

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Studi Teatrali e cinematografici

Ciclo XXII

Settore/i scientifico-disciplinare/i di afferenza: Storia del Teatro

TITOLO TESI

In Between: The gap of quality
**L'influenza dell'insegnamento di Gurdjieff nel Teatro
di Peter Brook, Declan Donnellan e Robert Lepage.**

Presentata da: Elisa Lombardi

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof. Marco de Marinis

Prof. Marco de Marinis

Esame finale anno 2010

In Between: The gap of quality

**L'influenza dell'insegnamento di Gurdjieff
nel Teatro di
Peter Brook, Declan Donnellan e Robert Lepage.**

INDICE

Introduzione.....	pag. 5
Gurdjieff	
Carneade chi era costui?.....	pag. 8
Arte oggettiva o arte soggettiva ...that is the question?.....	pag. 37
Movimenti e danze sacre.....	pag. 67
Il ruolo dei movimenti.....	pag. 73
Grotowski e Gurdjieff.....	pag. 83
La lotta dei maghi - copione del balletto.....	pag. 89
Robert Lepage	
La Géométrie des Miracles.....	pag. 115
Declan Donnellan	
Attenzione e concentrazione: Declan Donnellan.....	pag. 136
Cymbeline (intervista con Declan Donnellan ed alcuni membri del cast).....	pag. 157
Peter Brook	
Due parole con un maestro intervista a Peter Brook.....	pag. 161
All'attore.....	pag. 203
Bibliografia.....	pag. 209

“L’arte non é l’imitazione della vita ma é l’imitazione di un principio trascendente col quale ci rimette in comunicazione”.

(Antonin Artaud)

“Il pensiero oggettivo é lo sguardo dall’alto. Uno sguardo libero, lo sguardo che vede. Senza questo sguardo posto su di me e che mi vede, la mia vita é la vita di un cieco che va dove lo spinge l’impulso senza sapere né come né perché. Senza questo sguardo posato su di me non posso sapere che esisto.

In questo movimento il pensiero diviene attivo, si attiva purificandosi; acquista così uno scopo. Uno scopo unico: pensare “ Me “, realizzare “ chi sono io” entrare in questo mistero.

Il riconoscimento di un altro livello, questo é il risveglio del pensiero.

Senza questo sforzo, il pensiero ricade in un sonno popolato di parole, di immagini, di rigide nozioni, di un sapere approssimativo, di sogni di agitazione.

É terribile rendersi conto improvvisamente di aver vissuto senza un pensiero proprio, indipendente, senza intelligenza, senza nulla che possa vedere ciò che é reale. Quindi senza legame col modo dell’alto.

É nella mia essenza che raggiungo colui che vede. Se potessi restare lì, sarei alla sorgente di qualcosa di unico, di stabile, alla sorgente di ciò che non cambia.

Questo é un frammento estratto da un quaderno di Jeanne de Salzmann

INTRODUZIONE

L'Arte come veicolo, l'arte come un mezzo in grado di metterci in comunicazione con qualcosa di più elevato, di più grande, di trascendentale, che ci dia un senso di verticalità è un concetto che concerne molto il Teatro, soprattutto il teatro così detto "di ricerca".

Affinché l'arte sia appunto un "veicolo" è necessario che ciò che propone, in qualsiasi forma, sia di grande qualità.

Oggi la "qualità" è una parola svilita, molto deteriorata. Si potrebbe dire addirittura che ha perduto di qualità. Eppure conduciamo la nostra esistenza come se sapessimo intuitivamente cosa significa: guida la maggior parte delle nostre decisioni.

Non vi è miglior campo di studio di quel curioso fenomeno che chiamiamo arte, che trasforma la natura stessa delle nostre percezioni e ci apre ad un sentimento di stupore che a volte ci taglia il respiro.

Certe frequenze di vibrazioni-nei colori, nelle forme, nelle figure geometriche, al di sopra di tutto nelle proporzioni, evocano in noi frequenze corrispondenti con la loro qualità ed il loro sapore particolare. C'è per esempio, nelle costruzioni classiche, una proporzione chiamata il "Numero d'oro", capace di produrre ogni volta una sensazione di armonia e in questo caso, come per molte altre figure geometriche, l'esperienza psicologica è legata alla descrizione matematica.

L'architettura ha da sempre conseguito il connubio tra sentimento e proporzione, ad un livello più intuitivo, il pittore e lo scultore, instancabilmente, correggono e affinano la loro opera, perché dalla materia grossolana possa sorgere la finezza, affinché l'oggetto sia uno specchio sensibile del sentimento.

Il poeta passa tutto al setaccio del pensiero, facendo attenzione alle suggestioni del suono del ritmo. Crea così una frase che ha una forza nuova. Allora il lettore può percepire il cambiamento dei propri sentimenti nella stessa misura in cui avviene la trasformazione di energia

attraverso le impressioni che riceve.

L'arte che conosciamo é soggettiva, nasce dall' esperienza intima e personale. Ma c'è stato un tempo in cui l'arte era portatrice di un'oggettività che la rendeva universale.

Era in grado di parlare a tutti gli uomini da un livello situato ben al di là di ogni limitazione soggettiva.

Cos'è questo livello? Per capirlo dobbiamo esaminare l' origine dei nostri impulsi.

Oggi tendiamo a spiegare qualsiasi esperienza artistica o religiosa in termini di condizionamento psicologico o culturale. La vera qualità é una realtà oggettiva, é governata da leggi esatte: qualsiasi fenomeno s'innalza e declina, un grado dopo l'altro, secondo una scala di valori naturale. Ne troviamo un'illustrazione nella musica. Il passaggio sonoro da una nota a un'altra ne trasforma la qualità.

Quando un suono raggiunge il culmine di un'ottava, la nota iniziale si riproduce per cominciare un'ottava più alta. La nota é la stessa ma collocata, ad un altro livello, provoca un sentimento diverso.

Andremo a porre l'attenzione sull'insegnamento di Gurdjieff, in particolare su i suoi scritti sull'arte e sul teatro che trattano appunto di “qualità e arte oggettiva” e vedremo come questo ha influenzato il teatro contemporaneo, soprattutto nella ricerca di una qualità.

Questo ci porterà ad una riflessione sull'analisi della relazione che intercorre tra arte soggettiva e arte oggettiva secondo le teorie del pensiero di Gurdjieff. Vedremo poi come lui stesso abbia utilizzato queste teorie per il suo lavoro. Parleremo dunque del suo lavoro sui movimenti, o danze sacre, del suo spettacolo “ La lotta dei Maghi”, e della sua opera letteraria , in particolare per quello che concerne il suo punto di vista sull' arte.

Osserveremo come queste idee hanno penetrato per osmosi il teatro contemporaneo, che ha attinto alla conoscenza di tale insegnamento da fonti dirette come nel caso di Peter Brook, o per riflesso come nel caso di Declan Donnellan e Robert Lepage.

Procederemo con l'analisi dello spettacolo "The Geometry of Miracles", diretto da Robert Lepage, scoprendo come l'insegnamento di Gurdjieff abbia influenzato il pensiero del celebre architetto Frank Lloyd Wright padre dell'architettura organica.

Analizzeremo anche alcuni punti salienti del lavoro teatrale di Declan Donnellan, unito a Peter Brook da un sodalizio artistico e da una grande amicizia, che verranno messi a confronto con alcuni principi dell'insegnamento di Gurdjieff..

Infine ci soffermeremo su Peter Brook che ha realizzato il Film "Incontri con Uomini straordinari" partendo proprio dall' opera letteraria di Gurdjieff e grazie all' aiuto di Mme J. De Salzmann allieva diretta del maestro che ha portato avanti il suo insegnamento dopo la sua morte.

Attraverso un'intervista che Peter Brook ha gentilmente concesso, potremo chiarire molti aspetti del suo rapporto con questo insegnamento e come questo insegnamento abbia influenzato il suo percorso artistico.

Vedremo anche dove eventualmente possiamo trovare altre tracce di questo insegnamento che potrebbero essere una pista per continuare questa ricerca, spostandosi su piano più teorico ed inerente alle teorie sul puro movimento.

Strumenti d'indagine

La ricerca si é svolta per gran parte a Londra, dove mi é stato possibile, seguire brevemente Declan Donnellan e capire come il realtà lui fosse ai "Fringe" del lavoro Gurdjieffiano e come ne sia stato influenzato solo di riflesso e mai direttamente. La ricerca si é svolta poi presso la London Academy of Dramatic Art Library, gli archivi di Cheek by Jowl, del National Theatre, e del V&A Museum di Londra, dipartimento di Teatro. Parte della ricerca si é svolta a Parigi presso l' archivio del Theatre des Champs Elysées.

Preziosa é stata la collaborazione con Ex Machina, la compagnia di R.Lepage, Peter Brook e la sua assistente Marie-Helène Estienne soprattutto la Fondazione Gurdjieff nelle sue sedi di Londra e di Milano.

CARNEADE CHI ERA COSTUI?

Attraverso la testimonianza di Ouspensky nel suo libro “Frammenti di un Insegnamento sconosciuto” possiamo avvicinarci nel modo migliore all’insegnamento di Gurdjieff, almeno quanto basta per poterci incuriosire e cercare di andare in profondità.

È molto difficile parlare dell’insegnamento Gurdjieffiano, perché si rischia di non trovare le giuste parole e di creare subito dei malintesi che portano immediatamente all’incomprensione totale o parziale di esso, o nel peggiore dei casi ad un repentino rifiuto.

Per questo alle persone che seguono questo insegnamento, che fanno parte dei gruppi, viene chiesto di non parlarne, di non parlare del lavoro, in modo tale che chiunque sia interessato a questo insegnamento possa attingere dalla fonte diretta. Cercheremo adesso di -non spiegare- ma soltanto menzionare alcuni dei principi fondamentali del lavoro di Gurdjieff, ai quali faremo riferimento nei capitoli successivi, in modo tale che il lettore abbia una base di riferimento, per comprendere in modo più organico i temi che verranno trattati nei capitoli successivi.

Ogni volta che dovrò enunciare un principio o un pensiero Gurdjieffiano utilizzerò le parole di Ouspensky per evitare ogni tipo di fraintendimento, in modo tale che il lettore possa attingere direttamente alla fonte senza doversi far depistare da filtri aggiunti dal mio punto di vista.

Per cominciare l’insegnamento chiede la conoscenza di se stessi, “conosci te stesso”, questo sta alla base del lavoro, e la conoscenza di se stessi avviene attraverso l’ “osservazione ed il ricordo di se”.

“La prima ragione della schiavitù interiore dell’uomo è la sua ignoranza, e soprattutto l’ignoranza di se stesso. Senza la conoscenza di se, senza la comprensione del moto e delle funzioni della sua macchina l’uomo non può essere libero, non può governarsi e resterà sempre uno schiavo, in balia delle forze che agiscono su di lui.

Ecco perché, negli insegnamenti antichi, la prima richiesta a chi si

metteva sulla via della liberazione, era: “Conosci te stesso”¹

Ecco lo scopo dell'uomo: cominciare a studiare se stesso, conoscere se stesso, nel modo più giusto. Lo studio di se è il lavoro o la via che conduce alla conoscenza di se.

Ma per studiare se stessi, occorre innanzitutto imparare come studiare, da dove cominciare, quali mezzi impiegare. Un uomo deve imparare come studiare se stesso, deve imparare i metodi dello studio di se.

Il metodo fondamentale per lo studio di se è l'osservazione di se. L'osservazione deve cominciare da zero. Tutte le esperienze precedenti, tutti i risultati di tutte le osservazioni anteriori, devono essere lasciate da parte. È necessario cominciare dal principio, cominciare cioè a osservare se stessi come se non ci si conoscesse affatto, come se non ci fossimo mai osservati prima.

Senza un'osservazione di se eseguita in modo corretto, un uomo non comprenderà mai come le diverse funzioni della sua macchina siano collegate e in correlazione tra loro, non comprenderà mai come e perché, in lui, “ tutto accade”.

“Non uno tra voi ha notato la cosa più importante, benché io ve l'avessi messa in evidenza, egli disse. Ossia, nessuno di voi ha notato che voi non vi ricordate di voi (egli diede a queste parole un accento particolare). Voi non sentite voi stessi; voi non siete coscienti di voi stessi. In voi, “qualcosa osserva”, come “ qualcosa parla”, o “ pensa”, o “ride”; voi non sentite : io osservo, io constato, io vedo. Tutto si constata da solo, si vede da solo...per arrivare ad osservarsi veramente occorre innanzitutto ricordarsi di se stessi (e di nuovo accentuò queste parole). Tentate di ricordarvi di voi stessi quando vi osservate e più tardi mi parlerete dei risultati. Solo i risultati ottenuti mentre ci si ricorda di se stessi hanno un valore. Altrimenti, voi non siete nelle vostre osservazioni; e in questo caso, quale può essere il loro valore? Tuttavia decisi di non trarne alcuna conclusione, ma di

¹ Frammenti di un insegnamento sconosciuto, P.D Ouspensky, Roma, Edizioni Astrolabio ,1976, cap. VI, pag .117-118, d'ora in poi Frammenti

tentare soltanto di ricordarmi di me stesso mentre mi osservavo.”²

Tutta la vita è basata su questo fatto, tutta l'esistenza umana, tutta la cecità umana. Se un uomo realmente sa che non può ricordarsi di se stesso, è già vicino ad una comprensione del suo essere.

“ Vidi con molta chiarezza che i primi ricordi della mia vita, e nel mio caso questi ricordi risalivano alla primissima infanzia, erano momenti di “ricordo di se”.(...)Mi resi conto che ricordavo realmente soltanto i momenti in cui mi ero ricordato di me stesso. Degli altri momenti, sapevo solo che avevano avuto luogo. Non ero in grado di riviverli completamente né di provarli di nuovo. Ma gli istanti in cui mi ero “ricordato di me” erano vivi e non differivano per nulla dal presente.(...)Se veramente la nostra memoria mantiene vivi soltanto i momenti in cui ci si ricorda di se, è chiaro che dev'essere molto povera”³

La conoscenza di se avviene anche in reazione alle cose che ci circondano, al mondo esterno, nel tentativo di raggiungere un equilibrio tra la vita interiore e quella esteriore.

Non è necessario studiare scientificamente il sole per scoprire la materia del mondo solare: questa materia esiste in noi stessi ed è il risultato della divisione dei nostri atomi.

Allo stesso modo, abbiamo in noi la materia di tutti gli altri mondi. L'uomo è un “ universo in miniatura”, nel vero senso della parola. In lui esistono tutte le materie di cui è formato l'universo. Le stesse forze, le stesse leggi che reggono la vita dell'universo agiscono in lui.

Proprio per questo, studiando l'uomo, ci è possibile studiare l'universo intero, esattamente come, studiando il mondo, possiamo studiare l'uomo.

Ma un parallelo completo tra l'uomo e il mondo può essere stabilito soltanto se consideriamo l' “uomo” nel pieno senso di questa parola: un uomo in cui siano completamente sviluppati i poteri interiori inerenti. Un

² Frammenti cap. VII, pag. 135

³ Frammenti cap. VII, pag. 135

uomo non sviluppato, un uomo che non ha completato il corso della sua evoluzione, non può essere considerato come un'immagine completa o perfetta dell'universo: è un mondo non finito.

“Secondo la vera conoscenza, lo studio dell'uomo deve svolgersi parallelamente allo studio del mondo e lo studio del mondo parallelamente allo studio dell'uomo. Le leggi sono dappertutto le stesse, nel mondo come nell'uomo. Una volta afferrati i principi di una data legge, dobbiamo ricercare simultaneamente la sua manifestazione nel mondo e nell'uomo. Inoltre, alcune leggi sono più facilmente osservabili nel mondo, altre si osservano più facilmente nell'uomo. Per tale ragione, è preferibile in certi casi cominciare dal mondo e passare in seguito all'uomo e, in altri casi, cominciare dall'uomo e passare in seguito al mondo”⁴

Gurdjieff afferma:

“L'uomo può nascere, ma per nascere deve prima morire, e per morire deve prima svegliarsi.

Quando un uomo si sveglia, egli può morire; quando muore, può nascere”⁵

Svegliarsi, morire, nascere, sono tre stadi successivi; se un uomo muore senza essersi svegliato, non può nascere. Se un uomo nasce senza essere morto può diventare una “cosa immortale”. Così il fatto di non essere “morto” impedisce ad un uomo di “nascere” e il fatto di non essersi svegliato gli impedisce di “morire” e se è nato prima di essere “morto”, questo fatto gli impedisce di “essere”

Vediamo cosa questo significa.

L'uomo che si è svegliato e si è messo sulla via per arrivare ad essere uomo 7 raggiunge l'immortalità. Ma quando ci svegliamo bisogna morire del tutto subito per sempre, per poter rinascere.

Dunque se un uomo nasce senza essere morto, cioè se quando è in vita si

⁴ Frammenti, cap. V, pag.101

⁵ Frammenti, cap XI, pag 241

sveglia e quindi nasce pur non avendo ancora raggiunto la morte fisica, così come noi la intendiamo, può diventare una cosa immortale. Se non muore, non può nascere poiché una volta svegliatosi bisogna morire del tutto e subito per poter intraprendere la via che porta a diventare una cosa immortale, questo gli impedisce di essere poiché solo un uomo che conosce se stesso è, esiste. Se non si sveglia da suo sonno, non può morire per nascere e intraprendere la via. Dunque , la sequenza è : svegliarsi, morire, nascere.

Pertanto essere o non essere, diventa essere ovvero svegliarsi, morire, nascere o non essere, ovvero nascere prima di morire.

Andiamo ora a scoprire cosa intende Gurdjieff quando diciamo che l' uomo si é messo sulla via per diventare uomo 7.

Per Gurdjieff ci sono 7 tipi di uomo :

Una volta ancora, prendiamo l'idea dell'uomo. Nel linguaggio di cui parlo, al posto della parola "uomo" sono usate sette parole, ossia: uomo n.1, uomo n.2, uomo n.3, uomo n.4, uomo n.5, uomo n.6, uomo n.7. Con queste sette idee, noi saremo in grado di comprenderci allorché parleremo dell'uomo.

L'uomo n.7 è giunto al più completo sviluppo possibile per l'uomo, e possiede tutto ciò che l'uomo può possedere, come volontà, coscienza, un "IO" permanente e immutabile, individualità, immortalità, e una quantità di altre proprietà che nella nostra cecità e nella nostra ignoranza noi ci attribuiamo. Solo fino a un certo punto possiamo capire l'uomo n.7 e le sue proprietà, così come le tappe graduali per avvicinarci a lui, cioè capire il processo di sviluppo che ci è possibile.

L'uomo n.6 segue da vicino l'uomo n.7. Differisce da lui solo per qualcuna delle sue proprietà che non sono ancora diventate permanenti.

L'uomo n.5 è anch'egli un tipo d'uomo a noi inaccessibile, perché ha raggiunto l'unità.

L'uomo n.4 si trova ad un grado intermedio:ne parlerò in seguito.

Gli uomini n.1, 2, 3, costituiscono l'umanità meccanica: restano al livello in cui sono nati. L'uomo n.1 ha il centro di gravità della sua vita psichica

nel centro motore. È l'uomo del corpo fisico, in cui le funzioni dell'istinto e del movimento predominano sempre sulle funzioni del sentimento e del pensiero.

L'uomo n. 2 è allo stesso livello di sviluppo, ma il centro di gravità della sua vita psichica si trova nel centro emozionale; è dunque l'uomo in cui le funzioni emozionali predominano su tutte le altre, è l'uomo del sentimento, l'uomo emozionale.

L'uomo n.3 è anch'esso allo stesso livello di sviluppo, ma il centro di gravità della sua vita psichica, è nel centro intellettuale; in altri termini, è un uomo in cui le funzioni intellettuali predominano sulle funzioni emozionali, istintive, motorie; è l'uomo che ragiona, che ha una teoria per tutto ciò che fa, che parte sempre da considerazioni mentali.

Ogni uomo nasce n.1, n.2, n.3.

L'uomo n.4 non è nato n.4, egli è nato 1, 2, 3 e non diventa 4 che in seguito a sforzi di carattere ben definito. L'uomo n.4 è sempre il prodotto di un lavoro di scuola. Non può nascere tale né svilupparsi accidentalmente: le influenze ordinarie dell'educazione, della cultura, ecc., non possono produrre un uomo n.4. Il suo livello è superiore a quello dell'uomo n.1, 2 e 3; egli ha un centro di gravità permanente che è fatto delle sue idee, del suo apprezzamento del lavoro, e della sua relazione con la scuola. Inoltre i suoi centri psichici hanno già incominciato a equilibrarsi; in lui, un centro non può più avere una preponderanza sugli altri, come per gli uomini delle tre prime categorie. L'uomo n. 4 comincia già a conoscersi, comincia a sapere dove va .

