

Ferdinando Taviani

COMMENTO A «IL PERFORMER»

Nessuno, se ne ignorasse l'autore e la collocazione, sospetterebbe un rapporto significativo fra il documento grotowskiano pubblicato nel numero scorso e il teatro.

Tale rapporto ha basi esterne al testo: chi ha firmato *il Performer* è uno dei protagonisti delle rivolte teatrali del Novecento e continua a svolgere la sua attività in ambienti teatrali.

Ci si può allora domandare: il carattere estrinseco del rapporto è apparente o sostanziale? Che cosa significa, per il teatro, la lontananza di Grotowski? E che cosa significa, per Grotowski, la lontananza del teatro?

In altre parole: se *il Performer*, come abbiamo detto pubblicandolo, è un *documento*, che tipo di documento è, e di che cosa?

Non nasconderò la mia delusione leggendo, nelle prime righe di questo testo, che «il rituale degenerato è spettacolo».

Il termine «degenerato» («dégénéré» nell'originale francese) non lascia dubbi: non indica qualcosa 'd'altro genere' o il risultato d'una metamorfosi. Indica chiaramente un disvalore. Cosicché si può pensare: se il rito *degenera* in spettacolo, cos'altro sono gli spettacoli, nei casi migliori, se non pseudo-rituali degradati o approssimativi? E che senso può avere interessarsene, esserne a lungo assorbiti? Non bisognerà forse riconoscere che in generale — secondo Grotowski — il senso più profondo dell'esperienza teatrale consiste — per una storia ricorrente nella nostra cultura — nell'apprendere come rompere il guscio del teatro e fuggire lo spettacolo? Domande forse esagerate se non avessimo più d'una volta osservato come l'accenno alla purezza di «ciò che è veramente importante» e alla conseguente vanità del teatro dia luogo, in chi troppo facilmente l'interpreta, a giudizi grossolani, atteggiamenti sprezzanti e persino complessi di superiorità morale¹.

¹ Della storia ricorrente sul teatro come mezzo per fuggire il teatro mi sono occupato nel saggio intitolato, appunto, *Una storia ricorrente*, «Quaderni di Teatro», n. 26, maggio 1985.

A me pare, inoltre, che tale modo di pensare aiuti l'illusione e l'accomodamento. Se il mondo degli spettacoli è come l'Egitto delle scritte, luogo d'esilio e di degenerazione, terra di pretesti, esso oltre a giustificare la fuga impone anche limitate speranze e modici desideri, dando ragione agli accomodanti che dicono: «al teatro non bisogna chiedere troppo», e deridono i rigoristi, i ribelli, i «mistici» *teatrali*. Un modo, insomma, per rafforzare quell'illusione già potente secondo cui ci sarebbero davvero cose ed azioni che *in sé* han più valore di altre.

Ben diverso sarebbe dire che il teatro e gli spettacoli possono essere il «veicolo» d'una ricerca che non ha presupposti né fini teatrali: il «veicolo» non è la *degenerazione* né della sua meta, né del suo carico.

Ma in che cosa si realizza — se si realizza — la «degenerazione»? La questione non riguarda l'intero teatro, ma gli spettacoli. Della normale produzione teatrale, per esempio, fanno parte le *prove*, che per alcuni costituiscono, più o meno apertamente, il senso vero del lavoro teatrale². Da questo punto di vista si potrebbe anche dire che gli spettacoli sono 'prove degenerate'. La caduta sembra infatti realizzarsi nel passaggio dall'azione come mezzo *per vedere, per percepire*, all'azione come mezzo *per esser visto, per esser percepito*. Pensare questo passaggio come una 'caduta' significa sottolineare, è vero, un importante dilemma attoriale (come divenire oggetto della visione dello spettatore, suo strumento, senza vendergli l'anima?), ma anche svalutare indebitamente l'attività contemplativa dello spettatore. Si può dire, infatti, che quand'egli non è trasformato in spettatore-partecipante, né è allontanato (e nobilitato) come spettatore-testimone, agisca *contemplando*, e cioè decifrando i (suoi) significati nell'orizzonte dello spettacolo.

In fondo, però, che cosa c'è di oggettivamente deludente in quel giudizio negativo sul rituale degenerato e lo spettacolo? Probabilmente nulla. Solo una ragione sentimentale: il dispiacere che Grotowski non avvalorì — invece di svalutarli — gli spettacoli. Immagino che altri si sentano altrettanto sentimentalmente delusi quando lo ascoltano ribadire la sua visione della storia come progressiva de-

² Cfr., per esempio, «Teatro e Storia», n. 1, ottobre 1986, p. 141, nel saggio di Meldolesi che citerò più avanti.

cadenza — anche se quest'idea d'antichissima tradizione appare meno ostica oggi, che il concetto di futuro progresso si associa sempre più a quello di freno.

