e definite, entro le quali e rispettando le quali trovare lo sbocco dalla ripetizione meccanica all'irripetibile e non premeditato fluire della “vita” qui ed ora (o esperienza del presente nel presente); 4) fornisce ai suoi stadi intermedi strumenti utilizzabili a fini pratici, personali o professionali. Grotowski ha spesso definito il suo compito come ricerca e composizione di uno “yoga” a partire dal sapere professionale dell'attore<sup>33</sup>.

Più avanti, a proposito della “doppia visuale”, che sarebbe a suo parere indispensabile per considerare adeguatamente la complessità dell’itinerario di Grotowski ma rende appunto estremamente problematico renderne conto in termini unitari, Taviani osserva: se, invece che dal punto di vista delle vicende del teatro novecentesco,

guardassimo la figura di Grotowski ponendo il punto di vista all’interno della sua vicenda personale, oppure facendo perno sul lavoro degli ultimi anni, apparirebbe un chiaroveggente che ha utilizzato il contesto, il sapere e le tecniche teatrali per scavare la via di uno “yoga” libero da ipoteche dottrinarie e metafisiche<sup>34</sup>.

Questo “yoga” dell’attore – continuiamo a seguire Taviani – consisterebbe in un lavoro che si pone completamente fuori dalla dimensione della storia per privilegiare il “passaggio da persona a persona”<sup>35</sup>: il suo oggetto, o meglio il suo luogo di intervento, si situerebbe in un territorio ristretto e sottilissimo, ma con profondità impensate: la zona in cui “dentro il corpo”, l’azione fisica è preceduta dall’ “impulso”. Lavorare in questa zona significa muoversi nell’interfaccia fra il cosiddetto “fisico” e il cosiddetto “spirituale”<sup>36</sup>.

Nel tentativo di esplorare meglio questo lavoro, o piuttosto gli effetti, i risultati che esso può produrre in chi ne fa l’esperienza, il linguaggio diventa oscuro, consapevolmente mistico, sforzandosi di spiegare l’inesplicabile, e in particolare alludendo al

momento in cui il cammino si rovescia, le prospettive si invertono o si sdoppiano, il soggetto diventa oggetto e l’individuo si sperimenta come perdita, come goccia d’un’unità che lo ingloba; oppure come due distinte identità, l’una che osserva imperturbata, e l’altra che interviene ed è osservata<sup>37</sup>.

Tuttavia un punto emerge chiaramente, ed è quello che Taviani precisa come esigenza di “sgombrare il campo dall’idea di un lavoro indirizzato al miglioramento della persona, al suo benessere interiore o al suo equilibrio”<sup>38</sup>.

Deve trattarsi di un’esigenza sentita da tempo dal nostro studioso se è vero che la troviamo formulata quasi con le stesse parole nel suo testo in memoria di Cieslak scritto quasi dieci anni fa, quando se la prendeva con “l’idea ottimistica del lavoro teatrale che diviene lavoro su di sé, cambia e migliora la persona”; un’idea che – a suo dire – proietterebbe “un’ombra: un’affezionarsi dell’io’ a ciò che attraverso di lui è fluito, l’illusione del canale d’essere lui stesso il (nobile) messaggio”<sup>39</sup>.

Oggi Taviani insiste e precisa in questa stessa direzione: lo “yoga” dell’attore, insomma l’Arte come veicolo, è

un lavoro che passa *attraverso* la persona, che usa l’individualità come crocevia obbligato, come un alambicco all’interno del quale distillare un’esperienza che non mira però a nulla di individuale. [...] Non appena si passa dalle parole ai fatti concreti, tutto ciò può anche fingersi di drammatico: può voler dire che il lungo apprendistato non mira necessariamente alla crescita individuale o professio-

nale della persona, e quindi, se resta agli stadi intermedi, benché possa rendere anche in termini di mestiere, può anche creare disadattamento all'ambiente<sup>40</sup>.

Proprio qui, fra l'altro, si situerebbe a suo parere la differenza fra la ricerca di Grotowski e il territorio *New Age* rispetto al quale "la sua distanza è misurata dal rigore che fa dell'individuo un territorio da attraversare, e non un valore in sé da proteggere o migliorare"<sup>41</sup>.

Tornare a casa

Quella che Taviani propone è una immagine del lavoro su di sé, nell'Arte come veicolo, lontana da ogni facile remunerazione, da ogni utilitarismo egoistico, da ogni ottimismo ingenuo (o interessato). Una prospettiva disarmante, non consolatoria, o forse invece esaltante – chissà – ma in ogni caso svincolata da qualsiasi idea facile di benefici immediati, non soltanto sul piano professionale ma anche e soprattutto su quello personale. (In questo senso – insisto – mi sembra alquanto diversa anche dalla posizione di Ruffini, che, parla – come si ricorderà – di un "veicolo per la realizzazione spirituale di chi lo pratica").