L'uomo n. 5 è già il prodotto di una cristallizzazione; egli non può più cambiare continuamente come gli uomini n.1, 2 e 3. Ma si deve notare che l'uomo n. 5 può essere sia il risultato di un lavoro giusto come il risultato di un lavoro sbagliato. Egli può essere diventato n.5 dopo essere stato n.4 e può essere diventato n. 5 senza essere stato n.4. In questo caso, non potrà svilupparsi oltre, non potrà diventare n.6 e 7. Per diventare n. 6 egli dovrà prima rifondere completamente la sua essenza, già cristallizzata. Dovrà prendere intenzionalmente il suo essere di uomo n.5.

Ora questo non può essere portato a compimento che attraverso sofferenze terribili. Per fortuna, tali casi di falso sviluppo sono molto rari. La divisione dell'uomo in 7 categorie permette di spiegare molte cose che non potrebbero essere comprese altrimenti. Questa divisione è una prima applicazione all'uomo del concetto della relatività. Cose apparentemente identiche, possono essere del tutto differenti, secondo la categoria di uomini da cui dipendono o sono in relazione, alla quale si considerano.

Secondo questa concezione, tutte le manifestazioni interiori od esteriori dell'uomo, tutto ciò che gli è proprio, tutte le sue creazioni, sono ugualmente divise in sette categorie.

Possiamo dunque dire che vi è un saper n.1 basato sull'imitazione, gli istinti o imparato a memoria, meccanicamente, per ripetizione. L'uomo n.1, se è un uomo n.1 nel pieno senso di questo termine, acquisisce tutto il suo sapere come una scimmia o un pappagallo.

Il sapere dell'uomo n. 2 è semplicemente il sapere di ciò che gli piace. L'uomo n. 2 non vuole sapere nulla di ciò che non gli piace. Sempre e in tutto egli vuole qualcosa che gli piaccia. Oppure, se è un uomo malato, è attratto da tutto ciò che gli dispiace, è affascinato dalle proprie ripugnanze, da tutto ciò che provoca in lui l'orrore, lo spavento e la nausea.

Il sapere dell'uomo n.3 è un sapere fondato su un pensare soggettivamente logico, su parole, su una comprensione letterale. È il sapere dei topi di biblioteca, degli scolastici. Per esempio, sono uomini n. 3 quelli che hanno basato su ciò tutto un sistema di interpretazione.

Il sapere dell'uomo n.4 è di una specie completamente differente. È un sapere che viene attinto alla sorgente dell'uomo n. 5 il quale l' ha ricevuto dall'uomo n. 6, il quale l' ha attinto alla sorgente dell'uomo n.7. Tuttavia è chiaro che l'uomo n.4 assimila di questa conoscenza solo ciò che è in rapporto con le sue possibilità. Ma a confronto del sapere degli uomini n.1, 2 e 3, il sapere dell'uomo n. 4 ha incominciato a liberarsi degli elementi soggettivi. L'uomo n. 4 è in cammino verso il sapere oggettivo.

Il sapere dell'uomo n.5 è un sapere totale e indivisibile. L'uomo n. 5

possiede un Io indivisibile e tutta la sua conoscenza appartiene a questo "Io". Non può esserci un "io" che sappia qualche cosa senza che un altro "io" ne sia informato. Ciò che egli sa, lo sa con la totalità del suo essere. Il suo sapere è più vicino al sapere oggettivo di quanto può esserlo quello dell'uomo n.4.

Il sapere dell'uomo n.6 rappresenta l'integralità del sapere accessibile all'uomo; ma può ancora essere perduto.

Il sapere dell'uomo n.7 è del tutto suo e non può più essergli tolto; questo è il sapere oggettivo e interamente pratico di Tutto.

Per quanto riguarda l'essere, succede esattamente la stessa cosa. Vi è l'essere dell'uomo n.1, vale a dire di colui che vive con i suoi istinti e le sue sensazioni; vi è l'essere dell'uomo n.2 che vive dei suoi sentimenti e delle sue emozioni; l'essere dell'uomo n. 3, l'uomo della ragione, il teorico, e così di seguito. Si comprende in tal modo perché il sapere non può mai essere molto lontano dall'essere. Gli uomini 1, 2, 3 non possono in ragione del loro essere possedere il sapere degli uomini 4, 5 e oltre. Qualsiasi cosa gli sia data, la interpretano a modo loro e non potrebbero fare altrimenti che ricondurla al livello inferiore, che è il loro.

Lo stesso genere di divisione in 7 categorie è applicabile a tutto ciò che in rapporto con "l'uomo"

Per comprendere quale è la differenza tra gli stati di coscienza, bisogna tornare al primo stato, che è il sonno. Questo è uno stato di coscienza interamente soggettivo. L'uomo è immerso nei suoi sogni, poco importa che ne conservi o meno il ricordo. Anche se qualche impressione reale raggiunge il dormiente, come suoni, voci, calore, freddo, sensazione del proprio corpo, esse non risvegliano in lui che immagini soggettive fantastiche. Poi l'uomo si sveglia. A prima vista, questo è uno stato di coscienza completamente diverso. Egli può muoversi, parlare con le altre persone, fare dei progetti, vedere dei pericoli evitarli, e così di seguito. Sarebbe ragionevole pensare che si trovi in una situazione migliore di quando era addormentato. Ma se vediamo le cose un po' più a fondo, se gettiamo uno sguardo sul suo mondo interiore, sui suoi pensieri, sulle

cause delle sue azioni, comprendiamo che egli è pressoché nello stesso stato in cui era quando dormiva. È anche peggio, perché nel sonno egli è passivo, cioè non può fare nulla. Nello stato di veglia, al contrario, egli può agire continuamente e i risultati delle sue azioni si ripercuoteranno su di lui e sulle persone intorno a lui. Eppure, non si ricorda di se stesso. Egli è una macchina, tutto gli succede.

Egli non può arrestare il flusso dei suoi pensieri, non controllare la sua immaginazione, le sue emozioni, la sua attenzione. Vive in un mondo soggettivo di “amo”, “non amo”, “mi piace”, “non mi piace”, “ho voglia”, “non ho voglia”, cioè in un mondo fatto di ciò che crede di amare o non amare, di desiderare o non desiderare. Non vede il mondo reale. Esso gli è nascosto dal muro della sua immaginazione. Egli vive nel sonno.

“Consideriamo qualche avvenimento della vita dell’umanità. Ad esempio, la guerra. Vi è la guerra in questo momento. Cosa significa? Significa che molti milioni di addormentati si sforzano di distruggere molti milioni di altri addormentati. Si rifiuterebbero di farlo naturalmente, se si svegliassero. Tutto quello che accade attualmente è dovuto a questo sonno.

Ma l’uomo ha la possibilità di svegliarsi e di uscire da questo sonno perenne grazie ad uno shock e avere per un breve momento una visione di se che corrisponde alla realtà e non all’idea che ha di se stesso.

“Se segue tutte queste regole osservando se stesso, un uomo scoprirà una quantità di aspetti molto importanti del suo essere. Per cominciare, constaterà con chiarezza indubitabile, il fatto che le sue azioni, i suoi pensieri, i suoi sentimenti e le sue parole sono il risultato di influenze esteriori, e che nulla proviene da lui. Egli comprenderà e vedrà che è effettivamente un automa che agisce sotto l’influenza di stimoli esterni. Egli sentirà la sua completa meccanicità. Tutto accade, l’uomo non può “fare” nulla. È una macchina comandata dall’esterno da shock accidentali. Ogni shock richiama alla superficie uno dei suoi “Io”. Un nuovo shock e questo “Io” scompare, un ‘altro prende il suo posto. Un altro piccolo cambiamento nel

mondo che lo circonda, ed ecco ancora un nuovo “Io”.

L'uomo comincerà da quel momento a capire che non ha il minimo potere su se stesso, che non sa mai ciò che potrà dire o fare un momento dopo, che non può rispondere di se stesso, non fosse che per qualche istante. Capirà che, se rimane lo stesso e non fa nulla di inatteso è semplicemente perché non si verifica alcun cambiamento esteriore inatteso. Capirà che le sue azioni sono interamente comandate dalle condizioni esterne e che non ha in se nulla di permanente dal quale possa venire un controllo, non una sola funzione permanente, non un solo stato permanente.”⁶

“Se un uomo dovesse sentire, durante la sua intera vita tutte le contraddizioni che sono in lui, non potrebbe agire né vivere così tranquillamente. Continuamente si produrrebbero degli attriti in lui, e le sue inquietudini non gli darebbero pace. Noi non sappiamo vedere quanto i differenti “Io” che compongono la nostra personalità sono contraddittori e ostili gli uni agli altri. Se un uomo potesse sentire tutte queste contraddizioni, sentirebbe ciò che è realmente: Sentirebbe che è pazzo.”⁷

E non è gradevole per nessuno sentirsi pazzo. In più, un tale pensiero priva l'uomo della fiducia in se stesso e indebolisce la sua energia, esso lo frustra nel “ Rispetto di se stesso”. In un modo o in un altro, bisogna dunque che egli controlli questo pensiero o lo bandisca. Egli deve, o distruggere le sue contraddizioni, o cessare di vederle e di sentirle. L'uomo non può distruggere le sue contraddizioni ma se gli “ Ammortizzatori” si formano in lui, può smettere di sentirle; non sentirà più gli urti che risultano da punti di vista contraddittori, da emozioni e parole contraddittorie.

“Se un uomo il cui mondo interiore è tutto fatto di contraddizioni, dovesse sentire in una sola volta tutte queste contraddizioni in lui, se

⁶ Frammenti cap.VI, pag.128

⁷ Frammenti cap.VIII, pag.172

egli dovesse improvvisamente sentire di amare tutto ciò che odia e di odiare tutto ciò che ama, di mentire quando dice la verità e di dire la verità quando mente; e se potesse sentire la vergogna e l'orrore di un tale insieme conoscerebbe allora lo stato chiamato "coscienza". L'uomo non può vivere in questo stato: o deve distruggere le contraddizioni oppure distruggere la coscienza. Egli non può distruggere la coscienza, ma se non può distruggerla può metterla a tacere; cioè può separare in se stesso con impenetrabili barriere un sentimento da un altro, non vederli mai assieme, non sentire mai la loro incompatibilità, né l'assurdità della loro coesistenza".⁸

Ma l'uomo non può vivere senza ammortizzatori. Essi comandano automaticamente tutte le sue azioni, tutte le sue parole, tutti i suoi pensieri, e tutti suoi sentimenti se gli "ammortizzatori", dovessero essere distrutti, scomparirebbe ogni controllo. Un uomo non può esistere senza controllo, anche se si tratta solo di un controllo automatico. Soltanto un uomo che possiede la volontà, cioè un controllo cosciente, può vivere senza "ammortizzatori". Di conseguenza, se un uomo incomincia a distruggere in se stesso gli "ammortizzatori", deve nello stesso tempo sviluppare la volontà. E siccome la volontà non può essere creata su comando, in quanto questo esige del tempo, l'uomo rischia di trovarsi abbandonato, con i suoi "ammortizzatori" distrutti e una volontà non ancora abbastanza forte. La sola possibilità che egli può avere in questa fase critica è dunque di essere controllato da un'altra volontà già rafforzata. Ecco perché, nel lavoro di scuola che comporta la distruzione degli "ammortizzatori", un uomo deve essere pronto a sottomettersi alla volontà di un altro fin tanto che la sua propria volontà non sia pienamente sviluppata.

"La questione della volontà, della nostra volontà e della volontà di un altro uomo, disse, è molto più complessa di quanto non appaia a prima vista. Un uomo non ha abbastanza volontà per fare, cioè per

⁸ Frammenti cap.VIII, pag.173

dominare se stesso e controllare le sue azioni, ma ha abbastanza volontà per obbedire ad un'altra persona. Solo in questo modo può sfuggire alla legge dell'accidente. Non vi è altra via. Ho già parlato del destino e dell'accidente e del destino nella vita dell'uomo. Ora esamineremo il senso di queste parole in modo più dettagliato. Il destino esiste ma non per tutti. La maggior parte delle persone sono separate dal loro destino ed esse vivono soltanto sotto la legge dell'accidente. Il destino è il risultato di influenze planetarie che corrispondono ad un dato tipo di uomo. Dovete comprendere questo: un uomo può avere il destino che corrisponde al suo tipo, tuttavia non l'ha praticamente mai. Ciò dipende dal fatto che il destino concerne una sola parte dell'uomo la sua essenza. Ricorderemo che l'uomo è costituito da due parti: essenza e personalità "L'essenza" è ciò che è suo "La personalità" è ciò che non è suo".

L'essenza è la verità nell'uomo; la personalità è la menzogna."⁹

Nel lavoro su di se vi è un momento di molta importanza: quello in cui l'uomo incomincia a distinguere tra la sua personalità e la sua essenza. Il Vero "Io" di un uomo, la sua individualità, può crescere solo a partire dalla sua essenza.

Per crescere interiormente, per incominciare a lavorare su di se, un certo sviluppo della personalità è necessario, così come un certo vigore dell'essenza. La personalità è costituita dai "rulli" e dagli "ammortizzatori" che risultano da un certo lavoro dei centri. Una personalità sviluppata insufficientemente significa una mancanza di rulli incisi cioè una mancanza di sapere, una mancanza di informazioni, una mancanza di quel materiale sul quale il lavoro su di se deve essere basato. Senza una certa somma di conoscenze, senza una certa quantità di questi elementi "che non sono suoi", un uomo non può incominciare il lavoro su di se, non può neanche incominciare a studiarsi e combattere le sue abitudini meccaniche, semplicemente perché non ci sono per lui ragioni o motivi per intraprendere un simile lavoro.

⁹ Frammenti cap. VIII, pag. 179-182

Altro tema importante é “Dovere” e “non dovere”:

L' uomo che ritiene di “dover” fere qualche cosa, mentre in realtà non deve fare assolutamente nulla.

Comprendere quando un uomo “deve” realmente e quando “non deve”. Questo problema non può essere affrontato che dal punto di vista dello “scopo”. Quando un uomo ha un suo scopo, deve fare unicamente ciò che gli permette di avvicinarsi ad esso e non fare niente che da esso lo possa allontanare

“Voi pensate sovente in un modo molto ingenuo, diceva. Voi già credete di poter “fare”. É vero che sbarazzarsi di questa convinzione é la cosa più difficile per un uomo; ma non comprendete tutta la complessità della vostra strutture interiore, e non vi rendete conto che ogni sforzo, oltre ai risultati desiderati, supposto che ve ne siano, produce migliaia di risultati inattesi, sovente indesiderabili.”¹⁰

Andiamo ora ad illustrare, con le parole di Ouspensky le leggi che secondo Gurdjieff regolano tutto, due leggi fondamentali la legge del tre e la legge dell’ottava.

“La prima legge fondamentale dell’universo é la legge delle tre forze, o tre principi, ovvero, come spesso la si chiama, la legge del Tre. Secondo questa legge, in tutti i mondi senza eccezione, ogni azione, ogni fenomeno, è il risultato di un’azione simultanea di tre forze: positiva, negativa e neutralizzante.”¹¹

Per quello che concerne la legge del tre :

“Prima di questi problemi, cominciò Gurdjieff, e delle leggi della trasformazione dell’unità in pluralità, dobbiamo esaminare la legge fondamentale che crea tutti i fenomeni nella loro diversità o l’unità di tutti gli universi.

È la “legge del Tre”, la legge dei Tre Principi o delle Tre Forze. Secondo

¹⁰ Frammenti cap.VIII, pag. 171

¹¹ Frammenti cap. VII, pag.139

questa legge ogni fenomeno su qualsiasi scala e in qualsiasi mondo esso abbia luogo, dal piano molecolare al piano cosmico é il risultato della combinazione o dell'incontro di tre forze differenti e opposte. Il pensiero contemporaneo riconosce l'esistenza di due forze e la necessità di queste per la produzione di un fenomeno: forza e resistenza, magnetismo positivo e negativo, elettricità positiva e negativa cellule maschili e femminili, e così di seguito; e neppure constatata sempre e ovunque l'esistenza di queste due forze. Per quanto riguarda la terza forza, il pensiero moderno non se n'è mai preoccupato, o se gli è capitato per caso di sollevare questa questione, nessuno se ne è accorto.

Secondo la vera esatta conoscenza, una forza o due forze non possono mai produrre un fenomeno. La presenza di una terza forza è necessaria perché é unicamente col suo aiuto che le prime due possono produrre un fenomeno, su qualsiasi piano.

La dottrina delle tre forze sta alla radice di tutti i sistemi antichi. La prima forza può essere chiamata attiva o positiva; la seconda passiva o negativa; la terza neutralizzante. Ma questi sono

soltanto dei nomi. In realtà queste tre forze sono tutte egualmente attive; esse appaiono come attive, passive o neutralizzanti solamente nel loro punto d'incontro, cioè soltanto nel momento in cui entrano in relazione le une con le altre. Le prime due forze si lasciano più o meno comprendere, e la terza può essere qualche volta scoperta sia nel punto dell'applicazione delle forze, sia nel loro "ambiente", sia nel loro "risultato". Ma in genere é difficile osservare e comprendere la terza forza. La ragione si deve ricercare nei limiti funzionali della nostra attività psicologica ordinaria e nelle categorie fondamentali della nostra percezione del mondo e dei fenomeni, cioè nella nostra sensazione dello spazio e del tempo che risulta da queste limitazioni.

Gli uomini non possono né percepire né osservare direttamente la terza forza, non più di quanto possano percepire spazialmente la "quarta dimensione". Ma studiando se stesso, studiando le manifestazioni del proprio pensiero, della propria coscienza, della propria attività, delle

proprie abitudini, dei propri desideri, ecc., l'uomo può imparare ad osservare e a vedere in se l'azione delle tre forze. Supponiamo ad esempio che un uomo voglia lavorare su se stesso per cambiare certe caratteristiche, per raggiungere un più alto grado d'essere. Il suo desiderio, la sua iniziativa, sarà la forza attiva. L'inerzia di tutta la sua vita psicologica abituale, che si oppone a questa iniziativa sarà la forza passiva o negativa. Le due forze si controbilanceranno, oppure l'una prevarrà sull'altra che in questo caso diverrà troppo debole per ogni azione ulteriore. Così le due forze dovranno in qualche modo girare l'una attorno all'altra, l'una assorbendo l'altra non producendo alcun genere di risultato. Ciò può continuare per tutta una vita. Un uomo può provare un desiderio di iniziativa. Ma tutta la sua forza di iniziativa può essere assorbita nel superare l'inerzia abituale della vita, non lasciandogli nulla per raggiungere lo scopo verso il quale dovrebbe tendere la sua iniziativa. E questo può durare fino a che la terza forza non faccia la sua apparizione sottoforma per esempio di un "nuovo sapere", mostrando immediatamente il vantaggio o la necessità di un lavoro su di se, sostenendo e rinforzando così, l'iniziativa. Allora l'iniziativa con il sostegno della terza forza potrà aver ragione dell'inerzia e l'uomo diverrà attivo nella direzione desiderata

La seconda Legge fondamentale dell'universo è la Legge del Sette o Legge dell'ottava.

“Per comprendere il significato di questa legge, occorre considerare che l'universo consiste di vibrazioni . Queste vibrazioni agiscono in ogni tipo di materia, quale che sia il suo aspetto e la sua densità, dalla più sottile alla più grossolana; esse hanno diverse origini e vanno in tutte le direzioni, incrociandosi, urtandosi, diventando più forti, più deboli, arrestandosi l'una con l'altra e così via.

Secondo le concezioni abituali dell'Occidente le vibrazioni sono continue. Ciò significa che le vibrazioni sono generalmente considerate come procedenti in modo ininterrotto, ascendendo o discendendo per tutto il tempo in cui continua ad agire la forza del loro impulso originario,

vincendo la resistenza dell'ambiente nel quale si sviluppano. Non appena si esaurisce la forza d'impulso e la resistenza dell'ambiente prevale, le vibrazioni naturalmente ricadono e si interrompono. Ma fino a quel momento, cioè fino all'inizio del loro naturale declino, le vibrazioni si sviluppano uniformemente e gradualmente e, in assenza di resistenza, possono prolungarsi all'infinito.

Così, uno degli assunti fondamentali della fisica contemporanea è la continuità delle vibrazioni, che tuttavia non è mai stato formulato in modo preciso, per l'assenza di qualsiasi obiezione. È vero che alcune delle più recenti teorie cominciano a metterlo in discussione, ciò nonostante, la fisica contemporanea è ancora molto lontana da una nozione corretta della natura delle vibrazioni o da ciò che corrisponde alla nostra concezione delle vibrazioni nel mondo reale.