Il concetto di spettacolo è sempre stato associato a quello d'una realtà inferiore. Ma perché insistere? Perché non riscattarlo?

I santi che studiavo quasi vent'anni fa, occupandomi delle antiche polemiche contro gli spettacoli, devo ammettere che mi parevano infinitamente più interessanti, più onorevoli, più fantasiosi e ribelli degli attori e dei loro protettori, il cui lassismo e la cui tolleranza mi parevano una smorfiosa imitazione della libertà. Ma d'altra parte non posso fare a meno di pensare che siano proprio alcuni attori, nel loro non indolente vuoto, a frequentare più da vicino lo spirito crudo. Molière ed altri suoi simili, gente a cui nulla importa che nulla importi, è assai meno mondano o terrestre non solo di San Carlo Borromeo, ma anche dei mistici di Port-Royal.

Narendranath Dutt, detto poi Vivekananda, il grande discepolo di Ramakrishna — di cui era fisicamente e moralmente l'antitesi — aveva una vera passione per l'Europa e l'Occidente, pur essendo costretto ad ammettere che qui, dove si era lottato come mai altrove per le libertà politiche sociali economiche, non si aveva quasi idea di che cosa fosse la libertà di pensiero: perfino i «liberi pensatori» credevano che affermare l'ateismo, per esempio, significasse negare come menzognere le affermazioni sulla presenza di dio!

Vivekananda, a vent'anni, era fanatico, sprovvisto di simpatia, incapace della minima concessione. Quando andava per le vie di Calcutta non voleva neppure camminare sul lato della strada dove si affacciavano i teatri. Nell'aprile del 1891 giunse a Khetri, presso Jaipur, ospite del maharajah. E mentre l'ospite si intratteneva con lui, venne fatta entrare una danzatrice, che s'apprestò a dar spettacolo. Il monaco ventenne si alzò per andarsene. Il maharajah lo pregò di restare. La danzatrice cominciò:

Oh Signore, non guardare le mie cattive qualità! Il tuo nome è, Signore, «Sguardo che non vede differenze». Fa' di noi due uno stesso Brahman! Questo pezzo di metallo viene dalla statua del tempio. Quest'altro è il coltello in mano a un macellaio. Quando toccano la pietra filosofale l'uno e l'altro diventano oro. Così, Signore, non guardare alle mie cattive qualità. Il tuo nome è «Sguardo che non vede differenze». Questa goccia d'acqua è nella sacra Jumna. Quest'altra è fango nel fossato. Quando arrivano al

Gange ambedue diventano sacre. Per questo, Signore, non guardare le mie cattive qualità. Il tuo nome è: «Sguardo che non vede differenze»³.

Il giovane Narendranath Dutt, che poi sarà Vivekananda, ricevette così la sua lezione.

Le lezioni teatrali ed extra-teatrali di Grotowski sono sempre state e continuano ad essere esempi quasi unici di libertà nel pensiero. Scioglie con strumenti indiretti e sottili la solidarietà e le contrapposizioni dei sistemi, le fedi dottrinarie, i moralismi delle idee, la credulità nella consistenza oggettiva dei complessi concettuali. Persino lo scritto sembra che ai suoi occhi comporti a volte una fessità sufficiente di per se stessa a falsare le parole. In più d'un caso, larga parte delle sue conferenze è dedicata ai 'preliminari', a spiegare perché non vuole che si registrino le sue parole, perché desidera che non si prendano appunti, perché preferisce formulare certi aspetti del suo pensiero in una lingua piuttosto che in un'altra, passando dall'una all'altra secondo il mutare del tema. Ho sempre avuto il sospetto che quelle 'avvertenze preliminari' contenessero invece uno dei messaggi più importanti e che a volte fossero persino il vero centro: come se la conferenza servisse a reggere i 'preliminari', invece che questi la conferenza.

Mi pare che sia il teatro, anche oggi che Grotowski sembra esserne lontano, a permettere quell'eccezionale libertà nell'azione e nel pensiero. Libertà è anche libertà da qualche cosa. Ma la libertà da una dottrina è un'altra dottrina. La libertà da un paese è fatalmente un altro paese. Mentre la libertà dal teatro non è un altro teatro. I confini dei territori teatrali sono culturalmente mutevoli e i loro connotati sono socialmente misti. Nel suo insieme il teatro è qualcosa di plastico, un tessuto che può stendersi in direzioni e per dimensioni imprevedute (Trozkij con estrema sintesi disse: «È l'arte più conservatrice ed ha i teorici più radicali»). Può divenire il contenitore di tendenze o bisogni altrimenti inespresi, o una buona difesa, un territorio dissimulato o — come diceva Julian Beck — «un pezzo di territorio liberato». Benché il suo lavoro, di fatto, non appartenga direttamente al teatro, del teatro Grotowski continua a servirsi, ma ora usa a rovescio la sua malleabilità: non per affer-