Ma allora, ci si potrebbe chiedere: *cui prodest?* Insomma, il gioco vale la candela?

Solo che le stesse domande le si potrebbe rivolgere al poeta, al ricercatore scientifico puro, al filosofo, all'uomo di preghiera e di meditazione, allo sportivo non competitivo, ad ogni artista, forse. Infatti, in tutti questi casi, ben diversi tra loro ovviamente, si tratta di pratiche, di forme di ricerca svincolate da vantaggi immediati, sul piano materiale e anche morale, che non siano quelli (tutt'altro che agevolmente definibili) legati al piacere fisico ed estetico e, soprattutto, alla conoscenza, di se stessi e dell'altro da sé.

Migliorarsi, realizzarsi, diventare più felici e magari più buoni, no; si invece a quella crescita personale che è legata allo sperimentare concretamente forme, livelli, stati diversi di coscienza, una dilatazione o espansione della percezione; un sentire e un sentirsi in modo diverso, al di là degli abituali limiti angusti dell' "io", del "soggetto", del "sé", dell' "individuo"; nozioni – è il caso di notarlo – tipiche dell'Occidente e, in una certa forma, solo dell'Occidente moderno.

Tutto questo l'uomo antico, o primitivo, aveva modo di riattingerlo periodicamente in certi momenti sacri, rituali, nei misteri orfici, eleusini, dionisiaci, nella possessione e nell'estasi sciamanica. Oggi, venute meno da tempo per noi quelle occasioni istituzionali e collettive di sperimentare stati di coscienza non-quotidiani, che erano in fondo i rituali, la cultura occidentale ne sta ricercando altre:

– sono quei *fenomeni liminoidi*, surrogati o piuttosto equivalenti moderni della liminalità arcaica, di cui ci ha parlato Victor Turner;<sup>42</sup>

– è la *trance libera*, inseguita negli ambiti più disparati (sette religiose, controcultura, gruppi sul potenziale umano, rave party, droghe leggere etc.) da Georges Lapassade, il quale ci ricorda una verità tanto elementare quanto ignorata dai più: e cioè essere non la trance ma la sua assenza il fatto veramente patologico del mondo occidentale contemporaneo;<sup>43</sup>

– è *l'esperienza della verticalità*, cioè delle trasformazioni di energia, dalla pesante alla sottile, e

viceversa, fino addirittura alla *higher connection*, nell'Arte come veicolo praticata da Grotowski e seguaci; e di cui Thomas Richards parla in termini di "azione interiore" o "partitura verticale"<sup>44</sup>.

So benissimo che è pericoloso fare accostamenti disinvolti: si rischiano quelle "zuppe multiculturali", che tanto aveva in sospetto e in dispetto Grotowski, il quale del resto, da sempre si può dire, ha messo in guardia dai rischi connessi a ogni tentativo odierno di *rifare il rituale* (si veda, in particolare, il corso romano del 1982)<sup>45</sup>. So benissimo che Richards si affanna di continuo a distinguere il lavoro nel campo dell'Arte come veicolo dalla trance e dalla possessione, per esempio quella del Vodou haitiano o del Candomblé brasiliano, fenomeni ai quali sono legati molti dei canti vibratorii afro-caraibici da cui la loro ricerca è partita<sup>46</sup>.

Non sto postulando un'identità e neppure una omologia; piuttosto un'analogia o meglio ancora un'*equivalenza*: il lavoro su se stessi nell'Arte come veicolo come *equivalente* del rituale, le trasformazioni energetiche, ovvero l'azione interiore, come *equivalente* della trance.

Ma in realtà – almeno in questa sede – non ho tesi da proporre e neppure ipotesi conclusive. Si tratta di un terreno che è ancora tutto da esplorare scientificamente, ammesso che sia possibile farlo, man mano che la ricerca pratica procederà. Le cautele e le difficoltà di verbalizzazione che caratterizzano un testo tuttavia fondamentale, e oggi finalmente disponibile in italiano, come il già citato *Il punto-limite della performance*, attengono a un dato di fatto oggettivo, oltre che a una comprensibile strategia personale.

Preferisco quindi concludere in maniera aperta, facendo riferimento a un testo recente di Mario Biagini, l'altro leader del lavoro attuale al Workcenter di Pontedera, che mi sembra compiere un passo avanti nello sforzo di verbalizzazione anche rispetto a Richards (in realtà, grazie a lui e sulla sua base). Questo testo, nato da un incontro con gli studenti dell'Università di Roma I "La Sapienza", è fra l'altro un tentativo di rispondere alla domanda di uno di loro su "qual è il senso del fare teatro senza un pubblico". Rispondendo, Biagini parla fra l'altro di "casa":<sup>47</sup>

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

[Di fronte al processo organico di un attuante] quello che vedo allora è una totalità in atto, un essere umano le cui forze, conscie e inconscie, concorrono insieme alla realizzazione di un'esperienza, all'esplorazione di un attimo di vita, ad una pienezza. [...]