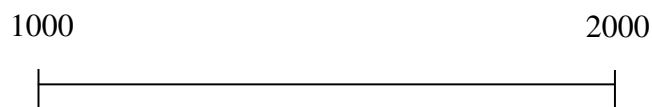
A questo proposito, il punto di vista dell'antica conoscenza si oppone a quello della scienza contemporanea, perché essa pone alla base della sua comprensione delle vibrazioni il principio della loro discontinuità.

Il principio della discontinuità delle vibrazioni significa che la necessaria e ben determinata caratteristica di tutte le vibrazioni della natura, siano ascendenti o discendenti, è di svilupparsi in modo non uniforme, ma con periodi di accelerazione e di rallentamento. Questo principio può essere formulato con una precisione ancora maggiore, dicendo che la forza d'impulso originale delle vibrazioni non agisce in modo uniforme, ma in un certo modo si rafforza o si indebolisce alternativamente. La forza d'impulso agisce senza cambiare di natura e le vibrazioni si sviluppano in un modo regolare soltanto durante un certo tempo che è determinato dalla natura dell'impulso, dall'ambiente, dalle condizioni e così via. Ma ad un dato momento interviene un certo tipo di cambiamento: Le vibrazioni cessano per così dire di obbedire all'impulso originale e, per un breve tempo, rallentano, cambiando sino ad un certo punto di natura o direzione; per esempio, le vibrazioni ascendenti ad un certo momento cominciano ad ascendere più lentamente e le vibrazioni discendenti cominciano a discendere più lentamente. Dopo questo rallentamento

temporaneo, sia nella ascesa che nella discesa, le vibrazioni riprendono il loro corso anteriore e ascendono o discendono di nuovo regolarmente sino a quando non si produce un nuovo arresto nel loro sviluppo. A questo proposito, è significativo notare che i periodi di azione uniforme dell'inerzia acquisita non sono simmetrici. L'uno è più corto, l'altro è più lungo.

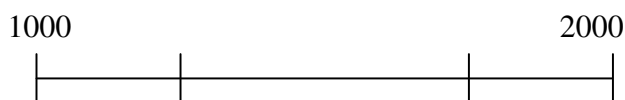
Per determinare questi periodi di rallentamento, o meglio gli arresti nella salita e nella discesa delle vibrazioni, si dividono le linee di sviluppo delle vibrazioni in sezioni corrispondenti al doppio o alla metà del numero di vibrazioni in un tempo dato.

Immaginiamo una linea di vibrazioni crescenti. Consideriamole nel momento in cui la loro frequenza è 1.000. Dopo un certo tempo, il numero delle vibrazioni è raddoppiato, ossia raggiunge 2.000.



È stato accertato che, in questo intervallo tra un numero dato di vibrazioni e un numero due volte più grande, vi sono due punti in cui si produce un rallentamento nella progressione delle vibrazioni.

L'uno è a breve distanza dal punto di partenza, l'altro quasi alla fine.



Le leggi che determinano il rallentamento delle vibrazioni o la loro deviazione dalla direzione primitiva erano conosciute dalla scienza antica. Queste leggi erano debitamente incorporate in una formula o diagramma che si è conservato fino ai nostri giorni. In questa formula, il periodo al termine del quale le vibrazioni sono raddoppiate era diviso in otto gradini disuguali, corrispondenti al tasso di progressione delle

vibrazioni. L'ottavo gradino è la ripetizione del primo, con un numero doppio di vibrazioni. Questo periodo, ossia la linea di sviluppo delle vibrazioni, misurato a partire da un dato numero di vibrazioni sino al momento in cui questo numero è raddoppiato, è chiamato ottava, cioè l'insieme di otto parti.

Il principio della divisione in otto intervalli disuguali del processo al termine del quale le vibrazioni sono raddoppiate, è fondato sullo studio della progressione non uniforme delle vibrazioni nell'ottava intera e i diversi gradini dell'ottava mostrano l'accelerazione e il rallentamento del suo sviluppo nei differenti momenti.

Racchiusa in questa formula, l'idea di ottava è stata trasmessa da maestro ad allievo, da una scuola ad un'altra. In tempi molto lontani, una di queste scuole scoprì la possibilità di applicare questa formula alla musica. È così che fu ottenuta la scala musicale di sette toni, conosciuta nella più remota antichità, poi dimenticata, e di nuovo scoperta o "ritrovata".

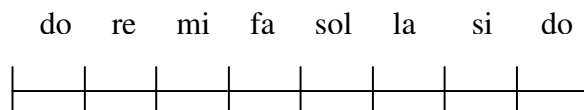
La scala di sette toni è la formula di una legge cosmica elaborata da antiche scuole e applicata alla musica. Se tuttavia studiamo le manifestazioni della legge di ottava nelle vibrazioni di altro genere, vedremo che le leggi sono ovunque le stesse. La luce, il calore, le vibrazioni chimiche, magnetiche ed altre sono sottomesse alle stesse leggi delle vibrazioni sonore; per esempio lo spettro della luce è conosciuto dalla fisica; in chimica, il sistema periodico degli elementi è senza alcun dubbio strettamente legato al principio di ottava, benché questa corrispondenza non sia stata pienamente chiarita dalla scienza.

Uno studio della struttura della scala musicale offre una base eccellente per comprendere la legge cosmica dell'ottava.

Prendiamo ancora una volta l'ottava ascendente, ossia l'ottava in cui la frequenza delle vibrazioni aumenta. Supponiamo che questa ottava cominci con 1000 vibrazioni al secondo. Designiamo queste 1000 vibrazioni con la nota Do. Le vibrazioni sono crescenti, ossia la loro frequenza aumenta. Il punto in cui la frequenza raggiunge 2000 vibrazioni sarà il secondo Do, vale a dire il do dell'ottava seguente:

do do

Il periodo tra un do e il do seguente, ossia un'ottava, è diviso in sette parti disuguali, perché la frequenza delle vibrazioni non aumenta uniformemente.



Il rapporto di intensità delle differenti note o della loro frequenza di vibrazioni si stabilirà come segue:

Se attribuiamo a do valore 1. allora re ne sarà $\frac{9}{8}$, mi $\frac{5}{4}$, fa $\frac{4}{3}$, sol $\frac{3}{2}$, la $\frac{5}{3}$, si $\frac{15}{8}$ e do avrà valore 2.

1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
do	re	mi	fa	sol	la	si	do

La differenza nell'accelerazione delle vibrazioni, o progressione ascendente delle note, o differenza di tono sarà la seguente:

- tra do e re $\frac{9}{8} : 1 = \frac{9}{8}$
- tra re e mi $\frac{5}{4} : \frac{9}{8} = \frac{10}{9}$
- tra mi e fa $\frac{4}{3} : \frac{5}{4} = \frac{16}{15}$ (progressione rallentata)
- tra fa e sol $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8}$
- tra sol e la $\frac{5}{3} : \frac{3}{2} = \frac{10}{9}$
- tra la e si $\frac{15}{8} : \frac{5}{3} = \frac{9}{8}$
- tra si e do $2 : \frac{15}{8} = \frac{16}{15}$ (progressione di nuovo rallentata)

Le differenze tra le note, o le differenze di altezza delle note, sono chiamate intervalli. Vediamo che vi sono tre specie di intervalli nell'ottava: $9/8$, $10/9$ e $16/15$, ciò che, in numeri interi, corrisponde a 405, 400 e 384. Il più piccolo intervallo $16/15$, si trova tra mi e fa, e tra si e do. Sono questi precisamente i due punti di rallentamento nell'ottava.

Nella scala musicale di sette toni, si considera teoricamente che vi siano due semitoni tra due note successive, salvo che per gli intervalli tra mi- fa e si- do, che hanno un solo semitono e nei quali il secondo semitono è considerato come mancante.

In questo modo si ottengono venti note, delle quali otto fondamentali :do, re, mi, fa, sol, la, si, do, e dodici intermedie; due fra ciascuna delle coppie seguenti:

Do - Re
Re - Mi
Fa - Sol
Sol - La
La - Si

e una tra le due coppie di note seguenti:

Mi - Fa
Si - Do

Ma in pratica, ossia in musica, invece di dodici semitoni intermedi, se ne considerano soltanto cinque, cioè un semitono tra:

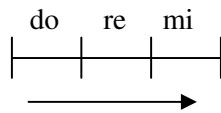
Do - Re
Re - Mi
Fa - Sol
Sol - La
La - Si

Tra mi e fa e tra si e do, il semitono manca.

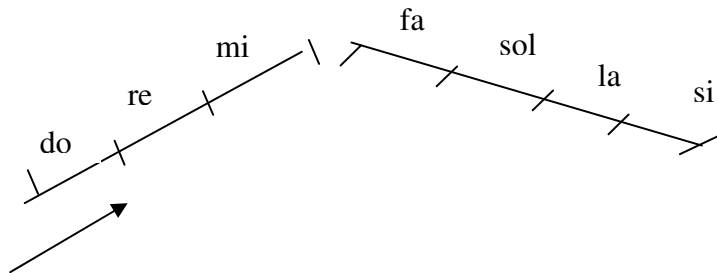
In questo modo, la struttura della scala musicale dà uno schema alla legge cosmica degli intervalli o semitoni mancanti. Diciamo a questo proposito che, quando si parla di ottave sia in senso “cosmico” che in senso “meccanico”, solo gli intervalli mi-fa e si-do sono chiamati intervalli.

Se ne cogliamo tutto il significato, la legge dell’ottava ci dà una nuova spiegazione della vita intera, del progresso e dello sviluppo dei fenomeni su tutti i piani dell’universo da noi osservato. Questa legge spiega perché in natura non vi sono linee dritte, ed anche perché non possiamo né pensare, né fare, perché tutto in noi si pensa da se, perché tutto in noi accade, e accade generalmente in modo contrario a quello che desideriamo o aspettiamo. Tutto ciò è l’effetto chiaro e diretto degli intervalli o rallentamenti nello sviluppo delle vibrazioni.

“Che cosa precisamente succede al momento del rallentamento delle vibrazioni? Avviene una deviazione della direzione originale. L’ottava comincia nella direzione indicata dalla freccia:



Ma una deviazione ha luogo tra mi e fa; la linea cominciata al do cambia direzione:



E attraverso fa, sol, la e si, essa discende con un certo angolo rispetto alla sua direzione originale, indicata dalla prime tre note. Tra si e do si trova il

Nel suo ulteriore sviluppo, la linea delle ottave, o linea di sviluppo delle vibrazioni, può ritornare alla sua direzione primitiva e quindi formare un cerchio completo.

Questa legge dimostra perché nelle nostre attività, non c'è mai niente che vada in linea retta, perché, avendo cominciato a fare una cosa, ne facciamo poi un'altra interamente diversa, sovente l'opposto della prima, senza tuttavia notarlo e continuando a pensare di seguire sempre la stessa linea.

Fatti come questi e molti altri possono essere spiegati soltanto con la legge dell'ottava, attraverso una comprensione del ruolo e del significato degli "intervalli" che obbligano costantemente la linea di sviluppo delle forze a modificare la propria direzione, a spezzarla, a curvarla, a mutarla nel "proprio contrario", e così via.

Le cose vanno sempre in questo modo e noi possiamo osservare ovunque questi cambiamenti di direzione. Dopo un certo periodo di attività energica, di emozione intensa o di comprensione giusta, una reazione interviene, il lavoro diviene noioso e trascurato, momenti di stanchezza e indifferenza appaiono nel sentimento; invece di pensare rettamente, si cercano dei compromessi; si sopprimono o si scartano i problemi difficili. La linea però continua a svilupparsi, ma non più nella stessa direzione dell'inizio. Il lavoro diventa meccanico, il sentimento, sempre più debole, si abbassa al livello degli avvenimenti abituali di ogni giorno. Il pensiero diventa più dogmatico, letterale. Tutto si svolge per un certo tempo, poi vi è di nuovo una reazione, un arresto, una deviazione. Lo sviluppo della forza può proseguire ancora, ma il lavoro che era stato cominciato con ardore ed entusiasmo è diventato una formalità obbligatoria ed inutile; numerosi elementi estranei sono entrati nel sentimento: considerazione, oppressione, irritazione, ostilità; il pensiero gira in cerchio, ripetendo ciò che già sapeva e ci si smarrisce sempre di più.

La legge dell'ottava spiega parecchi fenomeni della nostra vita, che altrimenti sarebbero incomprensibili.

Il primo è il principio della deviazione delle forze.

Il secondo, il fatto che nulla al mondo resta sempre allo stesso posto o rimane ciò che era; tutto si muove, tutto si sposta, cambia e, inevitabilmente, sale o scende, si rinforza o si indebolisce, si sviluppa o degenera, vale a dire si muove su una linea d'ottava o ascendente o discendente.

Finora abbiamo parlato soprattutto della discontinuità delle vibrazioni e della deviazione delle forze. Ora dobbiamo afferrare chiaramente due altri principi: quello dell'inevitabilità sia della salita che della discesa in ogni linea di sviluppo delle forze, e quello delle fluttuazioni periodiche, ossia delle crescite e decrescite su ogni linea, sia ascendente che discendente.

Nulla può svilupparsi restando al medesimo livello. La salita o la discesa sono la condizione cosmica inevitabile di ogni azione. Noi non comprendiamo e non vediamo ciò che avviene intorno a noi e dentro di noi, sia perché non teniamo mai conto dell'inevitabilità della discesa quando non c'è salita, sia perché prendiamo la discesa per una salita. Queste sono due delle cause fondamentali delle nostre illusioni su noi stessi. Non vediamo la prima, perché pensiamo sempre che le cose possano restare a lungo sullo stesso livello; e ignoriamo la seconda, perché le salite, là dove noi le vediamo, sono in realtà impossibili come lo sviluppo della coscienza con dei mezzi meccanici.

“Avendo imparato a distinguere le ottave ascendenti e discendenti nella vita, dobbiamo imparare a distinguere salita e discesa nelle ottave stesse. Qualsiasi lato della nostra vita si consideri, possiamo vedere che niente può restare uguale e costante; dappertutto e in ogni cosa continua un'oscillazione simile a quella del pendolo, ovunque e in tutte le cose le onde si sollevano e ricadono.

Soltanto nelle ottave di ordine cosmico, ascendenti o discendenti, le vibrazioni si sviluppano in maniera conseguente e ordinata, mantenendo sempre la direzione presa all'inizio.

D'altra parte, l'osservazione mostra che uno sviluppo d'ottave giusto e costante, benché raro, è possibile in ogni occasione della vita, nell'attività della natura e anche nell'attività umana.

Lo sviluppo corretto di queste ottave è basato su ciò che parrebbe un accidente. Accade talvolta che delle ottave che progrediscono parallelamente a una data ottava, intersecandola o incontrandola, colmino in qualche maniera i suoi intervalli e rendano possibile alle vibrazioni di tale ottava di evolversi liberamente e senza arresti.

L'osservazione di questo sviluppo corretto delle ottave stabilisce il fatto che, se al momento opportuno, ossia nel momento in cui l'ottava data passa per un intervallo, sopraggiunge uno "shock addizionale" di forza e di carattere corrispondenti, essa si svilupperà in seguito senza ostacoli, seguendo la sua direzione originale, senza perdere né cambiare niente della sua natura.

In tali casi, vi è una differenza essenziale tra le ottave ascendenti e le discendenti.

"In un'ottava ascendente, il primo "intervallo" si trova tra mi e fa. Se un'energia addizionale corrispondente entra a questo punto, l'ottava si svilupperà senza ostacoli fino a si, ma tra si e do occorre uno shock supplementare molto più forte che tra mi e fa, affinché essa si sviluppi correttamente, perché a questo punto le vibrazioni dell'ottava sono a un diapason molto più elevato ed è necessaria un'intensità maggiore per evitare un arresto nello sviluppo dell'ottava.

"Ma G. non chiamava "automatiche" le azioni regolate dal centro motore. Egli designava così solo le azioni che l'uomo compie in maniera a lui stesso non percepibile. Le stesse azioni, dal momento che vengono osservate non possono più essere chiamate "automatiche". Egli attribuiva un gran posto all'automatismo, ma non confondeva funzioni motrici e funzioni automatiche, e, ciò che è più importante ancora, trovava azioni automatiche in tutti i centri: parlava, ad esempio di "pensieri automatici" e di "sentimenti automatici". Quando l'interrogai sui riflessi egli li definì "azioni istintive". E, come ebbi poi modo di comprendere, fra tutti i movimenti esteriori, considerava soltanto i riflessi come azioni

istintive.”¹²

Un altro concetto caro a Gurdjieff é il paragone tra l' uomo e la “Carrozza”.

Egli ha paragonato l'uomo a una carrozza con un padrone, un cocchiere, un cavallo e una vettura.

Il padrone é fuori discussione perché non c'è, di conseguenza possiamo parlare solo del cocchiere, la nostra mente é il cocchiere.

La mente vuole fare qualcosa, si é presa l'impegno di lavorare in modo diverso da quanto ha fatto finora: vuole ricordare se stessa. Ma l'interesse che abbiamo al cambiamento e alla trasformazione di noi stessi appartiene soltanto al cocchiere, cioè é unicamente mentale.

Quanto al corpo e al sentimento, queste altre due parti non sono minimamente interessate a mettere in pratica il ricordo di sé. E invece é essenziale cambiare non nella mente, ma nelle parti che non sono interessate. La mente può cambiare molto facilmente, ma la trasformazione non si ottiene con la mente, se é mentale, é del tutto inutile.

Ecco perché si deve insegnare, e si deve imparare, non attraverso la mente, ma per mezzo del sentimento e del corpo. Nello stesso tempo, il sentimento e il corpo non usano il nostro linguaggio, e non hanno la nostra comprensione. Essi non capiscono né il russo, né l'inglese; il cavallo non capisce il linguaggio del cocchiere, né la vettura quello del cavallo. Se il cocchiere dice in inglese : “Gira a destra”, non succede proprio niente. Il cavallo capisce il linguaggio delle redini, e gira a destra solo obbedendo alle redini. Oppure svolta senza redini, se viene toccato in posti dove é abituato a essere toccato come succede con gli asini addestrati in Persia. La stessa cosa vale per la vettura: essa ha una propria struttura. Se le stanghe girano a destra, le ruote posteriori vanno a sinistra. Poi un altro movimento, e le ruote vanno a destra. Siccome la vettura capisce solo quel tipo di movimento, reagisce a modo suo. Quindi, il

¹² Frammenti, cap VI, pag 129

cocchiere deve conoscere i lati deboli, ossia le caratteristiche della vettura: in tal caso può guidarla nella direzione voluta. Se però se ne sta semplicemente seduto a cassetta, dicendo nel proprio linguaggio “ a destra” o “ a sinistra”, la carrozza non si muoverà mai, dovesse anche gridare per un anno.

Noi siamo la copia esatta di questa carrozza. La mente da sola non può essere considerata un uomo, come un cocchiere seduto al bar non può essere considerato un cocchiere che svolge la sua funzione.

La nostra mente é simile ad un cocchiere di professione che se ne stia seduto a casa o al bar, sognando di portare avanti vari clienti a destinazione. Proprio come la sua corsa non é una vera corsa , così il tentativo di lavorare solo con la mente non conduce da nessuna parte. Si diventa solo dei teorici, delle specie di pazzi.

“Il potere di trasformazione non sta nella mente ma nel corpo e nel sentimento. Purtroppo il nostro corpo e il nostro sentimento sono così fatti che, quando stanno bene, non si preoccupano di nulla. Essi vivono alla giornata, e hanno la memoria corta. Solo la mente vive i vista del futuro. Ogni parte ha i suoi meriti. Il merito della mente é quello di prevedere. Ma solo le altre due possono “Fare”.

Finora, la maggior parte di desideri e degli sforzi é stata accidentale. Prodotti dalla mente, esistevano solo nella mente. In coloro che sono qui, é casualmente emerso un desiderio di ottenere o di cambiare qualcosa. Ma solo nella mente. In essi non é ancora cambiato nulla. Non é che un'idea nella loro testa : ma ognuno é rimasto quel che era. Anche se uno lavora mentalmente per dieci anni, studia giorno e notte, cerca di ricordare se stesso e di lottare mentalmente, non combina niente di utile o di vero, perché mentalmente non c'è niente da cambiare.