³ Cfr. R. Rolland, *La Vie de Vivekananda*, Paris, Stock, 1948 [1^a ed.: 1930], 2 voll.; in particolare vol. I, pp. 32-33.

marvi qualcosa, ma quasi per costruirsi dei termini di negazione. Il teatro, insomma, continua a dargli libertà perché lo usa come una sorta di tappeto elastico da cui saltar su e a cui riapprodare per saltar via un'altra volta verso l'alto, senza che il salto rischi di proiettarlo *in un luogo* invece che in un movimento.

All'inizio de *il Performer* troviamo indicate una serie di lontananze: non è colui che fa la parte di un altro; è al di fuori dei generi artistici; compie un atto che è un rituale, cioè qualcosa che non degenera in spettacolo. Non attore. Non teatro. Non spettacolo — che cosa d'altro, dunque? *Non* (attore), *non* (teatro), *non* (spettacolo).

Si potrebbero citare decine di libri, a partire da quelli classici di Métraux e Leiris, sugli ambigui confini fra rituale e spettacolo. Se ne potrebbe dedurre che, effettivamente, se il rituale precipita in nulla, allora si fa spettacolo. Oppure, al contrario, si potrebbe sostenere che lo spettacolo è *uno dei fuochi* attorno a cui si articola l'energia del rituale. E forse viceversa. La discussione potrebbe ampliarsi, e allora non mancherebbe qualche spirito bizzarro capace di proporre, con buoni argomenti, che l'opinione comune va rovesciata e che è lo spettacolo degenerato che diventa rituale, quando l'arte del distacco si perde nella pratica della partecipazione. Credo, però, che sarebbe un inutile subbuglio di parole.

Probabilmente sono più utili certe immagini: quella coppia di foto che spesso amano mettere a confronto giornali e riviste quando parlano di Grotowski: il Grotowski d'oggi, che non fa più teatro, e quello tondo, vestito con giacca e cravatta nera, nascosto da spessi occhiali scuri, com'era negli anni dei suoi storici spettacoli. Nelle immagini di quei due uomini irricognoscibili è sintetizzata una storia personale, non una teoria.

È vero: la svalutazione dello spettacolo è frequente nelle parole di Grotowski, ma soprattutto perché egli afferma di volersene tenere a distanza. Sembra riecheggiare l'antico concetto dell'inferiorità di tutto ciò che si dà in spettacolo, e quindi nutrire, negli altri, facili preconcetti di purezza ed illusioni morali. Ma per Grotowski — credo — la svalutazione dello spettacolo ha altre origini, una contraddizione vissuta, l'impossibilità di percorrere a fondo la strada dell'attore assieme a quella dello spettatore. O meglio: l'impossibilità di far saltare ad un superiore stadio d'esperienza sia l'una che l'altra.

Grotowski ha percorso a lungo le due strade contemporaneamente: quella del teatro come lavoro dell'attore su di sé, come esplorazione del processo organico; e quella dello spettacolo come tempo-luogo d'una visione intellettuale. Forse, ad un certo punto, l'avanzamento stesso ha imposto una scelta: o il lavoro sul processo organico doveva fermarsi per contenersi nel teatro; oppure, per svolgersi liberamente, ma davanti agli spettatori, avrebbe dovuto trasformare il lavoro 'teatrale' per lo spettatore in un puro pretesto, una pura copertura intessuta pericolosamente di verità e finzioni, non semplicemente vera, né semplicemente finta, ma mista: una veste velenosa, dove si poteva perdere la distinzione fra vero e falso.

Ho rivisto recentemente, in «Liberation» del 1° marzo '88, il confronto fra le foto dei 'due' Grotowski. Visto accanto al Grotowski di oggi — al giovane Grotowski di oggi, se giovinezza è essere presso alle proprie origini — il 'vecchio' Grotowski con gli occhiali neri sembra indossare con eccessiva appropriatezza abiti non suoi.

L'affermazione sul rituale degenerato, che è spettacolo, formulata in termini recisi e quasi scientifici, può darsi che sia invece l'unica traccia personale e autobiografica in questo testo chiuso e impersonale⁴.