Uno di voi mi ha domandato se nel nostro lavoro non ci sia il rischio che un processo potente possa sommergerti, sopraffarti. Certo, questo rischio esiste, e per questo c'è una struttura che tra l'altro diventa con gli anni sempre più dettagliata. [...]

Thomas Richards parla del passaggio dal lavoro sulle azioni fisiche in campo realistico al lavoro sugli impulsi in campo non più realistico, della creazione di una sorta di flusso d'impulsi che non si articolano totalmente in azioni compiute all'esterno: in quel caso, è come vedere un essere umano

che, improvvisamente, diventa un fiume in piena, un flusso di vita, qualcosa di concettualmente inafferrabile ma che ti tocca profondamente, che parla a tutto te stesso. [...]

È un po' come se stessi creando una struttura spettacolare – una struttura, cioè, che prenda in considerazione uno spettatore – che nello stesso tempo possa rinviare a un altro tipo di lavoro, che crei addirittura come la “nostalgia” di un'altra cosa. [...]

[A proposito dell'energia e delle sue trasformazioni] La questione può essere affrontata da molti punti di vista: per esempio, si potrebbe dire che in ciò che Thomas Richards chiama “azione interiore” l'energia ascende e cambia di qualità; ma si può anche dire che è il soggetto – io – a cambiare di qualità, come se il mio essere, la mia percezione di me nel mondo e del mondo in me, cambiasero di qualità. [...]

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

Mi chiedete quale sia il senso di tutto questo, l'obiettivo [...]. L'obiettivo non c'è, o è segreto<sup>48</sup>.

<sup>1</sup> Una prima e più breve versione di questo scritto è stata presentata come relazione al convegno “Jerzy Grotowski, la nuova tradizione”, a cura del Teatro dell'Aleph, Bellusco, 21-22 aprile 2001, ed è ora pubblicata, con lo stesso titolo, in “Colpo di scena”, IV, 5, 2001, pp. 7-20.

<sup>2</sup> Eugenio Barba parla, a questo proposito, del *big bang* che il Novecento avrebbe prodotto in campo teatrale (cfr. *L'essence du théâtre*, in Josette Féral, éd., *Les chemins de l'acteur*, Montréal, Ed. Québec Amérique, 2001, pp. 29 sgg.).

<sup>3</sup> Cfr., di chi scrive, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, in particolare pp. 9-12. Vedi anche Mirella Schino, *Teorici, registi e pedagoghi* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento* Torino, Einaudi, 2001, pp. 5-97.

<sup>4</sup> Vedi, dello scrivente, *Io e l'altro: tra paura del diverso e desiderio dell'alterità. Prospettive teatrali*, in AA.VV., *Dall'isolamento alla cittadinanza*, Atti del convegno (Macerata, 6 ottobre 2000), Regione Marche/Ausl n. 9 di Macerata/Dipartimento di Salute Mentale, Macerata, 2001, pp. 43-60.

<sup>5</sup> Giuliano Scabia, *Avvicinamento a Dioniso*, “Culture Teatrali”, 2/3, 2000, pp. 27-50.

<sup>6</sup> In Gianni Manzella, *Mettersi in gioco. Conversazione con Giuliano Scabia*, “Art'o”, 5, 2000, p. 16.

<sup>7</sup> L'Aquila, Textus, 1997, p. 11.

<sup>8</sup> Citato in Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in *Grotowski posdomani*, a cura di F. T., “Teatro e Storia”, 20/21, 1998-1999, p. 401.

<sup>9</sup> Zygmunt Molik, *Come la tradizione passa da una persona all'altra*, “Teatar”, 4, 1998, p. 3.