É l' atteggiamento del cavallo che deve cambiare. Il desiderio dev'essere nel cavallo, e la capacità nella vettura.”¹³

¹³ Vedute sul mondo reale, G.I.Gurdjieff, Neri Pozza editore, Vicenza 2003, pag.220-221, d'ora in poi Vedute

Ma come abbiamo già detto, a causa dell'errata educazione moderna e del fatto che l'assenza di relazioni tra corpo mente e sentimento non é stata riconosciuta fin dall'infanzia, succede che la maggior parte della gente é così deformata da non possedere un linguaggio comune tra una parte e l'altra. Ecco perché riesce così difficile stabilire una relazione tra tutte le nostre parti, e ci riesce ancora più difficile costringerle a cambiare il loro modo di vita. Di conseguenza, siamo costretti a metterle in comunicazione attraverso un linguaggio particolare, che é diverso da quello previsto dalla natura attraverso cui queste diverse parti sarebbero rapidamente riconciliate l'una con l'altra, e avrebbero raggiunto, con una comprensione e degli sforzi concentrati, lo scopo prefisso, comune a tutte.

Legato al tema della carrozza che abbiamo appena visto é il paragone tra l' uomo e l' automobile. Anche nello spettacolo di R.obert .Lepage che analizzeremo nel capitolo successivo vedremo Gurdjieff dire che l' automobile e l' uomo funzionano nello stesso modo.

1)La carrozzeria é il vostro corpo.

2)Il motore é il vostro cuore, le emozioni

3)Il computer (i comandi) dell'automobile é il vostro cervello, il pensiero.

E affinché queste tre cose possano funzionare insieme occorre una quarta cosa : La vostra Coscienza.

Gurdjieff definisce gli uomini esseri tricerebrali, proprio in quanto forniti di un “cervello” capace di ricevere ed elaborare impressioni, indipendentemente dagli altri proprio in ognuno di questi centri: Il centro motore(Il Corpo), il centro emozionale (Il cuore, il sentimento) ed il centro intelletivo (la mente, il pensiero). Affiche questi tre centri possano lavorare insieme, dunque in armonia c' é bisogno della coscienza.

Ovviamente con questo breve capitolo abbiamo solo accennato alcuni dei temi salienti dell'insegnamento di Gurdjieff che devono essere approfonditi qualora uno fosse interessato a questo insegnamento. Qui

abbiamo solo menzionato ciò a cui faremo riferimento in seguito, rispetto alle problematiche teatrali, o ciò a cui faranno cenno coloro le cui testimonianze sono qui riportate, di modo che questo capitolo sia un po' come una mappa di riferimento.

ARTE OGGETTIVA O ARTE SOGGETTIVA ...THAT IS THE QUESTION?

“All and Everything” é il titolo comprensivo che Gurdjieff diede ai tre volumi dei suoi principali scritti. Gurdjieff faceva riferimento ad essi come alla Prima, Seconda e Terza Serie ovvero “Racconti di Belzebù A Suo Nipote: Una Critica Obiettivamente Imparziale della Vita dell’Uomo”, “Incontri Con Uomini Straordinari” da cui é stato tratto l’omonimo film diretto da Peter Brook e “La Vita Reale solo quando (io sono) ”.

Il titolo principale di questa prima serie I Racconti di Belzebù A Suo Nipote: Una Critica Obiettivamente Imparziale della Vita dell’Uomo, è il titolo su cui si impernia la struttura del libro. Viaggiando attraverso l’universo sulla nave interspaziale Karnak con il proprio nipote Hassin, Belzebù si impegna ad accrescere l’istruzione del ragazzo. Hassin è un dodicenne sensibile, intelligente e curioso. Nel corso del loro lungo viaggio, Hassin pone molte domande a Belzebù a proposito degli strani esseri tricerebrali (ovvero noi esseri umani) che abitano un piccolo pianeta (il pianeta terra) nel remoto sistema solare nel quale Belzebù fu bandito per effetto del suo ribellismo giovanile. Hassin si sforza di comprendere perché gli esseri tricerebrali del pianeta prendano “l’effimero per Reale.” Poiché Belzebù esiste su un piano di tempo che si estende a migliaia di anni terrestri, ed era stato bandito su Marte, il suo esilio gli offre l’occasione di osservare da vicino gli abitanti del nostro pianeta.

Belzebù racconta le sue storie ed impiega queste osservazioni della Terra dal suo osservatorio su Marte e da sei discese sulla Terra, apparentemente per istruire Hassin, ma, di fatto, per offrirci una critica imparziale della nostra vita.

Questa struttura di trama fornisce a Gurdjieff una piattaforma epica che si tiene in equilibrio fra un capitolo introduttivo di cinquanta pagine, intitolato “L’insorgere del Pensiero” ed un capitolo finale di uguale

lunghezza “Dall’Autore”. In questi lunghi capitoli, Gurdjeff parla al lettore con la sua propria voce. Verso la fine, Gurdjeff fa finalmente riferimento (e quindi, nel suo modo caratteristico, solo di passaggio) alla nostra diminuita capacità di concentrare “l’attenzione attiva” ed alla nostra dipendenza dal flusso di “associazioni automatiche.” Egli indica che il flusso di “associazioni automatiche” dentro di noi prenda il posto di ciò che egli chiama “processo mentale di un essere attivo,” e che l’attenta lettura del suo libro possa aiutarci a sviluppare questa funzione latente.

Parlare di iperbolico sarebbe troppo poco in relazione ai Racconti di Belzebù. Unico da così tanti punti di vista, può darsi si tratti del solo libro scritto in cui l’autore abbia studiato attentamente le reazioni del suo pubblico così attentamente per più di due decenni e lo abbia riscritto tenendo a mente queste osservazioni. Nulla in questo libro, o nelle reazioni del lettore, è accidentale. I Racconti di Belzebù rimane, come senz’altro Gurdjeff intendeva, il primo terreno d’incontro per chiunque sia interessato nel prendere conoscenza diretta con lui e con le sue idee.

Nel mio tentativo di trovare una risposta alla domanda “Esiste l’arte oggettiva?”, vorrei dedicare grande attenzione, proprio per quanto concerne questa delicata questione, al trentesimo capitolo dell’opera di Gurdjeff “I Racconti di Belzebù a suo nipote” il cui titolo, è appunto “L’Arte”.

“Voglio parlare del fattore alla cui apparizione lei ha assistito personalmente-me ne ricordo benissimo-durante il nostro soggiorno a Babilonia, e che, in seguito, è diventato realmente funesto per gli esseri attuali di laggiù - il fattore che essi chiamano “Arte”.¹⁴

Belzebù, il protagonista dell’opera di Gurdjeff e suo alter -ego, tenta in questo capitolo di spiegare al suo nipote Hassim la concezione di arte che esiste oggi “laggiù” ovvero su pianeta terra, dove vivono gli esseri

¹⁴ I Racconti di Belzebù a suo nipote, G.I Gurdjeff, pag 357 Neri Pozza Editore, Vicenza 2009, d’ora in poi Belzebù

tricerbrali, cioè noi esseri umani, che nel corso dell' opera sono diventati gli infelici beniamini di Hassim.

Belzebù spiega ad Hassim che per comprendere in tutti i suoi aspetti, la questione della famosa “ arte” terrestre attuale e per comprenderne chiaramente l' origine deve innanzitutto essere messo a conoscenza di due fatti che si verificarono nella città di Babilonia all'epoca del quinto soggiorno di Belzebù sul pianeta terra.

Il racconto di Guedjjeff si può definire mitico “su scala universale” sebbene incentrato sul problema essenziale del significato della vita umana, pertanto i riferimenti spazio- temporali, a luoghi o epoche debbono essere ricondotti essenzialmente a quella che é la concezione mitica dell'opera stessa.

Belzebù racconta di come un giorno percorrendo una strada si fosse imbattuto per caso in un “acchiappa-sguardi”, ovvero un cartello, indicante un circolo recentemente formato di sapienti stranieri gli “Adepti del Legamonomismo”, e dopo aver chiesto spiegazioni a uno di questi sapienti decise di diventare membro del circolo.

Al momento della sua ammissione varie questioni erano già state oggetto di numerose relazioni, e due giorni dopo fu pronunciata per la prima volta di fronte ai membri di quel circolo la parola “Arte”, ne furono definiti con precisione l'idea reale e il significato.

La questione veniva posta in questi termini, ossia, che per essere di qualche utilità alle generazioni future, agli uomini dei secoli a venire, avrebbero dovuto utilizzare l'arte come modo di trasmissione.

Venne proposto di utilizzare da una parte degli “afalkalna” umani, ovvero delle opere prodotte dalla mano dell'uomo, dall'altra dei “soldjinokha” umani, cioè delle diverse pratiche e cerimonie stabilite da secoli nella vita familiare degli uomini che si trasmettono automaticamente di generazione in generazione.

Alcuni “afalkalna” umani, particolarmente quelli fatti con materiale molto durevole avrebbero potuto raggiungere le generazioni lontane, quanto ai “soldjinokha” umani, come i diversi “misteri”, “cerimonie

religiose”, “usanze familiari e sociali”, “danze religiose”, benché sottoposti a frequenti modifiche, gli impulsi che essi avrebbero suscitato negli uomini e le manifestazioni che ne sarebbero derivate sarebbero rimaste immutate.

La questione dunque era come fosse possibile servirsi di questa “arte” e introdurre in essa delle informazioni utili, insieme al vero sapere a cui loro erano già arrivati, di modo che quando questo materiale avesse raggiunto i più lontani discendenti, essi avrebbero potuto decifrare tali opere ed utilizzarle per il proprio bene.

“Personalmente, vi propongo di agire sulla base della legge universale detta “Legge del Sette”.

La “ Legge del sette” esiste ed esisterà sulla Terra sempre e dovunque.

Per esempio in virtù di questa legge, il raggio bianco si compone di sette colori distinti, ogni suono determinato é costituito da sette differenti toni; ogni stato umano comporta sette sensazioni indipendenti, per di più, ogni forma determinata non può avere che sette dimensioni differenti; e ogni peso può restare stabile sul suolo soltanto se é sottoposto a sette pressioni reciproche, e così via.

Or dunque, noi vogliamo che le conoscenze attuali, quelle che abbiamo acquisite personalmente come quelle che ci sono arrivate dai tempi passati, e che all'unanimità noi riteniamo utili per i nostri lontani discendenti, siano deposte in questi “afalkalna” e “soldjinokha”, in modo tale che possano essere percepite dalla loro ragione pure, per mezzo di questa grande legge universale.

La legge del sette, come ho già detto, esisterà sulla terra finché il mondo esisterà, e gli uomini di tutte le epoche la vedranno e la comprenderanno finché esisterà sulla terra il pensiero umano; pertanto si può audacemente affermare che le conoscenze così depositate in quelle diverse opere esisteranno anch'esse per sempre sulla terra.

Quanto alla tecnica in sé, e con ciò intendo l'applicazione di tale legge al modo di trasmissione esaminato, potrebbe essere, secondo me la seguente:

In tutte le opere che creeremo intenzionalmente secondo i principi di questa legge, al fine di trasmetterle alle generazioni successive, noi tolleremo di proposito alcune inesattezze, anch'esse conformi alle leggi, e proprio in tali inesattezze noi consegneremo in maniera intelligibile il contenuto di una o di un' altra delle vere conoscenze possedute dagli uomini dei tempi attuali.

Nello stesso tempo, per permettere la decifrazione delle inesattezze di questa grande legge, o, se vogliamo, per fornir loro una “Chiave”, inseriremo nelle nostre opere qualcosa di simile a un legamonismo, che si trasmetterà di generazione in generazione per mezzo di un particolare tipo di iniziati , che chiameremo gli “iniziati all'arte”.

Li chiameremo così perché l'intero processo di tale trasmissione di conoscenza alle generazioni future, mediante la Legge del sette non sarà naturale, ma artificiale.”¹⁵

G.I Gurdjieff“I racconti di Belzebù a suo nipote” pag 365-366, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2009.

Belzebù continua a raccontare che in seguito a questa proposta una grande agitazione si impadronì del circolo degli Adepti del Lagamonismo, che ben si divisero in parecchi gruppi e consacrarono ogni giorno della settimana allo studio di una branca speciale della loro scienza:

“Così, consacrarono al primo gruppo il Lunedì e lo chiamarono il “giorno delle cerimonie civili e religiose”

Al secondo gruppo riservarono il martedì, e lo chiamarono il “giorno dell'architettura”.

Mercoledì fu il “giorno di pittura”.

Giovedì, il “giorno delle danze religiose e popolari”.

Venerdì, il “giorno della scultura”

¹⁵ Belzebù, pag 368

Sabato, il “giorno dei misteri”, o, come anche dicevano, il “giorno del teatro”.

Domenica, il “giorno della musica e del canto”.

Questo capitolo dell'opera gurdjieffiana spiega bene come in ogni disciplina cercavano di far passare una conoscenza attraverso l' utilizzo della legge del sette, ad esempio il lunedì il giorno delle cerimonie civili e religiose venivano presentate diverse cerimonie, e “frammenti di sapere” destinati ad essere trasmessi erano annotati per mezzo di inesattezze. Ad esempio se nella cerimonia era previsto che il sacerdote dovesse alzare le braccia al cielo, o che assumesse una precisa posizione dei piedi, ecco che chiedevano al sacerdote di posare in piedi non come avrebbero dovuto essere secondo la legge, ma diversamente, e proprio in quei “diversamente” i sapienti del gruppo annotavano per mezzo di un “alfabeto” convenzionale ciò che si erano prefissi di trasmettere attraverso tali cerimonie.

Così il martedì la stessa cosa avveniva per l' architettura, laddove la cupola di un certo edificio avrebbe dovuto, secondo tutti i dati, poggiare su quattro colonne di un certo spessore, essi la facevano sostenere da tre colonne. Valutavano allora la spinta reciproca, o meglio “la resistenza reciproca” che mantiene la gravità sul pianeta secondo la legge del sette, ossia valutavano il grado voluto di resistenza delle colonne tenendo conto prima di tutto della forza di gravità della cupola stessa. In quelle inconsuete combinazioni architettoniche, derivanti dalla legge del sette, essi annotavano, sempre per mezzo di un “alfabeto” convenzionale, gli elementi di qualche utile nozione.

Essi si avvalevano anche della legge chiamata “Deivibrizkar”, una legge di azione delle vibrazioni che sorgono nell'atmosfera dei luoghi chiusi. Servendosi di questa legge, supponiamo che l'interno di un certo edificio conformemente alla legge del sette provochi delle sensazioni ben determinate, ebbene essi concepivano i loro progetti di edifici in modo tale che le sensazioni provocate negli esseri presenti si svolgessero in un

ordine del tutto diverso, e inserivano ciò che desideravano trasmettere.
(A questo farà riferimento anche Peter Brook, nell'intervista che segue alla fine del mio elaborato, nella quale ad un certo momento si parlerà del numero d'oro e delle proporzioni architettoniche.)

Il mercoledì, il giorno della pittura, era consacrato allo studio delle combinazioni dei diversi colori.

In tali giorni i sapienti di quel gruppo presentavano materiali colorati capaci di durare molto a lungo come “tappeti”, “stoffe” o “cincruari” su cui erano ricamato o raffigurato paesaggi o scene di vita.

Quando tessevano o ricamavano con fili colorati o dipingevano le loro opere, disponevano le diverse tonalità sia in senso longitudinale sia in senso trasversale, o nei punti di intersezione “diversamente” e in questo diversamente introducevano in modo conforme alle leggi, gli elementi delle loro informazioni e del loro sapere.

Il giovedì consacrato allo studio delle danze religiose e popolari, i sapienti modificavano alcune danze popolari già esistenti e ne creavano altre inedite.

Ora per comprendere meglio come essi annotavano in tali danze ciò che volevano, c'è da sapere che secondo la legge del sette, qualunque posa o qualunque movimento di un essere é costituito da sette tensioni reciprocamente equilibrate, che appaiono in sette parti indipendenti del loro tutto integrale e che ciascuna di queste sette parti comporta a sua volta sette “linee di movimento” distinte e che ogni linea possiede sette “punti di concentrazione”, infine che queste divisioni successive si ripetono nello stesso modo nello stesso ordine, ma in scala sempre più ridotta, fin nelle particelle più minuscole, o “atomi”, del corpo intero.

Ebbene nel corso delle loro danze, quei sapienti introducevano nei loro movimenti delle inesattezze volontarie, anche esse legali, nelle quali annotavano in un certo ordine le conoscenze che desideravano trasmettere.

Il venerdì riservato alla scultura venivano presentate le “minia-immagini” ovvero i modellini d'argilla. Fra quelle opere vi trovavano anche degli

“esseri allegorici”. I sapienti appartenenti a questo gruppo annotavano tutto ciò che era indispensabile trasmettere in inesattezze legali derivanti da quella che allora era nominata “legge delle proporzioni”. Si era a conoscenza infatti che secondo la legge del sette, la dimensione di qualsiasi parte determinata del tutto integrale di un essere é funzione delle sette dimensioni di sette altre parti secondarie di quel tutto, le quali a loro volta, risultano da sette parti terziarie e così di seguito. Ne consegue che le dimensioni di qualsiasi parte, grande o piccola, del loro intero corpo planetario aumentano o diminuiscono in modo definito in proporzione alle altre parti dello stesso corpo. Ad esempio le dimensioni del volto umano dipendono dalle dimensioni di sette parti fondamentali del suo corpo intero, e quelle di ogni parte del suo viso, presa separatamente, dipendono dalle sette tensioni del viso intero e così via fino all'atomo del viso.

Ora negli scostamenti facevano subire a queste dimensioni annotavano tutte le informazioni utili che volevano trasmettere.

Il sabato, giorno dei misteri, o giorno del teatro, avevano luogo le dimostrazioni date dai sapienti membri del sesto gruppo. Belzebù le definisce le più interessanti, o come si dice le più popolari e confessa che preferiva anche lui questi sabati agli altri giorni della settimana.

“Infatti le dimostrazioni date in quei giorni dai sapienti di quel gruppo provocavano spesso negli altri membri della stessa sezione del circolo un riso così franco e spontaneo che a tratti mi faceva dimenticare fra quali esseri tricerelbrali mi trovavo, e io stesso mi abbandonavo a quell' impulso esserico, la cui proprietà é quella di sorgere soltanto fra esseri della stessa natura.

I sapienti di quel gruppo mimavano dapprima, davanti agli altri membri del circolo, diverse forme di emozioni e di manifestazioni esseriche, poi, fra queste sceglievano insieme quelle che meglio si adattavano ai differenti dettagli di uno o di un altro dei misteri già esistenti, o di quelli che loro stessi avevano composto; dopodiché, con sistematiche deroghe ai principi della legge del sette, essi annotavano, nelle emozioni e nelle

manifestazioni che riproducevano, tutto ciò che desideravano trasmettere”¹⁶

Spiega poi che tali mestieri furono successivamente rimpiazzati con quelli che si chiamano “Kesbaadji”, ovvero “marionette” prima di essere sostituiti del tutto con quelle che si chiameranno “rappresentazioni teatrali” o “spettacoli”, che indica come una forma d'arte contemporanea pernicioso nel processo di “rattrappimento” graduale del loro psichismo. Da allora questi imitatori si chiamarono “commedianti”, “attori”, e oggi anche artisti, e il loro numero é in continuo aumento.

Questi misteristi dei tempi di Babilonia annotavano diverse informazioni utili per mezzo di quello che si chiama “il corso dei movimenti associativi” dei partecipanti ai misteri.

Ora sappiamo precedentemente nella sua opera Gurdjieff spiega come gli esseri tricerbrali, ovvero gli uomini siano esseri tricerbrali in quanto costituiti da tre parti distintamente indipendentemente spiritualizzate, tre centri, quello intellettuale o della mente, quello emozionale o del sentimento, quello motore o del corpo. In ciascun centro é come se ci fosse un cervello, così ogni impressione che provenga dall'esterno o dall'interno, é percepita indipendentemente, secondo la sua natura da ciascuno di questi cervelli e andrà a provocare delle associazioni indipendenti.

Così se qualcuno dei partecipanti al mistero, dopo aver suscitato in uno o l' altro dei suoi cervelli, secondo delle associazioni conformi alle leggi, una nuova impressione corrispondente al suo ruolo, doveva reagire con un certo movimento o una manifestazione determinata, egli eseguiva invece il movimento o si abbandonava a quella manifestazione non in conformità con la legge del sette ma “diversamente”, e in questo diversamente i sapienti inserivano ciò che volevano trasmettere.

É da sapere che per tali dimostrazioni era stata eretta una piattaforma rialzata chiamata “ riflettore di realtà”; e che oggi chiamiamo “

¹⁶ Belzebù, pag 378

palcoscenico”.

Belzebù continua il suo racconto:

“Or dunque, su quel “riflettore di realtà”, o “palcoscenico” arrivavano sempre improvvisamente, all'inizio dello spettacolo, due partecipanti; di norma uno dei due cominciava restando per un certo tempo in piedi, immobile, come se prestasse orecchio al proprio stato “ darthklustiano”, o come si dice talvolta, allo stato generale della propria “ emozione psichica associativa.