⁴ La 'vocazione teatrale' di Grotowski è stata da lui descritta — se ho ben inteso un passaggio del suo discorso a Pontedera il 14 e 15 febbraio 1987 — come la scelta di un terreno che — nella Polonia degli anni Cinquanta — gli permettesse di proteggere le sue ricerche nella direzione che ne il *Performer* chiama dell'iniziazione o del furto dell'insegnamento. In quegli anni, il teatro, come la psichiatria o gli studi di lingue e letterature orientali, avrebbe costituito una buona giustificazione per l'esercizio di pratiche altrimenti censurabili. Nel teatro, gli spettacoli, ma non le prove, sono sottoposti a censura. La scelta d'una scuola teatrale, invece dell'iscrizione universitaria in psicologia o orientalistica, sarebbe stata dettata dal caso. Questa storia mostra come fin dall'inizio lo spettacolo fosse, agli occhi di Grotowski, una *cerimonia* sovrapposta al *rito* che può emergere dalle prove. Tutta la successiva vita artistica di Grotowski sembra consistere, da questo punto di vista, in una progressiva e coerente spoliatura della cerimonia. Sempre da questo punto di vista, gli spettatori appartengono all'orizzonte della cerimonia, non a quello del rito, dove invece vi sono solo partecipanti, sia pure a diversi livelli di partecipazione — o testimoni. Ciò che per Grotowski è *rito* si può trovare in nuce nei diversi rituali, ma non coincide con l'immagine che del rito e delle sue funzioni si fanno gli antropologi e gli storici delle religioni. Sulle gravi sviste e ingenuità di Victor Turner e Richard Schechner a questo riguardo si veda C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», n. 1, ottobre 1986, pp. 146-48.

Se *il Performer* è un documento, esso fornisce notizie in almeno tre diverse direzioni: l'attuale lavoro di Grotowski; l'incontro di due giorni a Pontedera, il 14 e 15 febbraio 1987, da cui il testo in parte proviene; l'atteggiamento di Grotowski nei confronti del lettore.

Il lettore, per esempio, potrebbe chiedersi se non ci sia un errore in questa interferenza: «Negli anni cinquanta, in Sudan, c'erano dei giovani guerrieri nei villaggi Kau»⁵, che non si riallaccia apparentemente a nulla, mentre, una pagina più avanti, ci si riferisce, come a cosa nota, ad una «immagine del giovane guerriero Kau» di cui nel testo non si parla mai. Chi era presente all'incontro di Pontedera del 14 e 15 febbraio '87, ricorda che di quei guerrieri e di quell'immagine Grotowski aveva parlato con qualche precisione in più. Ma chi ha preso parte al lavoro per la pubblicazione del testo sa anche che nelle omissioni dello scritto non c'è stato errore, e che proprio l'autore ha voluto l'interferenza alogica. Può darsi che l'autore si serva della sua autorevolezza per imporre alla carta stampata messaggi per iniziati che alla maggior parte dei lettori paiono 'errori'. Ma può anche darsi che cerchi di ritrovare per iscritto l'equivalente di certi voluti inciampi, di certi segnali non fatti esclusivamente di parole, che nella comunicazione orale permettono di scuotersi e di ascoltare *fra le parole*. A volte il problema non è capire ciò che l'altro cerca di formulare, ma aprirsi una strada attraverso formulazioni irte o lacunose fino a trovare una risonanza personale che non traduce il discorso altrui ma ne è suscitata.

È una normale situazione comunicativa, che diventa tanto più radicale quanto meno chi ascolta ha esperienza personale dell'oggetto di cui gli si parla. I rischi di fraintendimenti macroscopici in questi casi si moltiplicano, perché ogni parola indicativa può invece essere compresa come definizione o descrizione. Accade frequentemente nei discorsi sulle pratiche artistiche, sulle 'tecniche personali', sul lavoro psicofisico — ma non si tratta di qualcosa di essenzialmente differente da ciò che accade quando si cerca di parlare con una certa precisione di sapori o di sfumature enologiche.

In questi casi, chi parla, se ci sa fare, comincia a girare intorno

⁵ «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988, p. 166. «Kau» è trascrizione francese. La trascrizione scientifica italiana è «!Ko».

al suo argomento, aiutandosi con considerazioni metalinguistiche, usando in maniera sinonimica formulazioni che sono invece almeno in apparenza contrastanti, servendosi persino, quando la difficoltà lo esiga, della fatica, del divertimento o dello sconcerto provocato nell'ascoltatore. L'errore risiede nel credere che lo sforzo ironico dei diversi tentativi di formulazione sia invece la costruzione d'una impalcatura teorica.

D'altra parte, chi ritiene che questi strumenti della comunicazione siano impuri o irrazionali di fatto taglia fuori enormi porzioni d'esperienza dal campo della comunicazione e dell'analisi razionale: li allontana in un silenzio più colpevole che verecondo accreditando quella diffusissima sciocchezza secondo cui esisterebbero temi — e non soltanto percorsi — irrazionali.