- <sup>10</sup> Citato in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro. 1959-1984*, Firenze, La Casa Usher, 1989, p. 47.
- <sup>11</sup> Jan Kott, *Il diario teatrale di Jan Kott*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 142.
- <sup>12</sup> Judith Malina, *La porta del dolore. L'Artaud del Living Theatre*, "Art'o", 5, cit., p. 6.
- <sup>13</sup> Antonin Artaud, *L'anarchia sociale dell'arte*, in *Messaggi rivoluzionari*, a cura e con un saggio di Marcello Gallucci, Vibo Valentia, Monteleone, 1994, p. 156.
- <sup>14</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 126.
- <sup>15</sup> Con ogni probabilità, Grotowski aveva in mente questa collaborazione quando parlò così, in un articolo del 1965, del rapporto regista-attore: "Vi è qualcosa di incomparabilmente intimo e fruttuoso nel lavoro che svolgo con l'attore che mi è affidato. [...] La sua evoluzione è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: la mia evoluzione è proiettata in lui, o meglio, è *scoperta in lui*, e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione. [...] L'attore nasce di nuovo – non solo come attore ma come uomo – e con lui io rinasco" (*Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 32).
- <sup>16</sup> Citato in Ferdinando Taviani, *Cieslak promemoria*, "Teatro e Storia", 10, 1991, p. 193.
- <sup>17</sup> Ivi, p. 194.
- <sup>18</sup> *Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992)*, in *Grotowski posdomani* a cura di Ferdinando Taviani, cit., pp. 429-430 (si tratta del testo della conversazione che fa da filo conduttore per i materiali del film documentario *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*, con la regia della stessa Ahrne, quinta e ultima puntata di *Cinque sensi del teatro. Cinque monografie sulla filosofia del teatro*, a cura di Mario Raimondo).
- <sup>19</sup> *Intervista di Mario Raimondo (Holstebro – primavera 1975)*, in *Grotowski posdomani* cit., p. 423 (l'intervista appartiene alla trasmissione *Incontri del TG: un'ora con Jerzy Grotowski*, a cura di Mario Raimondo, e fu trasmessa, per la prima volta, il 5 gennaio 1976).
- <sup>20</sup> Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 64.
- <sup>21</sup> Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 130-131.
- <sup>22</sup> Franco Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, in *Grotowski posdomani* cit., p. 466.
- <sup>23</sup> Ivi, p. 464.
- <sup>24</sup> Lettera 2 (Opole, 15 settembre 1963), in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 142-143.
- <sup>25</sup> Lettera 3 (Opole, 23 settembre 1963), in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., p. 147.
- <sup>26</sup> Lettera 12 (Opole, 29 dicembre 1964), in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 165-166.
- <sup>27</sup> Lettera 15 (Wroclaw, 26 aprile 1965), in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 175-176.
- <sup>28</sup> Franco Ruffini, *La stanza vuota*, cit., p. 481.
- <sup>29</sup> Ivi, pp. 481-482.
- <sup>30</sup> Ivi, p. 483.
- <sup>31</sup> Oltre al già citato *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cfr. *Il punto-limite della performance. Domande di Lisa Wolford*, Pontedera, Documentation Series of the Workcenter of J. Grotowski, 2000 (l'ed. orig., in inglese, è del 1997).
- <sup>32</sup> Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani* cit., p. 397.
- <sup>33</sup> *L.c.*

<sup>34</sup> Ivi, pp. 398-399.

<sup>35</sup> Ivi, p. 405.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 407-408.

<sup>37</sup> Ivi, p. 408.

<sup>38</sup> *L.c.*

<sup>39</sup> Ferdinando Taviani, *Cieslak promemoria*, "Teatro e Storia", 10, 1991, p. 185.

<sup>40</sup> Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani* cit., p. 410.

<sup>41</sup> Ivi, p. 409.

<sup>42</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro* (1982), Bologna, Il Mulino, 1986; id., *Antropologia della performance* (1986), Bologna, Il Mulino, 1993.

<sup>43</sup> Georges Lapassade, *Saggio sulla trance* (1976), a cura di G. De Martino, Milano, Feltrinelli, 1980.

<sup>44</sup> Thomas Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., pp. 21 sgg. Ma cfr. anche la già citata postfazione scritta da Grotowski al primo libro di Richards (*Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., pp. 131-132) e il suo scritto di commiato, senza titolo e datato "4 luglio 1998", apparso per la prima volta postumo sul supplemento domenicale de "Il Sole-24 ore" del 21 marzo 1999 (ora lo si può leggere nel già citato dossier di "Teatro e Storia" *Grotowski posdomani* pp. 442-444).

<sup>45</sup> Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di Luisa Tinti, Roma, Università "La Sapienza", A.A. 1981/1982 (dispense non riviste dall'Autore). Ma cfr., anche, Id., *Teatro e rituale*, "Il Dramma", VI, 14-15, pp. 74-85 (ora lo si può leggere, in una nuova traduzione, ne *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, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 132-153).

<sup>46</sup> Thomas Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., pp. 74-75 e *passim*.

<sup>47</sup> Mario Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, "I Giganti della Montagna. Rivista di Cultura teatrale", n. 0, 2001, pp. 22-28.

<sup>48</sup> Sull'Arte come veicolo, compresi i suoi sviluppi più recenti e in corso, si veda, dello scrivente, *Contro la distanza: verso nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, intervento al convegno "Il giudizio estetico nell'epoca dei mass media", a cura del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (centro CIMES), Bologna, Istituto Gramsci, 9-10 febbraio 2001 (in corso di stampa negli atti).