Mentre si ascoltava così, la sua ragione percepiva che la somma delle sue emozioni associative, aveva preso, per esempio, la forma del desiderio irresistibile di dare un ceffone a un certo essere, la cui semplice vista serviva sempre da punto di partenza per delle associazioni di una certa serie di impressioni già fissate in lui, e che provocano sempre nel suo psichismo generale delle emozioni sgradevoli, offensive per il suo sentimento di “coscienza di sé.

Supponiamo che quelle emozioni sgradevoli si siano sempre prodotte in lui alla vista di quello che chiama allora un “trodokhakhuna” una specie di funzionario a cui gli esseri contemporanei danno il nome di “poliziotto”.(...)Si volgeva dunque con tale intenzione verso l'altro sapiente entrato sul palcoscenico assieme a lui e, trattandolo allora come un “ trodokhakhuna”, gli diceva:

“Ehi tu! ...Non conosci ancora il tuo dovere? Non vedi che laggiù...” In quel momento puntava il dito nella direzione di un'altra sala del circolo dove stava il resto dei partecipanti alla dimostrazione del giorno, e proseguiva: “ ...che laggiù, dico, due cittadini, un “ oldato” e un “ciabattino”, si picchiano per strada e disturbano la quiete pubblica? E tu, nel frattempo, stai lì a crogiolarti, immaginando di essere Dio sa cosa, e sbirci fra i passanti le mogli e rispettabili abitanti della città!

Aspetta mascalzone che non sei altro! Tramite il mio capo, il primario medico della città, farò sapere ai tuoi superiori la noncuranza e la scarsa attenzione che metti nell' esercizio delle tue funzioni!

Da quel momento, il sapiente che parlava, avendo detto casualmente di

avere per capo un medico, entrava nella parte di un medico, mentre il secondo sapiente entrava nella parte del “poliziotto”; quanto agli altri due sapienti partecipanti, che il “poliziotto” aveva fatto arrivare dall'altra sala, essi assumevano allora rispettivamente i ruoli del “ciabattino” e del “soldato”.

E quei due ultimi sapienti erano tenuti ad assumere i ruoli del “soldato” e del “ciabattino” e a manifestarsi esattamente come tali, per la sola ragione che il primo sapiente, obbedendo al proprio stato “dartzhelklustiano”, e avendo preso per sé la parte del medico li aveva disegnati con quei nomi.”¹⁷

Qui Belzebù poi continua parlare dell'interpretazione teatrale, spiega che quei sapienti erano in grado di sostenere dei ruoli fittizi di “soldato,” di “ciabattino” e di “poliziotto”, e si mettevano a dirigere le proprie emozioni e le manifestazioni riflesse che esse generavano, grazie alla proprietà esserica detta “ikhriltazkakra”.

Gli esseri tricentrici potevano acquisire tale proprietà solo dopo aver acquisito nella loro presenza quella che si chiama la “volontà egoaurassiana”, la quale a sua volta poteva essere ottenuta solo grazie ai “park-dolg-doveri esserici” e agli sforzi coscienti e a delle sofferenze volontarie.

Così riuscivano ad eseguire dei “ruoli fittizi” e a vivere davanti agli altri membri sapienti del circolo delle esperienze e delle azioni interiori riflesse che si producevano e si svolgevano sotto la direzione della loro lucidissima ragione.

Poi d'accordo con gli altri membri del circolo, essi sceglievano fra gli impulsi esserici così rappresentati quelli che meglio corrispondevano al loro scopo e che conformemente alla legge del flusso delle associazioni di origine diversa, dovevano essere vissute e manifestate in azioni ben determinate, dopodiché essi inserivano quegli elementi selezionati nei dettagli di qualche mistero.

¹⁷Belzebù, pag 382. 383

É importante sottolineare che gli esseri tricerebrali appartenenti al gruppo dei sapienti misterici di Babilonia riproducevano in modo sbalorditivo fin nei dettagli, le particolarità soggettive delle concezioni e delle manifestazioni di vari tipi a loro del tutto estranei.

Questo perché possedevano la proprietà chiamata “Ikhritazkakra”, ma soprattutto come tutti i sapienti terrestri del tempo conoscevano la “legge dei tipi”, e sapevano perfettamente quali erano i ventisette tipi ben determinati che si formano sul loro pianeta, e anche ciò che ciascuno di loro doveva percepire in una qualsiasi circostanza, come lo percepiva e come era costretto a reagire.

Quanto alla proprietà esserica chiamata “Ikhritazkakra” occorre sapere che essa sola conferisce agli esseri la possibilità di mantenersi nei limiti di tutti gli stimoli e gli impulsi che suscitano in un dato momento, nella loro presenza generale, le associazioni generate dal cervello che hanno coscientemente scelto come base di partenza per provocarvi una qualunque serie di impressioni già provate da loro- ed é solo grazie a questa capacità che un essere può percepire tutti i dettagli dello psichismo di un “tipo” che ha ben studiato, poi manifestarsi a sua immagine e impersonarlo, per così dire, pienamente.

Spiega poi come negli esseri tricerebrali in generale tutte le impressioni vanno ad accumularsi nei tre cervelli distinti, in un ordine detto di parentela per partecipare in seguito, con le associazioni che suscita in quei tre cervelli ogni nuova percezione, secondo gli “impulsi centri-di gravità” che si trovano in quel momento nella loro presenza generale.

Pertanto nella presenza degli esseri tricerebrali fluiscono senza fine tre specie di associazioni indipendenti, che suscitano continuamente degli impulsi esserici di natura differente, e che d'altro canto essi hanno cessato del tutto di ottenere coscientemente nella loro presenza, pertanto la loro presenza generale é costituita da tre personalità assolutamente distinte che non hanno e non possono avere nulla in comune tra loro né per quanto concerne la loro natura originale né per le loro manifestazioni.

Dunque se essi si accingono, con una delle parti della loro essenza, a

volere una cosa, nel medesimo istante la seconda parte ne desidera una del tutto diversa, mentre una terza gliene fa fare un'altra, contraria alle prime due.

Per tornare alle dimostrazioni dei nostri sapienti misterici di Babilonia, c'è da aggiungere che ogni partecipante, assumendo, secondo il ruolo che si era visto imporre “per effetto del caso”, delle percezioni e delle manifestazioni automatiche ben determinate, proprie alla personalità di un tipo a lui totalmente estraneo, doveva essere capace, pur continuando a interpretare la propria parte, di uscire con un pretesto plausibile per andare ad indossare dei vestiti appropriati.

Se essi cambiavano così di costume era per manifestarsi più chiaramente e in modo più incisivo nelle parti che dovevano interpretare, e affinché gli altri membri presenti del circolo degli Adepti al Legamionismo che annotavano e sceglievano degli elementi per i futuri misteri, fossero in grado di orientarsi meglio e fare la miglior scelta possibile fra tutto ciò che avevano visto.

La domenica, consacrata alla musica e al canto, i sapienti del gruppo eseguivano sia con differenti “strumenti-produttori-di suoni” sia con la propria voce, ogni sorta di “melodie”, poi essi spiegavano agli altri sapienti la maniera in cui avevano annotato in tali opere ciò che volevano trasmettere.

Essi si proponevano ugualmente di introdurre quelle opere nelle usanze delle diverse comunità, con la speranza che le “melodie” create da loro, passando di generazione in generazione, raggiungessero gli uomini dei tempi futuri, che avrebbero ritrovato in esse, così come vi era stato depresso, il sapere fin lì acquisito sulla terra, e che l'avrebbero utilizzato per il bene della loro esistenza ordinaria.

“Prima di esporre il modo in cui i sapienti di quel gruppo inserivano quelle nozioni nelle loro opere “musicali” e “vocali”, occorre che io ti spieghi alcune specifiche particolarità che comporta, nella presenza generale di ogni essere, l'organo percettivo dell' udito.

Nel novero di queste particolarità specifiche si trova la proprietà chiamata “vibroechonitanko”.

Come certo saprai, le parti dei cervelli di ciascun essere che la scienza oggettiva chiama “khlodistomatikul”- di cui alcune sono disegnate dai sapienti medici del tuo pianeta con il nome di “gangli nervosi cerebrali”, provengono dalla cristallizzazione delle “vibrazioni niriunossiane” che appaiono in generale in ogni essere, una volta compiuta la sua formazione, come risultati del processo delle sue diverse percezioni uditive, poi questi “khlodistomatikul”, sotto l'azione di vibrazioni simili non ancora cristallizzate, suscitano nella regione corrispondente di uno o di un altro di quei cervelli, la particolarità “ vibroechonitanko”, o come si dice talvolta dei “rimorsi”.

Grazie alla previdenza della Grande Natura, questi “khlodistomatikul” servono effettivamente da fattori che favoriscono l'insorgenza, nella presenza degli esseri del processo delle associazioni nei momenti in cui qualsiasi impulso interiore é assente, e nessuno stimolo proveniente dall'esterno raggiunge i loro cervelli.

Quanto alle “vibrazioni niriunossiane” non ancora cristallizzate che penetrano nella loro presenza generale, esse sono emesse sia dalle “corde vocali” delle creature di ogni specie, sia dagli “strumenti-produttori -di suoni” che essi hanno inventato.

Ebbene, quando tali vibrazioni, provenienti da una di queste fonti, penetrano nella presenza di un essere, e vengono in contatto con gli “khlodistomatikul” di uno o di un altro dei suoi cervelli, vi suscitano, in collegamento con il funzionamento generale dell'intero essere, il processo di “vibroechonitanko”.

La seconda particolarità del funzionamento di questo organo percettivo consiste nel fatto che le vibrazioni provenienti dalla successione dei suoni di una qualsiasi melodia scatenano in generale delle associazioni in uno dei tre cervelli, quello in cui si prolunga un dato momento, con maggior intensità, “l'inerzia di ciò che si é appena provato”, e in cui, di conseguenza, gli impulsi suscitati per l'esperienza interiore si succedono

in un ordine automatico.”¹⁸

Dunque quei sapienti musicisti e cantori di Babilonia combinavano le loro melodie in modo tale che, invece di rispettare l'ordine automatico abituale, la sequenza delle vibrazioni provocasse negli esseri una serie di associazioni, e di conseguenza una serie di impulsi per le loro esperienze interiori in un ordine differente, cioè in modo tale che penetrando nella presenza degli esseri, le vibrazioni, provocassero il “vibroechonitanko” nei “khlodistomatikul”, non solo del cervello in cui in quel momento predominano le associazioni, come accade di solito, ma a volte di uno, a volte dell' altro, e a volte del terzo cervello. Inoltre essi determinavano la qualità, o come avrebbero detto anche loro il numero di vibrazioni dei suoni che dovevano colpire l'uno o l'altro dei cervelli.

Su quale cervello dell'essere dovevano agire le vibrazioni destinate a costituire i differenti dati, e quali percezioni nuove questi dati “determinatori di nuovi risultati” potevano produrre, niente di tutto ciò era loro ignoto.

Grazie alle sequenze di suoni che essi combinavano, nella presenza degli esseri sorgevano simultaneamente degli impulsi di natura diversa, che suscitavano differenti sensazioni totalmente opposte, le quali suscitavano a loro volta delle emozioni inusuali e dei movimenti riflessi a loro estranei.

Le sequenze dei suoni così combinati avevano, nella presenza di tutti gli esseri in cui penetravano un' azione davvero strana.

“Anche in me, un essere “fatto di un'altra pasta” come dicono loro, sorgevano differenti impulsi esserici, che si succedevano in un ordine inconsueto.

E questo perché i suoni delle loro melodie, combinati in una determinata sequenza, quando penetravano nella mia presenza generale, vi subivano il “ djartklom”, o come si dice talvolta “ si smistavano” e andavano a

¹⁸ Belzebù, pag 387

colpire in modo uguale i miei tre “ khlodistomatikul” di origine diversa; pertanto, le associazioni nate da serie di impressioni simili ma di natura diversa, che si sviluppavano simultaneamente nei miei tre cervelli indipendenti con la stessa intensità, suscitavano però nella mia presenza tre impulsi di natura del tutto differente.

Per esempio, se la localizzazione del mio conscio, o del mio “centro pensante” suscitava nella mia presenza generale un impulso di gioia, la seconda localizzazione, ossia il mio “centro emotivo”, generava in me un impulso chiamato “dispiacere”, e la terza localizzazione del mio corpo, cioè il mio “ centro motore”, un impulso di religiosità.”¹⁹

E precisamente in quegli impulsi inconsueti suscitati negli esseri delle loro melodie strumentali e vocali, essi annotavano ciò che desideravano trasmettere.

Belzebù continua poi a parlare della parola arte, spiega appunto che la parola arte entrò per caso a far parte del vocabolario di alcuni esseri tricerebrali, così come la parola Teatro.

Gli esseri tricerebrali si riunivano spesso nei loro teatri, e questo accade anche nella civiltà contemporanea, per osservare le manifestazioni premeditate di coloro che si chiamano “ artisti”, proprio come a Babilonia i membri del circolo degli Adepti del Legamonismo studiavano le rappresentazioni dei sapienti del gruppo dei misterici.

Inoltre, oggi, questi “teatri” sono diventati edifici imponenti e monumenti degni di attenzione.

“Non sarebbe male, penso, darti qualche spiegazione in merito al malinteso sorto a proposito della parola “artista”.

Questa parola che i tuoi beniamini attuali hanno ricevuto dall' epoca babilonese, non é tuttavia pervenuta fino a loro come le altre, cioè come una parola vuota e priva di significato, ma come il residuo sonoro di una parola vuota che era allora in uso laggiù.

¹⁹ Belzebù pag 388

A quei tempi, in effetti, i membri del circolo degli Adepti del Legamionismo avevano ricevuto dagli altri sapienti di allora, ben disposti a loro riguardo, un nome che avevano adottato per se stessi, e che i tuoi beniamini attuali avrebbero scritto “orfista”.

Quel vocabolo era formato da due radici distinte, che esprimevano allora due nozioni traducibile ai nostri giorni con le parole “giusto” ed “essenziale”; quando qualcuno era chiamato così significava che costui “sentiva l'essenza con giustezza”.

Dopo il periodo babilonese, anche quell'espressione passò automaticamente di generazione in generazione, conservando più o meno lo stesso significato, ma circa un paio di secoli fa, alcuni esseri del tempo, afflitti da dati hassnamussiani, essendosi messi a cercare mezzogiorno alle tre a proposito della vuota parola “arte”, fondarono diverse “scuole d'arte”, e ciascuno di loro si considerava appartenente all'una o all'altra di quelle scuole. Ora, dato che essi non comprendevano più il vero significato della parola “arte”, e che fra quelle scuole se ne trovava una che aveva preso il nome di “Orfeo”, un personaggio immaginato dagli antichi Greci, essi decisero di inventare una nuova parola che definisse più esattamente la loro “vocazione”.

E fu allora che essi crearono, per sostituire l'espressione “orfista” la parola “artista” che doveva significare “colui che si occupa d'arte”.²⁰

Belzebù affronta poi le ragioni per cui gli esseri tricerebrali hanno preso l'abitudine di edificare teatri un pò dappertutto, e analizza come i loro artisti vi si manifestano.

Spiega poi come fin da quando i teatri cominciarono ad essere in voga, essi vi si riunivano, non per guardare e studiare le interpretazioni dei loro “artisti contemporanei” ma unicamente per “pavoneggiarsi”.

Essi provano piacere solo quando destano “meraviglia” e possono spiarne il riflesso sul volto di chi è accanto a loro, e questo strano bisogno combinato con ciò che si chiama “moda” non lascia più loro né il tempo

²⁰ Belzebù, pag 391

né la possibilità di vedere e di sentire la realtà.

Questa é una riflessione importante su quello che noi chiamiamo “pubblico” senza il quale il teatro non potrebbe esistere. Il pubblico é chiamato a presenziare, a partecipare ad un evento, e l' evento é già appena si varca a soglia del teatro, nella sala d' attesa, a bar dove si fanno incontri e public-relation o dove semplicemente il gossip ha luogo a ruota libera, dove si possono distinguer immediatamente i critici, i teatranti o gli intellettuali dai loro inequivocabili atteggiamenti, dalle peculiari manifestazioni del loro essere.

Questa descrizione, questa “full -picture” che Gurdjieff ci regala tramite le parole di Belzebù é molto vera, e proprio per questo anche se ci fa sorridere, lascia un gusto amaro in bocca. Non solo l'artista é vittima di un ego smisurato, ma anche il pubblico é pieno di se e presenzia l'evento per mostrarsi, si reca a teatro in uno stato di “agitazione”, pieno di aspettative, o tensioni che a volte lasciano poca attenzione allo spettacolo stesso, al ricevere l'arte che si consumerà sul palcoscenico.

“Sotto questo profilo, i teatri attuali convengono perfettamente ai tuoi beniamini, dato che diventa per loro molto cosmo e facile mostrare agli altri, le loro “strabilianti acconciature” , o il “ nodo all' ultima moda” della loro cravatta, oppure la “generosa scollatura”. Per farti un'idea chiara di come si comportano in quei teatri i loro “ artisti” contemporanei mentre gli altri “fanno la ruota” devi innanzi tutto conoscere una “malattia”, davvero stravagante , che esiste laggiù con il nome di “drammaturgite”.E quando uno di quegli esseri tricerebrali di laggiù, che ha acquisito fin dalla nascita quella predisposizione alla “drammaturgite”, raggiunge l'età di un essere responsabile, per poco che sia diventato capace di scrivere e che abbia voglia di farlo, é immediatamente toccato da quella strana malattia, e si mette a “ cercare mezzogiorno alle tre” sulla carta, o come si dice laggiù a “comporre” diverse “ opere teatrali”. Come soggetto delle sue opere, egli sceglie comunemente diversi avvenimenti per così dire accaduti nel passato, o che forse potrebbero

prodursi in futuro, sempre che non siano semplicemente appartenenti all' "irrealtà contemporanea".²¹

Dopo Belzebù, ma in realtà é Gurdjieff a parlare, procede nella descrizione degli artisti contemporanei in modo impietoso, ma molto appropriato.

“Fra gli altri sintomi di quella singolare malattia, la presenza generale dell'essere che ne é afflitto comporta inoltre sette particolarità veramente specifiche:

La prima consiste nel fatto che, fin dalla comparsa di quella strana malattia nella presenza del suddetto essere, si propagano incessantemente attorno a lui delle vibrazioni particolari che hanno, su chi lo circonda esattamente l'effetto di un “odore di vecchio caprone”.

La seconda vuole che, in seguito alla modifica del suo funzionamento interiore, la forma esteriore del corpo planetario di questo essere subisca a sua volta le modifiche seguenti: il naso sta per aria, la mani, come si dice sventagliano, le parole si accompagnano a una tossetta particolare, ecc...

Secondo la terza, quest'essere si sente sempre penosamente impressionato di fronte a certe formazioni naturali e artificiali del tutto inoffensive , come un “topo”, un “pugno alzato”, la “moglie dell' amministratore capo del teatro”, un “brufolo sul naso”, la “ciabatta sinistra della propria moglie”, una quantità di altre cose.

La quarta particolarità lo porta a perdere definitivamente ogni facoltà di comprendere lo psichismo dei propri simili, o di decifrarlo.

La quinta lo porta a criticare, sia interiormente sia in modo ostentato, tutti e tutto eccetto ciò che proviene da lui.

La sesta atrofizza in lui, più che in tutti gli altri esseri tricerbrali, i dati necessari alla percezione di qualcosa di oggettivo.

²¹ Belzebù pag 396 -397

E infine la settima consiste nel fatto che nella sua presenza compaiono delle “emorroidi”, le quali sono, sia detto per inciso, la sola cosa che porta con modestia.

Succede poi che se l'essere affetto da tale malattia ha per zio un membro di qualche parlamento, o se ha fatto conoscenza con la vedova di un vecchio “uomo d'affari”, oppure se, per una ragione o per l'altra, ha trascorso il tempo della sua preparazione all'età responsabile in un ambiente e in condizioni tali da avergli fatto acquisire automaticamente la proprietà detta “introdursi senza vaselina”, accade che i “direttori”, o come anche si chiamano, i “padroni del vapore”, si tengano la sua opera, e ordinino ai loro “artisti” di rappresentarla esattamente come l'ha almanaccata quell'essere colpito dalla strana malattia della “drammaturgite”.²²

Spiega poi come quegli artisti cominciano per prima cosa a interpretare la tal opera fra loro, senza testimoni, fino a quando la loro “interpretazione” non corrisponda esattamente alle indicazioni date dal malato di drammatugite e agli ordini del direttore.