Il tema del discorso di Grotowski all'incontro di Pontedera e poi nello scritto *il Performer* non appartiene certo alle esperienze familiari alla maggioranza degli ascoltatori e dei lettori. Nelle pagine scritte, basate su appunti rivisti e completati dall'autore, l'attenzione del lettore viene esercitata e guidata con inciampi e sconcerti che traspongono e miniaturizzano le difficoltà dell'incontro parlato. Avviene così che le pagine dipendano in gran parte dalla decisione del lettore. Esse non sono né agevoli né paradossali. Non sono neppure 'difficili' in senso specialistico. Né le difficoltà donano loro il fascino del linguaggio lirico. Sono pagine doppie: rivelano i loro artifici e i loro utensili solo se il lettore decide di attivarli e di accanirsi attorno ad ogni passaggio che a tutta prima lo *delude*. Altrimenti si chiudono in qualcosa di molto semplice: pagine scritte con difficoltà, che *non dicono molto*. Tutto ciò è l'esatto contrario di ciò che caratterizza gli scritti mistici.

Mi sono più volte riferito all'autore de *il Performer*, ma chi è, in realtà, questo autore?

Nel corso dell'incontro a Pontedera, il 14 e 15 febbraio '87, Grotowski ha esplorato la via d'un lungo discorso impersonale. Sarebbe inutile, e forse presuntuoso, farne un riassunto per gli assenti. Grotowski ha lavorato *sulle* formulazioni e le teorizzazioni, ha lavorato *sulle* parole più che *con* le parole. Non cercava di sistematizzare il proprio pensiero, ma di attraversare diversi sistemi di pensiero mostrandone il carattere puramente strumentale.

Tutta la ricchezza del lavoro *sulle* parole e *sui* complessi di con-

cetti svolto nelle molte ore dell'incontro di Pontedera sembra perdersi nella sintesi di poche pagine che di quell'incontro fornisce *il Performer*. Qui sembra che si svolga semplicemente un discorso, non un discorso sul discorso. Ma a ben guardare la stessa logica che aveva caratterizzato il lavoro orale è stata trasposta secondo le regole dello scritto. In questo senso il breve testo su *il Performer* è un documento (non narrativo) dei due giorni in cui Grotowski ha parlato a Pontedera.

il Performer è lavorato in modo tale da annullare l'eco della voce del suo 'autore', da disperdere il colore della sua psicologia. Per più di due terzi è costituito da un montaggio operato da Georges Banu, il quale ha costruito un 'discorso' composto di appunti *da* Grotowski, avvertendo che non si tratta «né di una registrazione, né di un resoconto», ma «di appunti presi con cura» e legati fra loro⁶. Grotowski ha rivisto e qua e là integrato questa scelta non sua operata sul suo discorso, ed ha trasformato un'abile raccolta di appunti in un proprio testo. Nello stesso tempo ha evitato di occultare i retroscena della scrittura, di modo che da un lato egli parla in prima persona e dall'altro scrive per interposta persona. Tutto ciò reintroduce, malgrado la fissità dello scritto, qualcosa di simile al carattere volatile del discorso orale. Ma tutto ciò non sarebbe davvero significativo, e resterebbe poco più d'un aneddoto, se non si rivelasse come una scelta strutturale attraverso l'ultimo paragrafo, composto direttamente da Grotowski, che non deriva dal discorso tenuto a Pontedera.

In questo paragrafo (*l'uomo interiore*), Grotowski scrive in prima persona, ma facendosi portavoce di Meister Eckhart. Cita o piuttosto monta con parole di Eckhart una pagina che ha un senso compiuto, ma che Eckhart storicamente non ha mai scritto. Si comporta, insomma, con i *Sermoni* di Eckhart nello stesso modo in cui Banu s'è comportato con i suoi discorsi⁷.

⁶ «Teatro e Storia», n. 4, p. 164. Cfr. G. Banu, *Grotowski à l'académie de Pontedera*, «Art press», n. 114, maggio 1987, p. 40.

⁷ Se non sbaglio, il testo composto da Grotowski è formato da frasi attinte dai *Sermoni* di Eckhart: «*Nolite timere eos qui corpus occidunt*» e «*Beati pauperes spiritu*». Frasi e segmenti di frasi attinte all'uno e all'altro dei due sermoni sono state montate in una sequenza sintatticamente e semanticamente coerente senza tener conto dell'ordine esterno in cui si trovano nel loro originario contesto. Una delle frasi del secondo dei sermoni citati è interpolata, per esempio, con

Così, *il Performer* documenta innanzi tutto una ginnastica del discorso che lo denuda della veste 'autore'.