Quando sono riuscita trasformarsi in ciò che si chiamano “manichini viventi”, si fanno allora aiutare da coloro che non sono ancora diventati dei “manichini”, e pertanto meritano il titolo di registi, e ricominciano gli stessi esercizi sotto la direzione di questi ultimi, ma alla presenza di altri esseri ordinari riuniti in quei famosi teatri.

Ciò fa sì che questi teatri contemporanei non possono offrire più niente che corrisponda allo scopo elevato a cui aspiravano i sapienti babilonesi, quando per la prima volta crearono quella forma di rappresentazione cosciente delle percezioni, prevedendone le reazioni associative che avrebbero provocato negli altri esseri loro simili.

Pertanto per realizzare uno spettacolo d'arte oggettiva occorre essere in grado di prevedere quali reazioni associative vadano a provocare il

²² Belzebù, pag 398

pubblico una volta percepita una firma di rappresentazione cosciente. Ad un certo punto anche Ahun, servitore di Belzebù, decide di dare ad Hassin, un buon consiglio pratico, data la sua recente esperienza con “attori” e “artisti” e grazie alle impressioni percepite e fissate nella sua presenza generale durante il suo ultimo soggiorno sul pianeta Terra.

Ahun dice ad Hassim:

“Cerca ora di considerare, fra tutti gli esseri tricerebrali di laggiù, non un qualsiasi rappresentante, della loro arte contemporanea, ma soltanto quelli che diventavano degni di acquisire il titolo di “artista” o “attore”. Benché effettivamente essi siano, per la loro vera essenza, quasi dei così detti “zeri”, cioè qualcosa di assolutamente nullo, rivestito soltanto di una certa apparenza, a forza di ripetere sempre e dovunque le loro esclamazioni preferite, tipo “genio”, “talento”, “dono” e una quantità di altre espressioni vuote quanto loro, essi finiscono per convincersi che sono gli unici ad avere un' “origine divina”, che sono i soli ad essere dei “semidei”.

Affinché tu colga la ragione per cui bisogna essere così prudenti con loro, e perché tu possa raffigurarti meglio quei tipi terrestri contemporanei, e comprenderli sotto tutti gli aspetti, devo assolutamente spiegarti due fatti che sono diventati laggiù assai evidenti.

Il primo é che sempre a causa delle condizioni anormalmente stabilite di esistenza esserica ordinaria, così come della funesta idea “utopicamente esagerata” della loro famosa arte, quei “rappresentanti dell'arte”, secondo l'idea preconcepita che si fanno di loro gli altri esseri tricerebrali di laggiù, sono circondati da un'aureola immaginaria, e perciò acquisiscono automaticamente una tale autorità che gli altri tuoi beniamini tengono sempre in massimo conto la loro opinione, e la considerano come una verità incontestabile. Il secondo deriva dal fatto che quei tipi contemporanei acquisiscono, durante la loro formazione, una presenza interiore tale che sono capaci, senza esserne minimamente coscienti di

farsi così facilmente schiavi di qualcun altro da poterne diventare, unicamente per il cambiamento delle circostanze esteriori, i nemici giurati.

Per questo ti consiglio di essere estremamente prudente con loro, per non fartene dei nemici, e non creare così di tali persone un ostacolo alla realizzazione dei tuoi progetti.

Or dunque caro Hassin, il “succo” del mio consiglio, nel caso tu dovessi davvero esistere fra gli esseri del pianeta Terra, e incontrare quei rappresentanti dell' arte attuale, é innanzi tutto di non dire mai loro in faccia la verità.

Che il destino te ne scampi!

Qualsiasi verità é per loro una grave offesa, e quasi sempre la loro animosità verso gli altri nasce da lì.

A simili tipi terrestri bisogna dire in faccia soltanto quello che può “solleticare” le conseguenze, infallibilmente che ho già elencato, cioè l' “invidia”, l' “orgoglio”, l' “amor proprio”, la “vanità”, la “menzogna”, ecc. E da quanto ho potuto osservare durante il mio soggiorno laggiù,, i modi di solleticare che agiscono a colpo sicuro sullo psichismo di quegli sventurati, sono i seguenti:

Se uno di quei rappresentanti dell'arte ha una faccia da cocodrillo, tu digli che ti ricorda in modo irresistibile l'immagine di un uccello del paradiso.

Se un altro ha l' intelligenza di una gallina, digli che la sua mente é pari a quella di Pitagora.

Se si é comportato in qualche affare in modo “supremamente idiota” digli che quel furbacchione di Lucifero non avrebbe saputo fare di meglio.

Se tu indovini facilmente, dal suo aspetto, che é affetto da certe malattie di laggiù, grazie alle quali sta di sicuro imputridendo ogni giorno che passa, assumi sul tuo viso un' espressione di vivissimo stupore, e chiedigli:

“Mi dica un pò, mio caro, qual é il suo segreto per avere sempre un aspetto così giovanile e una pelle “fresca come una rosa”- e così di

seguito...Devi solo ricordarti una cosa...non dire mai la verità.

Sebbene bisognerebbe agire in tal modo con tutti gli esseri di quel pianeta, é particolarmente indispensabile con i rappresentanti di tutte le branche dell'arte contemporanea.”²³

Queste parole sono ovviamente provocatorie, ma purtroppo vanno a cogliere perfettamente le debolezze di attori, registi ,produttori, intellettuali e artisti in generale.

É un quadro molto deprimente ma davvero veritiero ciò che é l'essere umano.

Alla fine della spiegazione sull'arte Hassin nipote di Belzebù, chiede al nonno.

“Caro nonno, spiegami, ti prego. É davvero possibile che i progetti e gli sforzi dei sapienti babilonesi siano finiti in niente a che nulla, assolutamente nulla dei frammenti di conoscenza che si erano allora acquisiti sulla Terra sia pervenuto agli esseri tricerbrali attuali di quello strano pianeta?”.

Alla domanda del nipote, Belzebù rispose:

“Si Figliolo, per massima afflizione di tutto ciò che esiste nell'Universo, quasi nulla dei risultati delle loro fatiche é rimasto intatto, e nulla é diventato patrimonio dei tuoi beniamini attuali. Le informazioni, inserite nel modo che ti ho descritto, si sono trasmesse di generazione in generazione soltanto per qualche secolo.

Poco dopo il periodo dello “splendore Babilonese”, a causa anche questa volta della loro principale particolarità, ossia del loro “processo periodico di distruzione reciproca”, non solo gli esseri ordinari di laggiù finirono per dimenticare quasi tutto del Legamonismo contenente le chiavi delle inesattezze legali della legge del sette, introdotte in tutte le branche degli “afalkalna” e “soldjinokha” umani, ma alla lunga, come ti ho già detto,

²³ Belzebù, pag 407

persero persino la nozione della legge universale dell' Heptaparaparshinokh sacro, che allora a Babilonia era chiamata “ legge del sette”.

Tutte le opere coscienti degli esseri del periodo babilonese furono poco a poco distrutte sia perché si corrosero da sole sia per effetto del tempo, sia a causa del processo di distruzione reciproca, quando tale psicosi raggiungeva il così detto stadio di “ distruzione di ogni cosa esistente che cade nella sfera della percezione visiva”(..).

È importante osservare ancora che la seconda di queste ragioni portò poco a poco al declino, poi alla quasi totale scomparsa, dell' utilizzo di quella nuova forma abbozzata e poi messa appunto al tempo di Babilonia, con la quale essi trasmettevano alle generazioni successive diverse informazioni e frammenti di sapere, con la mediazioni degli esseri detti “ iniziati all'arte” .(...)

Accertai allora che, nel' ultimissimo periodo, di quegli “iniziati all'arte” non ne restavano che quattro, grazie ai quali le chiavi della comprensione dell' arte antica continuano a trasmettersi per mezzo dell' “eredità in linea diretta”, e che tale trasmissione ereditaria si effettua oggi laggiù in condizioni assai complicate e misteriose.

Fra questi quattro esseri iniziati che vivono al giorno d'oggi, uno discende dagli esseri chiamati Pellirose che abitano il continente America; un altro dagli esseri che popolano “ le isole Filippine”, il terzo dagli esseri del continente Asia che abitano la regione delle “sorgenti Pianje”; e il quarto ed ultimo, da quelli che si chiamano “ Eschimesi”.

E ora ascoltami bene, e saprai perché ho adoperato l'espressione “ quasi” dicendo che, tre dei loro secoli dopo il periodo babilonese, avevano “quasi” completamente cessato di esistere tutte le riproduzioni coscienti o automatiche degli “afalkalna” e “soldjinokha” umani.

In effetti, due delle branche della loro scienza a cui si collegavano le opere coscientemente eseguite dalla mano dell'uomo durante il periodo babilonese incontrarono casualmente delle condizioni favorevoli, e alcuni dei loro elementi passarono di generazione in generazione, sia in modo

cosciente da parte degli esseri incaricati di trasmetterli, sia automaticamente.

Una di queste due branche ha cessato di esistere recentemente, ma l'altra é pervenuta, e quasi senza modifiche, fino ad alcuni esseri attuali.

É quella i cui elementi sono stati loro trasmessi con il nome di “ danze sacre”.

Questa branca rimasta intatta dal tempo dei sapienti babilonesi é la sola che permette a un numero ristrettissimo di esseri tricerebrali di laggiù di conoscere, dopo averle decifrate con l'aiuto di certi sforzi coscienti, diverse informazioni proficue per il loro Essere.

La seconda delle branche in questione, quella che recentemente ha cessato di esistere, era la branca della scienza dei sapienti Babilonesi consacrata alla “combinazione di diverse tonalità di colori” che gli esseri attuali chiamano “ pittura”.

La trasmissione di generazione in generazione di questa branca della loro scienza si effettua quasi in ogni luogo, e benché nel corso dei secoli sia scomparsa ovunque, essa ha continuato a trasmettersi fino a pochissimo tempo fa a un ritmo del tutto regolare, sia coscientemente sia automaticamente, fra gli esseri di una comunità detta “ Persia”.(...)

Malgrado ciò, un numero sufficiente di opere dei tempi babilonesi pervenne agli esseri delle civiltà contemporanea, soprattutto a quelli del continente Europa. Ma quelli esseri, senza nemmeno sospettare quali “tesori di saggezza” fossero nascosti in quelle opere, che non erano degli “originali”, ma soltanto delle copie mezze cancellate eseguite dai loro non lontani progenitori, i quali non erano ancora del tutto diventati dei “plagiari” senza prendere nessuna delle misure appropriate che erano alla loro portata, le immagazzinarono semplicemente nei loro così detti “musei”. E lì, a poco a poco, quelle opere sono state distrutte per sempre, o per lo meno deteriorate in parte dai frequenti trattamenti che i copisti hanno fatto loro subire facendo uso di diversi composti acidificanti e corrosivi come l’alabastro”, la “colla di pesce”, ecc..al solo fine di vantarsene davanti agli amici o d'ingannare i loro professori, o anche per

altri scopi hassnumussiani.

In tutta giustizia, bisogna riconoscere che talvolta, davanti a quelle opere giunte per caso fino a loro, sia nella loro forma originale, appositamente create a Babilonia dai membri del circolo degli Adepti del Legamonomismo, sia sotto forma di copie fatte nel corso della loro trasmissione da una generazione all'altra da diversi professionisti coscienziosi, ai quali, come ti ho appena detto, non era ancora diventato del tutto intrinseco il fatto di "plagiare", e quindi di ricorrere al rifacimento dettagliato di quelle opere al fine di farle passare per proprie-alcuni esseri della civiltà attuale arrivavano a supporre che in seno a quelle opere fosse nascosto "qualcosa", perciò essi si mettevano seriamente in cerca di quel "qualcosa" che era stato introdotto deliberatamente."²⁴

Dall'immagine degli esseri tricerbrali che viene tracciata si evince che non siamo in grado di sospettare quali "tesori di saggezza" siano nascosti nelle opere d'arte e siamo solo capaci di immagazzinarle semplicemente nei così detti "musei", senza carpire assolutamente i segreti dell'antica conoscenza che queste custodiscono, non siamo in grado di fare una distinzione tra arte soggettiva e arte oggettiva.

Anche per quanto riguarda il processo di creazione, non siamo all'altezza, non sospettiamo minimamente quali siano le regole, i principi a cui sia necessario sottostare per produrre un'opera d'arte oggettiva.

È molto interessante l'esempio fatto sul teatro se ci andiamo a confrontare con la possibilità concreta di creare uno spettacolo oggettivo, capace di restituire ad uno spettatore, le stesse sensazioni ed emozioni, sempre, senza dover sottostare alla legge dell'accidente, indipendentemente dalla qualità del pubblico in sala. Uno spettacolo che sia una rappresentazione cosciente della percezione, in cui si sia andati a studiare e ad analizzare in precedenza quali siano le reazioni associative del pubblico, in modo da ottenere una rappresentazione cosciente.

Gurdjef sostiene che se non capiamo i principi non saremo mai in grado

²⁴ Belzebù, pag 408-411

di capire, quanto lui possa fornirci come spiegazione.

Ed é proprio con le sue parole, che vado a concludere questo capitolo, riportando quanto Gurdjieff stesso riteneva in merito alla delicata questione sulla relazione che intercorre tra arte oggettiva e arte soggettiva.

GURDJIEFF:

“Da molto tempo gli uomini si sforzano di trovare una lingua universale, diceva. E, in questo campo come in molti altri, essi cercano quanto già da molto tempo é stato trovato, e tentano di inventare qualche cosa la cui esistenza era ben nota un tempo. Già dissi come vi siano non una ma tre lingue universali e, per l'esattezza, tre gradi di una stessa lingua. Al suo primo grado, questa lingua consente già alla gente l'espressione dei propri pensieri e la comprensione di quelli degli altri, quando si tratta di cose per le quali il linguaggio ordinario è inadeguato”.

“Quali rapporti hanno queste lingue con l'arte? Chiese, qualcuno. E l'arte stessa non costituisce forse questa “lingua filosofica” che altri cercano intellettualmente?”

“Non so di quale arte parliate, disse G. Vi é arte e arte. Avrete senza dubbio osservato che nelle nostre riunioni mi sono state spesso rivolte domande sull'arte, e che ho sempre eluso qualsiasi conversazione su questo argomento. Infatti ritengo assolutamente prive di senso tutte le conversazioni ordinarie sull'arte. Ciò che le persone dicono non ha nulla a che vedere con ciò che pensano ed esse nemmeno se ne accorgono. D'altra parte è perfettamente vano cercare di spiegare i reali rapporti tra le cose a un uomo che non cosce l' A B C su se stesso, ossia sull' uomo. Ma abbiamo studiato abbastanza perché possediate già qualche nozione di questo A B C, così forse potrà parlare dell'arte con voi.

“Per cominciare ricorderò che vi dono due tipi di arte, l'arte oggettiva e l'arte soggettiva, l'una affatto diversa dall'altra. Tutto ciò che conoscete, ciò che chiamate arte, é arte soggettiva, che io mi rifiuto di chiamare arte, perché attribuisco questo nome solo all'arte oggettiva.

“Ciò che io chiamo arte oggettiva é difficilmente definibile, innanzi tutto perché voi attribuite le sue caratteristiche all'arte soggettiva, poi perché voi ponete le opere d'arte oggettiva, quando vi trovate i fronte a loro, sullo stesso livello dell' arte soggettiva.

“Vi esporrò chiaramente il mio pensiero. Voi dite: un artista crea.

Io riservo questa espressione per l' artista oggettivo. Per l'artista soggettivo, dico che in lui “si crea”. Ma voi non fate questa distinzione, che pure é immensa. Inoltre, voi attribuite all'arte soggettiva un'azione invariabile, in altre parole creata che tutti reagiranno allo stesso modo ad opere d'arte soggettiva. Immaginate, ad esempio, che una marcia funebre farà sorgere in ognuno pensieri tristi e solenni e che qualsiasi musica ballabile, una komarisnski, per esempio, susciterà pensieri allegri.

In realtà non é affatto così. Tutto dipende dai processi associativi. Se mi accadesse di udire per la prima volta, sotto l'impressione di una grande disgrazia, un motivo allegro, questo motivo in seguito susciterebbe in me, e per tutta la vita, pensieri tristi e opprimenti. E se, un giorno in cui mi sentissi particolarmente felice, udissi un motivo triste, questo motivo provocherebbe sempre in me pensieri felici. Così accade generalmente.

La differenza tra l'arte oggettiva e l'arte soggettiva, consiste nel fatto che nel primo caso l'artista “crea” realmente, fa ciò che ha l'intenzione di fare, introduce nella sua opera le idee e i sentimenti che vuole.

E l'azione della sua opera sulla gente é assolutamente precisa; essi riceveranno, naturalmente ciascuno secondo il proprio livello, le stesse idee e gli stessi sentimenti che l'artista ha voluto loro trasmettere.

Quando si tratta di arte oggettiva, non può esservi nulla di accidentale, né la creazione dell'opera stessa, né delle impressioni che essa suscita.

Quando invece si tratta di arte soggettiva, tutto é accidentale.

L'artista, ripeto, non crea, in lui “qualcosa crea da se”. Ciò significa che un tale artista é in balia di idee, di pensieri, e di umori che egli stesso non comprende e sui quali non ha il minimo controllo.

Essi lo dominano e si esprimono da sé sotto varie forme. Una volta assunta accidentalmente una qualunque forma, tale forma, sempre

altrettanto accidentalmente, produrrà sullo spettatore questa o quella reazione a seconda dei suoi umori, dei suoi gusti, delle sue abitudini, e della natura dell'ipnosi sotto la quale egli vive. Non vi è in questo niente di invariabile, niente di determinato. Nell'arte oggettiva, al contrario, nulla d'indefinito.

-L' arte non rischia di scomparire diventando tanto precisa? Domandò uno di noi. E non v' è forse appunto una certa imprecisione, un non so che di indeterminato, che distingue l'arte, dalla così detta scienza?

Se questa impressione scomparisse e se l'artista stesso cessasse di ignorare ciò che vuole ottenere, e conoscesse a priori l'impressione che la sua opera produrrà sul pubblico, allora si tratterebbe di un "libro" non più di arte.-

"Non so di che cosa parliate, disse G. Usiamo misure differenti: io valuto l'arte dalla sua " coscienza"; voi l'appreziate quanto più essa è "incosciente". Non ci possiamo comprendere. Un'opera d'arte oggettiva deve essere un " libro", come voi la chiamate; la sola differenza è che l'artista non trasmetta le sue idee direttamente con le parole, segni o geroglifici, ma attraverso determinati sentimenti che egli suscita consciamente e sistematicamente, sapendo ciò che fa e perché lo fa"

Alcune leggende, disse allora uno dei presenti, parlando di statue di dei, nei templi antichi della Grecia, per esempio, la statua di Zeus ad Olimpia, che producevano su tutti un'impressione ben definita, sempre la stessa.

Esattissimo, disse G. E il fatto che tali leggende esistano dimostra che gli Antichi avevano compreso la differenza tra' arte vera e quella non vera: l'effetto prodotto dalla prima è sempre lo stesso, l'effetto prodotto dalla seconda, sempre accidentale"

"Non potreste indicarci altre opere d'arte oggettiva?

Vi è qualcosa ch si possa definire oggettivo nell' arte contemporanea?

Quando é stata creata l' ultima opera d'art oggettiva?

Prima di parlare di tutto questo, rispose, si deve comprendere qualcosa di fondamentale. Se afferrerete questi principi, sarete capaci di rispondere voi stessi a tutte queste domande. Ma se non capite i principi, nulla di

quanto io possa dirvi vi servirà da spiegazione.

É a questo proposito che é stato detto: guarderanno con gli occhi, e non vedranno, ascolteranno con le orecchie, e non udranno.

Non vi darò che un esempio: la musica. Tutta la musica oggettiva si basa sulle ottave interiori. Essa può dare risultati precisi, non solo d'ordine psicologico, ma d'ordine fisico. Esiste una musica tale da far gelare le acque. Vi é una musica capace di uccidere un uomo all'istante. La leggenda della distruzione delle mura di Gerico con la musica é proprio una leggenda di musica oggettiva. La musica ordinaria, di qualunque tipo, non farà mai crollare muri, ma la musica oggettiva invece lo può.

E non soltanto può distruggere, ma può anche edificare. La leggenda di Orfeo é tessuta su tali ricordi di musica oggettiva, perché Orfeo si serviva della musica per insegnare. La musica degli incantatori di serpenti in Oriente si avvicina alla musica oggettiva, ma in modo assai primitivo. Spesso non si tratta che di una sola nota, appena modulata, e prolungata indefinitamente; in questa semplice nota, si sviluppano incessantemente delle "ottave interiori", e in queste ottave delle melodie non percepibili dalle orecchie, ma che possono essere sentite dal centro emozionale. E il serpente ode questa musica o, per meglio dire, la sente e le obbedisce.

Una musica di questo tipo, soltanto più complessa, farebbe obbedire degli uomini.

Così, vedete che l'arte non é soltanto un linguaggio, ma qualcosa di molto più grande.

Se ricordate ciò che dissi sui differenti livelli dell'uomo, comprenderete ciò che ho detto ora sull'arte.

L'umanità meccanica é composta di uomini n. 1, 2, 3 ed essi naturalmente possono avere solo un' arte soggettiva.

L'arte oggettiva richiede per lo meno dei momenti di coscienza oggettiva; per essere in grado di comprenderli e utilizzarli sono però necessari una grande unità interiore e un grande controllo di sé.²⁵

²⁵ Frammenti, cap. XIII

MOVIMENTI E DANZE SACRE

Come comprendere l'origine del movimento?

Qual'è la sorgente di quest'energia misteriosa che anima l'uomo e tutte le sue manifestazioni, dalla nascita fino alla morte, ed anche oltre?

In che modo questa energia ci anima?

L'uomo ha un reale potere sui suoi movimenti?

Per trovare una risposta a queste domande e parlare dei “Movimenti” o “Danze Sacre” di Gurdjieff, per cercare di comprendere, o meglio per tentare di avvicinarsi ad una maggiore comprensione, o quanto meno fare un po' di chiarezza, rispetto ad alcuni aspetti, sono state raccolte alcune testimonianze.

Solo chi ha praticato a lungo i “Movimenti” o “Danze Sacre”, chi ha trasmesso i suddetti, può trattare l' argomento con la competenza necessaria.

Sarebbe pura follia pensare di poter affrontare una questione così complessa, soltanto dopo avere assistito a tali danze, avendone ricevuta un'impressione.

Dunque ringrazio coloro che hanno messo a disposizione documenti e testimonianze che mi accingo a riportare qui sotto, in particolare, tra gli altri, quelle di Marthe de Gaigneron e Pauline de Dampierre.

Come comprendere l'origine del Movimento:

Scopo dell'insegnamento é scoprire questa fonte di vita attraverso lo sviluppo della coscienza. Tuttavia essa é prigioniera del condizionamento umano e si nasconde dietro una maschera.

É in realtà, un grande disordine funzionale che vela la percezione di quest' energia originale; un disordine fatto di molteplici tensioni, di automatismi complessi che sono essi stessi legati ai riflessi condizionati più profondi. Le nostre pose, i nostri gesti, le nostre attitudini sono sempre gli stessi, ci determinano e sono ciò che noi siamo o, più precisamente un'identità immaginaria nello specchio deformante della

nostra mente. In questa situazione noi non abbiamo alcun potere reale sui nostri movimenti.

A dispetto di tutte le potenzialità che abbiamo, tanto sul piano fisico che su quello intellettuale rimaniamo influenzati solo da una parte della nostra natura a discapito dell'altra, più essenziale.

Rimaniamo nell'ignoranza di un'energia originale, anche se talvolta l'avviciniamo per "Intuizione". Rimaniamo chiusi in una specie di camicia di forza dei nostri automatismi incapaci di fuggire dai suoi confini, dall'inestricabile relazione tra gli abituali movimenti della nostra mente e la funzione automatizzata della nostra personalità.

Nella corrente ordinaria della nostra vita, non ci è possibile vedere fino a che punto siamo prigionieri dei nostri automatismi. Occorrono condizioni molto particolari per riconoscere questo e perché possa sorgere un'altra qualità di attenzione e di coscienza di noi stessi.

La pratica dei movimenti, così come li ha concepiti Gurdjieff, risponde esattamente a questa necessità. Questa disciplina permette, in effetti, di sperimentare, attraverso il corpo in movimento, l'insieme dei meccanismi funzionali e soprattutto di risvegliare le capacità latenti corrispondenti ad una parte inesplorata della nostra natura. Tale pratica in genere non è proposta che al termine di un lavoro preliminare durante il quale vengono chiariti i principi generali dell'insegnamento e la reale dimensione di un lavoro su di sé.

In queste condizioni, la pratica dei movimenti potrà essere apprezzata nel suo reale valore sia per la sua precisione che per gli effetti.

Esercizi o danze, questi movimenti hanno come scopo di riscoprire una "presenza dell'Essere" attraverso il riequilibrio del corpo e un nuovo ordine delle sue funzioni; questo è il primo passo verso una consapevolezza di se stessi nel cuore della vita quotidiana.

Grazie a questo primo passo, può essere raggiunta una differente qualità di manifestazione di se stessi. Queste danze divengono allora sacre nel loro contenuto interiore come nella loro espressione. Per seguire questa via sarà necessario sottomettersi ad un lavoro di "scuola", divenire un

allievo tra tanti, semplice numero in una fila, ma con l'aiuto straordinario di una ricerca comune. Vivendo in una sorta di microcosmo, ogni partecipante, sottomettendosi interamente alle direttive di colui che insegna si sente responsabile tanto dell'insieme quanto di se stesso. La musica, composta o improvvisata, gioca un ruolo importante in questa esperienza. In intima corrispondenza con il senso interiore dei movimenti, essa sostiene, il loro ritmo e la loro espressione. Insieme al lavoro dei musicisti, diventa part dell'alchimia generale.

Questi esercizi non hanno lo stesso impatto per chi li pratica, né la stessa intensità.

Ognuno di loro porta nella sua essenza e nella sua forma un significato specifico, grazie alla sua “ semplice complessità”. Tutto ciò richiede assoluta precisione di movimento, dal palmo delle mani alla punta dei piedi, esigendo un equilibrio dinamico di tutta la nostra persona, facendo così un po' di ordine dentro di noi per sostenere una ricerca che può essere capita solo attraverso un'esperienza diretta. Quando si comincia, ciò che più colpisce in questa disciplina, è la simultaneità di costrizione e libertà. Si scopre una nuova vita nel corpo, che è stato, fino quel momento, limitato dalla sua educazione, dalle sue acquisizioni fisiche, mentali, o da altre abitudini, liberateci dalle quali, ci apriamo ad un mondo di impressioni e di esperienze sconosciute. Viene costantemente richiamata un'attenzione collegata al nostro scopo.

Uno spietato confronto con questo tipo di danze ed esercizi spesso può creare un vero e proprio shock.

Siamo portati a comprendere ora, attraverso una personale esperienza, che i nostri movimenti sono sempre automatici. L'impulso che li dirige è senza controllo né relazione. Alla luce di tale disordine e confusione, è necessario un nuovo equilibrio. Ma non siamo ancora in grado di trovarlo quando vogliamo. L'incapacità di unità che osserviamo quando iniziamo, è tra gli elementi di maggior arricchimento nella nostra ricerca e ci apre ad una prospettiva completamente nuova per lo sviluppo della coscienza. Realizziamo, infatti, che quanto esercitiamo ci tocca in un modo mai

provato precedentemente.

É un nuovo alfabeto che corrisponde ad un nuovo linguaggio, un modo diretto di percepire ciò che permette al corpo di sentire la sua meccanicità e, allo stesso tempo di prepararsi a ricevere altre correnti di energia finora inaccessibili.

Nuove attitudini che sorgono da un differente ordine interno cominciano a sfidare un repertorio di reazioni automatiche profondamente radicate.

Attraverso successive esperienze, vediamo l' enorme distesa di meccanismi e associazioni mentali di cui siamo schiavi e di quanto essi prendono l'iniziativa a spese del nostro intero essere e della nostra essenza.

Ma cos'è l'intero essere?

É precisamente nei termini di un' apertura al sacro che dobbiamo avvicinare le danze arrivate fino a noi grazie a Gurdjieff. Questa apertura può liberarci dai nostri meccanismi e, al tempo stesso, rivelarci l'aspetto “essenziale” della nostra natura.

I movimenti, richiamano la “ totalità del nostro essere” attraverso forme differenti.

Questo spiega la loro sconcertante diversità. Essi esercitano maggiormente una funzione piuttosto che un' altra, basandosi su forme e ritmi totalmente differenti da quelli della vita quotidiana.

Un movimento come “I Cerchi”, ad esempio, che si fa seduti, permette a colui che lo pratica di raggiungere una quiete interna di tale qualità, che il movimento stesso, nella sua magica lentezza, sembra produrre un suono.

Altri movimenti richiedono la padronanza del corpo nel ritmo e l'intensità di una tensione controllata. Sembrano suscitare, attraverso il loro dinamismo, un “ desiderio di essere” ben al di là della propria volontà evocando il senso profondo del rito.

É il caso di certi movimenti chiamati “ Dervisci” o ancora quello delle danze di Templi chiamate “ Danze di Donne”, anch'essi ispirati alle danze rituali eseguite un tempo in monasteri segreti dell'Asia centrale. In essi la femminilità si collega al sacro con l' annullamento di tutto l'essere al

servizio di un principio che lo oltrepassa. “Danzate per il più vecchio dei grandi profeti” come fu detto una volta per ridare senso e vita e ciò che cerchiamo di esprimere.

Ci sono movimenti di preghiera che elevano al di sopra della “condizione umana”, attraverso particolari attitudini, dal profondo significato.

La bellezza delle posture non mira ad alcuna soddisfazione estetica, anzi, aiuta a liberare energie prigioniere. Altri movimenti chiamati Moltiplicazioni sono basati sulle Leggi del Tre e del Sette, che, secondo l'Insegnamento, reggono la creazione. Gli spostamenti seguono figure matematiche dove ciascuno, con una vigilanza ed un rigore estremi, può riconoscere il senso del suo opposto, e dunque del suo ruolo, nella Legge che si esprime.

Questi non sono che alcuni esempi nell'innumerabile varietà dei movimenti che evocano innanzi tutto l'esperienza di una scienza sacra, una scienza esatta, capace di aprire l'uomo alla “sorgente di vita”.

Queste danze non acquistano il loro senso reale se non quando la manifestazione di un'energia più alta rivela un altro piano dell'essere. Per accostare questa sorgente di vita, occorre passare attraverso un lungo processo, avere sperimentato questo tipo di dipendenza mentale che ci divide, che limita il nostro campo di coscienza e che ci fa anche dubitare delle capacità del nostro potere d'attenzione per renderci più liberi.

Non è che dopo aver sofferto, cioè esserci mantenuti di fronte a questa limitazione, che un'accettazione profonda appare; si crea un'apertura, l'essere intero nella sua unità ritrovata diviene allora permeabile all'azione di un altro ordine, realmente spirituale, che va a trasformare il sentimento che abbiamo di noi stessi.

L'apertura a questa azione, costantemente messa alla prova è ciò che si esercita essenzialmente nella pratica dei Movimenti.

Ma, per essere abbastanza sensibile, occorre poter lasciare lo stato di tensione che appare ad ogni istante sotto una forma qualsiasi: che si tratti di un volere eccessivo, di un pensiero agitato, un astio, o un bisogno di risultati; tutte manifestazioni che sono di ostacolo all'azione di un'energia

differente impedendo alle attitudini di svilupparsi liberamente in scioltezza e secondo il ritmo che gli é proprio, alterando così la loro stessa espressione e il senso sacro della danza. Ad ogni istante, l'equilibrio e l'unità dell' essere sono in gioco.

Solo l'abbandono di tutte le tensioni inutili rende il corpo disponibile di modo che esso si lasci agire e si apra ad un' altra attrazione. A quel punto può darsi che si possa avvicinare l'esperienza fondamentale di un' attenzione proveniente da una sorgente che oltrepassa le funzioni ordinarie e che situa l'uomo ben oltre tutto ciò che ha conosciuto fino a quel momento.

Ricettacolo di tutte le influenze, in piedi “tra cielo e terra” egli diviene allora il punto di congiunzione, il mediatore tra due mondi, il mondo degli uomini e l'altro, quello da dove proviene l' energia più alta che egli possa conoscere, che é la sola capace di trasformarlo, liberarlo e cambiare il suo “ stato”.

Ci sono danze che ricordano nel loro svolgimento le Leggi che reggono i movimenti segreti degli astri e degli uomini che ne sono i simboli viventi. Se possiamo, allora, nella più grande scioltezza del corpo, sottomettere l' essere completo, a tali movimenti, vi parteciperemo potendo rinnovarci e nutrirci a questa Sorgente di Vita. La danza prende allora tutt'altro senso; l'uomo stesso diviene strumento di un'energia universale contenuta per un istante in un corpo per un'altra gloria. “Ciò che non potete trovare nel vostro corpo, non lo troverete in nessun altro luogo”. Riconoscendo il corpo come ricettacolo e trasformatore di tutte le energie che lo attraversano, ricercandone l'equilibrio, la misura e il perfezionamento della sua stessa sostanza, G.I. Gurdjieff ha fatto di questa scienza del movimento una delle basi del suo Insegnamento. Le Danze sacre sono una delle testimonianze più vive dell'opera di colui che si chiamò “ semplicemente” IL MAESTRO DI DANZA.

Riportiamo qui sotto l'intervista di Pauline de Dampierre, rilasciata per Dossier H, in cui si parla in maniera esaustiva del ruolo dei movimenti. In questa intervista si andrà a trattare brevemente anche un tema di

grande importanza per la ricerca che è appunto la relazione con l' arte e il ruolo dell' opera d'arte.

IL RUOLO DEI MOVIMENTI

Pauline de Dampierre²⁶

Dossier H: I movimenti occupano un posto importante nell' insegnamento di Gurdjeff. Qual'è il loro ruolo?

Pauline de Dampierre: Il lavoro dei Movimenti permette di comprendere , attraverso la realtà dell' esperienza, certi aspetti caratteristici dell'insegnamento che altrimenti non sarebbero accessibili. Un primo aspetto riguarda il ruolo del corpo. Colui che si avvicina ai movimenti, non ha ancora una comprensione esatta della relazione che esiste tra lo stato del suo corpo e quello che egli ricerca interiormente. Sebbene egli sia fortemente interessato a quello che gli è proposto, non ne comprende veramente il significato. I movimenti sono un approccio particolare alla relazione con il corpo. Da una parte fanno scoprire le straordinarie risorse che il corpo può apportare alla ricerca interiore quando viene attivato nella giusta maniera, dall'altra insegnano fino a che punto il corpo, a causa del suo stato di tensione o d'inerzia, può nelle condizioni ordinarie, essere un ostacolo.

Un altro aspetto riguarda la qualità dello sforzo e l' azione profonda che può avere nei movimenti quando si esercita in condizioni perfettamente misurate. Quando delle difficoltà che sembravano insormontabili sono superate, succede che lo stato interiore cambia, la fatica, gli ostacoli svaniscono. Si può dire allora che lo sforzo ha un reale potere di trasformazione. Il sentimento diventa più aperto, il pensiero più chiaro e il corpo più leggero e, una volta terminata l' esperienza, il corpo ne mantiene la traccia. Il corpo non è più lo stesso. È stato come battezzato,

²⁶ Intervista tratta da Dossier H, volume I pag 237-246

iniziato. È uno stato benefico. Un orizzonte nuovo si apre alla ricerca, ma bisogna rendersi conto che la qualità di ciò che è stato vissuto dipende anzitutto dalla qualità dello scopo. È come una legge : se lo scopo è semplicemente il piacer del corpo in movimento, della musica, il desiderio di riuscire, di rispondere all'esigenza esteriore, allora, anche se la forma è rispettata, non si potrà andare oltre a un certo livello. Il movimento trova il suo significato quando si accompagna ad un raccoglimento interiore, a un bisogno di rivolgersi verso quello che Gurdjieff chiamava uno stato di “ presenza”. Si realizza allora pienamente che il lavoro dei movimenti fa pare di un insegnamento i cui molteplici aspetti sono tutti volti verso lo sviluppo della coscienza. Colui che avvicina questi esercizi sente che sta tentando di mettersi in relazione con delle legge più profonde, a lui fin allora sconosciute.

D.H: Alcune persone, anche quelle che hanno una conoscenza approfondita delle idee di Gurdjieff, non comprendono perché i movimenti sono parte integrante di questo insegnamento.

P.D: Questo prova che ignoriamo il ruolo del corpo e che non ne vogliamo tenere conto.

Eppure sentirsi con un corpo pesante, inadatto, che ostacola la ricerca di quello che c' è di meglio in noi è un'impressione penosa. Gurdjieff ci diceva che bisognava lavorare con tutti i nostri centri. Egli ritornava continuamente su questo punto. Ma questo non si ottiene e a noi non piace essere messi nelle condizioni nelle quali sentiamo a nostra incapacità di rispondere. Questa sarebbe senza dubbio la sola maniera di trovare qualcosa di nuovo in noi.

D.H Si può sentire il proprio corpo rilassato, libero, in buona forma e fino a un certo punto, disponibile. Ma forse esiste un altro livello nel quale delle resistenze si rivelano, nel quale si comincia a sentire che qualcosa, profondamente, resta chiuso. Un grande rilassamento apparente e, nel

profondo una resistenza che non cade.

P.D: È completamente vero. Lei può avere un corpo sano, può essere naturalmente rilassato, ma questo si ferma a un certo livello: bisogna essere stati richiamati ad andare oltre per comprendere perché questo non è abbastanza. Mi ricordo di una riunione nel corso della quale qualcuno aveva posto a Gurdjieff una domanda sul sonno: “Si rilassi profondamente, ma alla sera. Questo avrà due effetti: prima di tutto dormirà meglio e poi comincerà a stabilire una relazione tra il suo corpo e la sua coscienza”. Ma, se cominciamo a sentire un reale bisogno di questo raccoglimento interiore, scopriremo quanto siamo chiusi. C'è una chiamata che viene da una parte più profonda di noi e questa resistenza intima che noi scopriamo comincia allora a cadere. All'inizio, nei movimenti, la difficoltà nasce dalla sfida esteriore: comprendere e ricordare i movimenti da eseguire. Ma per scoprire la propria difficoltà, per essere in contatto con la visione della propria impotenza “essenziale” è necessaria un'altra esigenza. È necessaria una sensibilità, una relazione con il corpo che faccia conoscere esattamente da dove parte il movimento. Si scoprirà ciò che è giusto e ciò che non lo è. Allora un reale lavoro comincia. Se non ci sono le condizioni né il tempo sufficiente per vivere una tale esigenza, i movimenti restano a un livello ordinario; nulla è realmente trasformato. Essi possono costituire un meraviglioso campo di lavoro. Ma non è sempre così.

D.H: Lei dice che una certa conoscenza di base è necessaria. Queste pose non sono scelte per caso. Per riprendere una delle sue espressioni, la “grafia” di questi movimenti costituisce il linguaggio di una conoscenza elevata. I movimenti di Gurdjieff sarebbero qualcosa di completamente nuovo?

P.D: Sì. Essi sono un veicolo insostituibile se c'è la chiamata a ricercare . Quando il corpo è più libero, lei si sente guidato da un'energia interiore,

un'energia essenziale che non è più quella dell'automatismo. A un certo momento, perseverando, lei sente che il movimento è realmente preso in carica da questa energia, che esso esprime il linguaggio di questa energia. E lei è lì senza intervenire. È molto importante raggiungere questo stato.

D.H: Dall'esercizio chiamato “ Impulsi e attitudini”, uno dei movimenti sembra esprimere la ribellione. Una tale attitudine, che in verità non si può chiamare sacra, contiene forse una parte di legittimità. Belzebù stesso, l'eroe del libro di Gurdjieff, si ribella contro l'ingiustizia che osserva intorno a lui!

P.D: Sì. Siamo tentati di trovare ogni tipo di spiegazioni dopo l'esperienza: siamo già distolti da quello che succedeva in noi, da una certa corrente che ci rendeva liberi. All'istante è talmente meraviglioso sentire questa libertà che non ne diciamo nulla. Noi sentiamo solamente che in noi c'è qualcosa di puro, che è importante avere un corpo e un'attenzione che restano abbastanza liberi per continuare a essere in contatto con questo movimento che appare. Ma questo istante privilegiato non dura e in un modo o nell'altro veniamo ripresi dai nostri pensieri abituali.

D.H: È difficile rimanere costantemente in questa dimensione essenziale, trascendente. Non è semplice farne l'esperienza, né comunicarla.

P.D: Forse il nostro problema è semplicemente quello di arrivare a trovare in noi stessi le parole che faranno sentire, quello di cui parliamo: come possiamo per esempio, in un ambito analogo, tradurre l'impressione che noi proviamo davanti a un'opera d'arte sacra, antica, egiziana, romana o gotica? Sentiamo una certa vibrazione in queste opere. Noi potremmo dire che sentiamo come una sostanza differente dalla nostra. E mentre riceviamo queste impressioni straordinarie, riconosciamo che noi ne avevamo fame, che noi ne avevamo sete, che esse risvegliano un'eco, delle energie sottili. Penso che tutti quelli che sono sensibili sappiano e

riconoscano che esistono delle energie più fini. Istintivamente essi le ricevono e ne apprezzano il valore ma non sanno che farsene. Questo potrebbe invece sorprenderci, portarci verso una domanda. La maggior parte del tempo queste impressioni così fini nutrono solamente il nostro gusto estetico, con quel leggero sentimento di superiorità che lo accompagna.