All'inizio del penultimo paragrafo leggiamo che «uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica» e che «non ci si trova allora né nel personaggio né nel non-personaggio». *il Performer* parla di questo, ma — parlandone — *fa questo* in forme di parole. Dalla ginnastica del discorso sembra emergere una coerenza priva di inflessioni personali.

Una tale coerenza non tende all'autosufficienza letteraria. Indica una coerenza d'azione. Diviene una pietra di inciampo per i tentativi di esaurire il senso del lavoro di Grotowski nella sua «utilità» teatrale, artistica, passando sopra quegli aspetti che nebulosamente chiamiamo 'mistici', 'religiosi' o addirittura — data la confusione di idee in questi campi — 'cattolici'⁸.

uno spezzone proveniente dall'altro sermone. Il termine eckhartiano *durchbrechen*, che ne *il Performer* è tradotto «sfondamento» (in franc.: *percée*), nelle diverse traduzioni italiane di Eckhart è reso con «irrompere», «irruzione». È interessante notare che il procedimento con cui Grotowski compone questo testo *da* e *di* Eckhart non è un collage, ma un'operazione di segmentazione e montaggio che perde la forma e resta fedele al cuore del discorso. È una tecnica che riproduce in pieno la tecnica teatrale con cui Grotowski montava i testi poetici dei suoi spettacoli e forse si riferisce anche — sia pure in maniera non altrettanto immediata — alla tecnica di montaggio delle improvvisazioni degli attori. Alla base, c'è una forma mentis che deriva da Mejerchol'd ed Eisenstein.

⁸ Eppure, una qualche precisione sarebbe tanto più necessaria quanto più vigono, in questo territorio, abiti mentali e riflessi condizionati superstiziosi. Uno di essi è la pretesa della Religione Vaticana al primato. Compenetrati da questa educazione 'cattolica', molti pur voltandole le spalle continuano a piegar la schiena secondo i suoi insegnamenti e chiamano 'cattolico' tutto ciò che ai loro occhi ha un sia pur vago sentore religioso, quando non addirittura spirituale. Un altro modo, più legato alla cronaca, di voltar la schiena eppure piegarla è quello che fa sentire come 'di destra' tutto ciò che ha a che vedere con il lavoro su di sé, la ricerca mistica, religiosa, iniziatica o la trasmissione esoterica. Il termine 'esoterico' è di quelli che fan paura e che quindi restano all'oscuro: viene confuso con l'irrazionale, lo stupefacente e il tenebroso. Ed infine, il fatto che questi territori culturali non siano assoggettati (se non in minima parte) alle ripartizioni disciplinari che si rispecchiano nell'organizzazione scolastica ed accademica, il fatto cioè che non siano sottoposti al controllo di autorità regolarmente titolate, da un lato fa sì che non siano facilmente riconoscibili, dall'esterno, gli ignoranti e coloro che fan uso di millantato credito; dall'altro dà l'illusione a chiunque di poter parlare all'ingrosso senza far la figura dello sciocco. Un buon esempio di abiti mentali irreflessi e autoindulgenza intellettuale si può trovare nel recente discorso di Umberto Eco alla Buchmesse di Francoforte il 6 ottobre 1987 (pubblicato prima con alcuni tagli in «L'Espresso» del 4 ottobre 1987 e poi, integralmente, nel numero 101 di «Alfabeta», ottobre 1987, pp. 36-38). Inutile aggiungere che da questa mancanza di rigore intellettuale è la razionalità stessa ad uscire umiliata. Il razionalismo viene presentato come un buon Monssu' Travet. O, con feroce e involontaria parodia, come un cortigiano idolatra: «Mi batterò sempre per il razionalismo. Lo faccio e lo farò nello spirito di quei gentiluomini inglesi che si battevano

Se uno cerca di convincersi che tali aspetti appartengono solo alla soggettività di Grotowski e non alla centralità e all'obiettività del suo lavoro non può non restar deluso. A prendersi gioco di quella benintenzionata disattenzione c'è un collegamento solido, probante, ineludibile fra le prime frasi e l'ultima de *il Performer*.

il Performer [...] è uomo d'azione [...] è uno stato dell'essere. [...] Là sono quello che ero, non cresco né diminuisco, perché sono là, una causa immobile, che fa muovere tutte le cose.

Spesso parliamo di Grotowski come d'un mistico. È uno sbaglio. Si tratta, al contrario, di qualcuno che persegue e trasmette in maniera controllata e metodica una via iniziatica.

Parlare all'ingrosso di un mistico ci permette di *chiudere un occhio*, cioè di vedere solo la metà che ci interessa, e di trascurare ciò che vogliamo lasciare da parte come un *resto*: è proprio dei mistici avere una personalità ed uno stile speciali, un parlare oscuro, personalissimo, intorno al quale, in fondo, siamo esentati dal bisogno di interrogarci.

Ciò che Grotowski dice, invece, non è affatto oscuro. Sono principi tecnici, enunciazioni e fatti positivi. Ogni passo è semplice e chiaro. Difficile — non da *capire*, ma da *seguire* — è l'insieme del discorso.

In fondo al lavoro sulle parole e sui sistemi di formulazione, denudata dalla veste 'autore', emerge una linea che non ha nulla di personale, nulla di intuitivo, e che è nettamente definita. Non riguarda le religioni, né il contatto con una realtà trascendente. Riguarda, invece, un passaggio di stato che si attua nella dimensione della vita conosciuta e che può essere definito come un superamento dei limiti dell'individualità.

La via del mistico è la sua stessa irripetibile biografia; è lastricata di «stati d'animo»; conduce al dialogo e allo scontro con un'altra dimensione o un'altra presenza; non si lega necessariamente ad una tecnica. La via iniziatica è innanzi tutto una tecnica di precisione,

per l'onore della Regina pur sapendo che era andata a letto con il cocchiere» (G. C. Argan, intervista di Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera», ed. romana, 11/4/88).

implica azioni ripetute e rigorosamente controllate dall'esterno; è impersonale; è il distacco dalla propria biografia; spegne gli stati d'animo; conduce all'esperienza degli stati superiori del (proprio) essere.

La nota redazionale che precede *il Performer* si conclude con una frase che riecheggia le dichiarazioni di Grotowski: egli «parla qui del suo più alto disegno, del punto più alto del suo lavoro: di quel caso di apprendistato che — nell'intera attività del *teacher of Performer* — non si presenta che rare volte». Del lavoro che sta conducendo con un gruppo di assistenti e di allievi in questi mesi, Grotowski stesso parla come dello stadio iniziale, o meglio: quello stadio immediatamente precedente il vero e proprio inizio. *il Performer*, quindi, non descrive l'attuale lavoro: ne circoscrive l'orizzonte.

Ho avuto il privilegio, assieme ad alcune decine d'altre persone suddivise in minuscoli gruppi, d'essere invitato ad osservare, per una sera, come testimone silenzioso, il lavoro del gruppo radunato attorno a Grotowski. Due cose mi son parse evidenti: l'eccezionale *qualità* di quel lavoro, e — pur essendo azioni fisiche, canti e storie — la sua profonda estraneità a qualsiasi sguardo di spettatore (il che non vuol dire, beninteso, insofferenza d'ogni sguardo dall'esterno). La prima impressione ho visto poi che era unanimemente condivisa da tutti gli altri ospiti, invitati in diversi momenti. Non era un *giudizio*, ma piuttosto uno *stupore* condiviso, di fronte ad azioni così rigorose da assumere quel carattere quasi assoluto, esente da psichismi, che alcuni attribuiscono all'arte classica ed altri al simbolo. La seconda impressione, invece, l'estraneità a qualsiasi spettatore, non era condivisa da tutti. Può darsi, infatti, che il lavoro svolto attorno a Grotowski sia tale da funzionare, volendo, anche come uno spettacolo sui generis, d'una qualità che non temerebbe confronti. Resta il fatto, però, che non è di un nuovo tipo di spettacolo che Grotowski scrive quando indica, ne *il Performer*, l'orizzonte in cui si muove la sua ricerca empirica.

Grotowski riformula i principi fondamentali della tradizione iniziatica: la sua unità al di sotto delle diverse vesti; il suo carattere operativo, legato all'azione da svolgersi sotto un controllo rigido e incessante; la ricerca di stati non condizionati dalle esperienze psichiche e dagli aspetti sociologici o storici della persona; il carattere

di conoscenza trasmessa o da trasmettere, in cui non c'è nulla di inventato. E infine il rapporto con l'*origine*.

Tutto questo può piacere o non piacere. Attrarre o suscitare diffidenza. O addirittura indifferenza. Ma non sta qui il punto. Il punto sta nel riconoscere, sia pure dall'esterno, di che si tratti. L'assenza di 'originalità', di tentativi di *modernizzazione*, di pubblicità; il fatto che non ci sia interesse ad esibire con prove il carattere autentico della tradizione ricevuta e trasmessa, né a metterla d'accordo con teorie filosofiche, psicologiche o scientifiche accreditate; l'interesse rivolto alla qualità del lavoro e non alla quantità degli allievi, e soprattutto il profondo disinteresse a dare una pubblica risposta ai «nuovi bisogni religiosi» che da alcuni anni vengono considerati emergenti⁹, sono tutti segni che l'esoterismo iniziatico di Grotowski non è uno pseudo-esoterismo e una pseudo-via iniziatica. Parlo di 'segni' e non di prove perché è escluso che chi guarda dall'esterno, da storico della cultura, e non ha una profonda cognizione di questo genere di fatti, possa giudicare alcunché¹⁰.

Penso, però, che se si vuole storicizzare il lavoro di Grotowski convenga prendere il toro per le corna e interrogarsi direttamente sul significato di un'esperienza iniziatica che si appoggia al teatro invece che alla religione.

In termini storico-culturali il fenomeno è importante. La ricerca di Grotowski, che alla luce dell'aneddotica e delle chiacchiere viene spesso raccontata come «religiosa», se esaminata con un certo rigore di metodo si caratterizza, invece, per la sua a-religiosità, in quanto prende *dal teatro e non dalla religione* l'impalcatura ambientale e concettuale che normalmente, invece, almeno nella cultura europea, l'esoterismo iniziatico ha preso dalle religioni — europee e no.

In termini teatrali l'importanza di questo fatto è ancora più grande. Bisogna lasciar da parte il pathos romantico intorno alla rinuncia del grande regista che ha scelto l'eremitaggio, una condizio-

⁹ Il carattere ritirato e quasi segreto dell'ultima attività di Grotowski, se visto sullo sfondo delle tendenze e dei gesti oggi diffusi, appare più una difesa dalla popolarità e dal consenso che dall'indiscrezione.

¹⁰ Un solo esempio di segni che è qui impossibile giudicare: l'accenno che compare all'inizio de *il Performer* alle due strade di accesso all'insegnamento — *iniziazione* o *furto* — e ad un personaggio come «Don Giovanni descritto da Nietzsche» rappresenta proprio ciò che invece apparirebbe inaccettabile ad un'autorità come René Guénon, che insiste sulla necessità d'una trasmissione regolare lungo una catena iniziatica ininterrotta e storicamente concreta.

ne quasi d'anonimato, pochi allievi ed una povertà monacale. È altrettanto profondamente sbagliata la 'storia crepuscolare' dell'artista che sopravvive onorevolmente alle sue creazioni e al suo laboratorio¹¹. Chi, dopo aver sentito queste storie, ha avuto modo d'accostarsi sia pur fuggevolmente a Grotowski e al suo lavoro d'oggi, non può non esser stato contagiato dal senso di giovinezza e di scoperta che malgrado il fisico e l'età premia il maestro tornato accanto alle proprie origini.

Bisogna saper guardare l'allogarsi di una pratica iniziatica in territorio teatrale non come una stravaganza biografica, ma come una novità culturale.

Molti lamentano lo stato in cui versa l'orto o il cortile teatrale, il senso di noia che lo pervade, l'aria bassa, l'eccessiva corruzione, il vilipendio cui è sottoposto dai suoi governatori. Altri se ne accontentano. Altri ancora scovano gli angoli buoni. Comunque sia, è un fatto che ci riguarda tutti se uno sciame d'api viene a fissarvi il suo alveare, con la sua cera ed il suo miele — e con i suoi pungiglioni.

La pura e semplice presenza di Grotowski in seno ad un'arte cui non appartiene più è in grado di influenzarla nei suoi aspetti e nei suoi valori più profondi. Chi parlasse dall'interno della tradizione iniziatica direbbe, a questo punto, che si tratta di un'influenza spirituale. Noi, che non possiamo giudicare, siamo portati a parlare in termini di influenze culturali.

Ma come definirle? Ho l'impressione che sarebbe sbagliato fissare tutta l'attenzione sugli aspetti collaterali della ricerca empirica di Grotowski, limitarsi a mettere in risalto tutto ciò che vi è di indubbiamente utile alla professione teatrale, e vedere lì tutto il valore. Nel difenderlo, svaluteremmo il lavoro di Grotowski, accreditando l'idea che la sua utilità derivi dai suoi sottoprodotti.

Probabilmente il futuro dimostrerà il contrario: che ci troviamo nel cuore stesso della problematica teatrale contemporanea. Probabilmente il lavoro non teatrale di Grotowski fabbrica senso per il teatro proprio perché gli edifica concretamente accanto qualcosa che lo trascende.

¹¹ Cfr. gli interessanti contributi apparsi sul numero 111 (Fall 1986) di «The Drama Review» (R. Findlay, H. Filipowicz, *Grotowski's Laboratory Theatre - Dissolution and Diaspora* e K. Braum, *Where Is Grotowski?*, pp. 200-225 e 226-240) e in «Libération», 1° marzo 1988 (due pagine di appunti ed interviste a cura di Jean-Pierre Thibaudat).