D.H: Sì, è vero. Ma allora che cosa possiamo farne? Quale può essere il ruolo di queste opere d'arte.

P.D: Bisogna rendersi conto che le opere di questa qualità non sono creazioni isolate. Fanno parte di un insieme, di una conoscenza volta verso il divenire dell'uomo e della sua evoluzione. Ci parlano di realtà di un altro livello: anche se il nostro pensiero non comprende, toccano e animano delle parti del nostro subconscio. Le loro forme costituiscono un movimento vivente, simile a quello che ci meraviglia quando contempliamo la natura .

D H: Vuole forse dire che i movimenti permettono un 'apertura a questo tipo di sensibilità?

P.D: Sì, è meraviglioso. Ma troppo spesso ce ne compiacciamo e non andiamo oltre. Sinceramente, se ci osserviamo, possiamo realizzare quanto il nostro pensiero sia semplicistico. Noi ci intessiamo prima di tutto alle nostre difficoltà e alla soddisfazione di sentircene liberati e non all'intelligenza che ci permetterebbe di servire realmente. Servire sarebbe far tesoro di questo inizio di libertà per affinare sempre di più la visione di quello che non è fatto come dovrebbe e così fare sempre meglio.

D.H: Potrebbe dire in che cosa consistono le esigenze formali dei movimenti.

P. D: La maggior parte delle discipline del corpo a scopo spirituale si accompagnano a delle esigenze precise, concrete e i movimenti di Gurdjieff non sfuggono questa regola . Quando lei assiste a una classe di movimenti può osservare una serie di attitudini spesso di una reale bellezza, che si susseguono regolarmente. Che siano lente, raccolte, vive, energetiche , richiedono tutte una grande concentrazione. Infatti, per colui che esercita, si tratta di coordinare, secondo un ritmo regolare e secondo delle combinazioni mutevoli, diverse posizioni del corpo. La difficoltà polarizza tutta la sua attenzione in più il corpo deve rispondere con la rapidità e con la scioltezza necessarie. Più avanza, più sente quanto sia grande la sfida, perché nello stesso tempo, deve costantemente mettere in relazione quello che fa col bisogno di presenza, di attenzione interiore che l'insegnamento ha cominciato a risvegliare in lui. Se arriva realmente a creare una relazione tra quello che fa e quello che è diventato il suo scopo essenziale, va da una scoperta all'altra.

Egli scopre, per esempio, che la difficoltà che prova nei movimenti corrisponde a quello che lo limita in tutto ciò che fa. Non è solamente di fronte all'esercizio che egli è pesante, inadatto, impotente a darsi pienamente; è così che vive sempre. Sente la sua situazione e ne soffre. Questa sofferenza è sentita in relazione con una speranza che è apparsa in lui come qualcosa di molto più grande di quello che aveva conosciuto. Ha vissuto l'esperienza di una possibile relazione tra quello che è uno stato più grande che l'attraversa, che lo trasforma, che si esprime attraverso delle forme che egli vive.

D.H: Prima ha parlato della bellezza che appare nei movimenti. Può dirne di più?

P.D: Voglio parlare soprattutto di una sorprendente bellezza che appare talvolta nel corso di un esercizio. È dopo un lungo momento di lavoro, dopo uno sforzo intenso. Allora la personalità abituale si cancella. Un'altra natura traspare, si libera maestosa e piena di un indefinibile

rispetto .

D.H: Un evento di questo tipo presuppone che certe condizioni particolari siano riunite. Avete parlato dello sforzo esteriore, dello sforzo interiore, ma non avete detto nulla delle attitudini stesse, di ciò che esse hanno di particolare.

P.D: Siccome questi movimenti sono stati studiati un po' ovunque nel mondo, coloro che li propongono ne hanno analizzato la struttura. Essi hanno dovuto comporre a loro volta degli esercizi preparatori, ma mai questi hanno potuto rivestire la stessa qualità. Coloro che ritrovano il movimento di Gurdjieff sentono ogni volta di entrare nuovamente in una grande avventura. Più lo si studia, più si ha il sentimento di essere in presenza di una conoscenza , di una scienza molto antica, la scienza delle posizioni, delle loro leggi, delle loro relazione con i differenti movimenti d'energia. I movimenti, la loro successione, il loro tempo sono determinati con precisione. Gurdjieff usava spesso l'espressione Faire Exact(“ fare esatto”). Allorché c'è questo faire exact, ogni posizione é sentita come una nota differente di noi stessi e del mondo. Essa fa sgorgare in noi forze dimenticate che erano sopite.

D.H: Non vi é forse in questo una ricerca eccezionale che potrebbe far dire a molti che questo insegnamento é elitario?

P.D: Certamente, ciò di cui vi parlo corrisponde a momenti eccezionali, rari di elevazione e di verità, che lasciano un'impressione molto forte e senza dubbio anche una nostalgia. Ma e questo forse si lega con la sua domanda, questa ricerca ha, allo stesso tempo, una gamma molto ampia di possibilità. I bambini, gli adulti, le persone anziane possono tutti parteciparvi. Gli esercizi sono adatti alle possibilità di ciascuno. Tutti possono studiare in che modo il corpo, attraverso il movimento, l'obbedienza al ritmo, alla musica, può essere associato a un profondo

lavoro su di sé. Attraverso questo lavoro ci si avvicina all'uomo, alla sua umanità. La ricchezza della ricerca é aperta a tutti.

D.H: Ma quale é dunque la specificità dei movimenti nell'insegnamento di Gurdjieff? Avete detto all'inizio che essi permettono di comprendere certi aspetti di questo insegnamento che, senza di essi, non sarebbero accessibili.

P.D: Gurdjieff ha dato un giorno una definizione inaspettata della parola "arte": disse che significa "artificiale", cioè che richiede condizioni fuori dalla norma, condizioni, in un certo senso, più concentrate che permettono di accedere ad energie superiori. Ma da soli, questi momenti eccezionali, non hanno senso. É nel corso delle nostre giornate che siamo tenuti a rispondere del modo in cui viviamo. É nella nostra vita quotidiana che abbiamo bisogno di aprirci ad uno stato più sveglio. Ora, anche là il corpo gioca il suo ruolo. É solo un elemento, ma un elemento importante poiché la sua azione é continua e fa sì che il corpo, di fatto le tensioni che l'abitano, freni l'apertura, mantenga uno stato di pesantezza, di dispersione e di dimenticanza, o che al contrario, possa mettersi al servizio di questa apertura, sostenerla grazie alla sua distensione e alla finezza dell'energia che trasmette. É sviluppando questa sensibilità particolare, spesso inutilizzata nella nostra vita quotidiana, che lo studio dei movimenti costituisce un aiuto. É in questo modo che un legame si produce con l'insieme dell'insegnamento. I movimenti ci rendono sensibili alla presenza permanente del nostro corpo.

Infine riportiamo una testimonianza dello stesso G.I.Gurdjieff. Questa testimonianza é davvero preziosa in quanto fa riferimento anche al Teatro portando come esempio il lavoro dell'attore che affronteremo nei capitoli successivi.

Atteggiamenti e Stati interiori

Berlino 24 novembre 1921(lettera di G.I.Gurdjieff)

Mi chiedete qual'è lo scopo dei movimenti. A ogni atteggiamento del corpo corrisponde un certo stato interiore e, viceversa, a ogni stato interiore corrisponde un determinato atteggiamento. Ogni uomo ha un certo numero di atteggiamenti abituali, e passa da un atteggiamento ad un altro senza mai fermarsi i quelli intermedi.

Il fatto di assumere posizioni nuove e inabituale vi consente di osservarvi interiormente in modo diverso da come vi osservate in condizioni ordinarie. Ciò diventa particolarmente chiaro quando al comando “ stop!” dovete immobilizzarvi all'istante. I muscoli tesi devono restare nel loro stato di tensione, e quelli rilassati devono restare rilassati. A quel comando inoltre, dovete non soltanto immobilizzarvi esteriormente, ma bloccare tutti i movimenti interiori. Dovete sforzarvi di mantenere inalterati i pensieri e le emozioni, riuscendo nello stesso tempo a osservare voi stessi.

Supponiamo che questa signora desideri diventare un'attrice. Gli atteggiamenti che le sono abituali si adattano ad alcune parti, per esempio alla parte di una cameriera; invece le viene affidata la parte di una contessa. Una contessa ha delle pose completamente diverse. In una buona scuola d'arte drammatica le possono insegnare, diciamo, duecento pose. Le pose caratteristiche di una contessa sono, per esempio, le pose numero 14, 68, 101 e 142. Se la signora le ha imparate quand'è in scena le basta passare da una all'altra e, per quanto possa essere pessima attrice, rimarrà sempre una contessa per tutta la rappresentazione. Ma se non le ha imparate anche l'occhio meno esercitato si accorgerà che non è una contessa ma una cameriera. Dovete osservare in modo diverso dal solito. Vi occorre un altro atteggiamento, diverso, da quello tenuto finora. Ormai sapete dove vi hanno portato i vostri soliti atteggiamenti. Continuare così non ha senso, né per voi né per me, e io non ho nessuna voglia di lavorare con voi, se restate quel che siete.....Combinare non è creare. Ogni uomo

ha un repertorio limitato di atteggiamenti abituali e di stati interiori...Un attore che sia uguale in tutte le parti, che razza d' attore é? Solo per caso gli può venire affidata una parte che sia adatta perfettamente a ciò ch'egli é nella vita.

GROTOWSKI E GURDJIEFF

C' é qualcosa che lega il lavoro di Grotowski con i movimenti di Gurdjieff ed é l'insistenza su contatto col corpo.

Nell' intervista che Grotowski ha rilasciato in Dossier H, di cui andrò a breve a trascrivere alcuni frammenti Grotowski racconta che James Webb autore del “Cerchio Armonico” riportò nell' ampia bibliografia il suo libro “Per un teatro Povero” come un esempio di “ come le idee di Gurdjieff sul teatro abbiano, per non so quale motivo misterioso, percorso itinerari paralleli a quelli dell' avanguardia, e l' avessero influenzata talvolta direttamente”

I realtà all' epoca in cui Grotowski scrisse il suo libro non conosceva Gurdjieff neanche di nome e solo più tardi venne a sapere del libro “Alla ricerca del miracoloso”, meglio conosciuto in Italia come “ Frammenti di un insegnamento sconosciuto” di Ouspensky, allievo di Gurdjieff.

In effetti si accorse di un certo uso comune di termini tipo “ meccanicità” o “ associazioni”, un quid comune. Al tempo del Principe Costante la ricerca di Grotowski era meno centrata sul canto, anche se in un certo senso si trattava di un azione cantata, dato che non ha mai preteso lavorare sul canto, sulla voce o anche solo sulle parole pronunciate tenendole separate dal corpo, sono due fattori che si compenetrano.

“Dobbiamo chiederci “ Cosa c' é prima di una piccola azione fisica?” Orbene , prima di un' azione fisica c' é un impulso, ed é li dentro che si nasconde il segreto si qualcosa molto difficile da captare, essendo l'impulso una reazione che ha inizio sotto la pelle e che si rende visibile solo quando si é già trasformato in una piccola azione. L'impulso é qualcosa di talmente complesso che non può essere limitato al dominio del corpo. Nel mio Pontedera in Italia, per quando riguarda gli elementi tecnici, nelle arti che hanno a che fare con la rappresentazione corporea, tutto é esattamente com' é. Lavoriamo su canto, sulle qualità vibratorie del canto, sugli impulsi e le azioni fisiche, sugli aspetti del movimento, e non mancano a volte nemmeno gli aspetti narrativi. Tutto ciò viene

filtrato ad ordinato in modo da creare una struttura compiuta, “un' Azione”, non meno precisata e non meno ripetibile di quanto lo sia una produzione teatrale. Eppure una produzione non é. Si potrebbe definirla Arte come veicolo o addirittura l'obbiettività del rituale”²⁷

Un analogia tra Gurdjieff e Grotowski, l'incontro tra il maestro di danze e il maestro di teatro, appare quando si va a toccare la questione della “Verticalità” e dei livelli di energia.

Per quanto concerne Gurdjieff, la legge dell' ottava, di cui possiamo aver un esempio chiaro nella scala musicale, mostra proprio la necessita di uno shock, di un aggiunta di un quanto energetico di vibrazioni, di modo che un nota possa passare ad un ottava superiore.

Questa legge di cui abbiamo un esempio nella musica, vale per tute le cose. Allo stesso modo Grotowski asserisce che la Verticalità é una questione di energia, una specie di ascensore, che significa passare da un livello per così dire grossolano, ad un livello energetico più sottile che si potrebbe definire Porta Suprema. Una volta raggiunta l'energia più sottile si presenta il problema della ridiscesa, e con esso il problema di come riportare questo qualcosa di così energeticamente sottile giù fino alla realtà più comune, che legata alla “densità” corporea. Dunque la connessione é davvero molto forte, tra l' altro su una questione che per Gurdjieff é fondamentale, difatti la questione dei livelli di energia la ritroviamo anche nella questione dell'evoluzione dell'uomo, inteso come legame tra cielo e terra.

L' uomo, facendo un lavoro su di se, riesce ad accumulare un quantitativo di energia tale che gli permette di elevarsi ad un livello superiore, avendo accumulato un energia più fine, ma questo stato può cadere, regredire facilmente, e l'uomo può tornare ad diventare materia grossolana.

Solo quando un quantitativo sufficiente di energia si cristallizza

²⁷ Dossier H, volume I, pag.175

nell'essere umano elevandolo ad un altro livello, questo rimarrà tale. L'energia che un uomo riesce a cristallizzare nella sua vita andrà a costituire il suo corpo astrale che sopravviverà alla morte del corpo terreno.

Grotowski a proposito di questo dice:

“Mi sembra che si tratti di un metodo che ha aspetti in comune con quanto si può leggere a proposito di Gurdjieff, anche se non posso affermarlo con certezza dato che come ho detto la mia conoscenza di Gurdjieff é troppo letteraria. C' é invece un' area importante in cui io faccio direttamente uso di un termine di Gurdjeiff ed é quando parlo di “essenza”. In questo caso posso garantire che si tratta fino in fondo il significato del termine(...)”

E poi ancora:

“ Se si adotta l'arte come veicolo non si può lavorare su se stessi prescindendo da una struttura,...al di fuori dell' Azione (paragonabile per analogia ad una rappresentazione o un rito), che ha in sé un inizio, uno sviluppo ed una fine, ed in cui ogni cosa ha la giusta collocazioneDal punto di vista della verticalità, intesa come ascesa verso il mondo sottile e come ridiscesa di questo mondo sottile verso i livelli ordinari di realtà, esiste la necessità di una struttura “logica”: in un contesto organico di vari canti, uno di essi in particolare non potrà trovarsi né un attimo prima, né un attimo dopo, essendo la sua collocazione assolutamente necessaria e ovvia. Sto parlando naturalmente di canti molto arcaici legati alla ritualità, in quanto questo é l'oggetto del nostro lavoro. Il potere Vibratorio di questo o di quell'altro canto é specifico e non produce gli stessi effetti energetici. D'altra parte, sempre per parlare di termini rigorosamente tecnici, se dopo un inno di natura estremamente sottile noi dobbiamo evolvere il nostro percorso secondo una direttrice discendente verso un' altro canto di natura inferiore, per così dire più istintuale, non possiamo semplicemente girare le spalle al primo inno per passare al secondo, ma dobbiamo trattenere dentro di noi un a traccia delle “

qualità” del primo per trasferirla al secondo...”²⁸

Anche Gurdjieff dice “ In principio era una vibrazioni..O, se preferite, il verbo”.

A guisa della luce, l' energia sonora musicale consiste in uno spettro di vibrazioni pure che chiamiamo armoniche. Questa scala primordiale governa la struttura di tutti i suoni musicali. Qualsiasi nota, vocale o strumentale, é una combinazione di queste armoniche.

Le armoniche nate da una certa nota fondamentale appaiono in maniera simile alla luce rifratta da un prisma, secondo uno spettro ordinato di frequenze, multiple della frequenza fondamentale. Considerando la frequenza fondamentale come numero “1” possiamo definire la serie armonica come la serie infinita dei numeri interi. La serie armonica non é solamente riservata alla musica, essa fa parte integrante della Creazione ed é costitutiva della natura della luce, della relatività, della gravità o del calore. Tutte le energie ondulatorie si manifestano nei corpi o nello spazio sposando la forma della serie armonica, poiché l'universo materiale é generato secondo le relazioni interne infinitamente multiple di questa serie.

Anche nei movimenti gurdjieffiani, come nel canto di Grotowski si passa da un movimento all'altro trattenendo una traccia delle qualità del primo per trasferirla al secondo, si entra in un nuovo movimento, avendo dentro di noi tracce di energia, di vibrazioni prodotte da quello precedente. Poco a poco nel nostro corpo le tensioni cadono, si accumula un'energia più fine che rende disponibili a lavoro ed ecco che il movimento appare.

Grotowski sostiene di aver ricevuto una forte impressione la prima volta che vide il film sui movimenti:

“ L'impressione di trovarmi di fronte a qualcosa frutto di enorme competenza. Ciò che mi colpì di più fu l' osservazione di M.me de Salzmann sul movimento delle mani, un' osservazione molto semplice, del tipo: “All'inizio di un movimento l' energia viene indirizzata in

²⁸ Dossier H, volume I pag.180-181

maniera pienamente cosciente, ma quando per esempio uno abbassa una mano, accade spesso che in quel movimento la coscienza non sia più presente. È il movimento stesso che provoca la perdita di coscienza”. Questo fatto è decisivo. Un'altra cosa che mi colpì fu il notare come in alcuni elementi compositivi, che possono essere paragonati a gesti liturgici, fosse stato accuratamente evitato il pericolo dell' estetismo. In casi del genere il pericolo è quello di farsi prendere dalla ricerca del cosiddetto “Bello”, ed è un pericolo mortale.(...)”²⁹

Un'altra cosa che accomuna ancora i due maestri è che come quando un gruppo di lavoro della scuola di Gurdjieff effettua i Movimenti, questi Movimenti non hanno in previsione uno spettatore. Questo non significa che non possa avere testimoni, anzi sappiamo che Gurdjieff ha mostrato a teatro du Champs Elysée e anche negli Stati Uniti, la “Lotta dei Maghi” spettacolo o “Balletto” appunto in cui erano visibili molte danze Gurdjieffiane.

C'è un libro di Irmis Popov in cui lei afferma che non è vero che egli non completò mai la lotta dei maghi, è che le diede vita in periodi diversi, in paesi diversi, con persone diverse, il tutto mentre stava lavorando ai Movimenti. Nel libro descrive la sua personale esperienza nell'eseguire la danza dei “Maghi bianchi” e “La danza dei Maghi neri” tocca dei punti molto interessanti ma è stata censurata, ed è legittimo che le sia stato chiesto di limitarsi entro certi confini per impedire che mettesse dentro idee sue, restituendoci così un percorso entro limiti prefissati. Anche nel lavoro di Grotowski ad un certo punto alcuni testimoni, alcuni gruppi di “Teatro di ricerca” si sono manifestati e sono andati ad osservare il suo lavoro.

Grotowski:

“Noi abbiamo tenuto più o meno una sessantina di questi incontri di lavoro, alcuni anche della durata di parecchi giorni, però io tengo a

²⁹ Dossier H, volume I, pag 18

ripetere in questa sede, perché voglio che sia ben chiaro a tutti che tutti gli elementi del lavoro che noi portiamo avanti sono in linea di massima gli stessi che sono patrimonio della tradizione teatrale, e che tutti questi elementi vengono affrontati in profondità.

Dicendo “Elementi” mi riferisco alle azioni fisiche, ai ritmi-cadenza, ai movimenti composti, al contatto, alla parola, e sopra ogni altra cosa, ai canti antichi con tutta la gamma delle loro qualità vibratorie. Però una differenza c'è tra il nostro lavoro e le arti teatrali, e sta nell'obbiettivo.”³⁰

Anche per quello che concerne l'insegnamento di Gurdjieff, la differenza sta nell'obbiettivo, o meglio nello scopo. Proprio in questo il lavoro dei gruppi differisce dal teatro, ne è lontano anni luce, proprio perché si lavora per uno scopo che nasce dal desiderio della parte più intima di un essere, per lo scopo che andrà ad alimentare lo sforzo costante del percorso di una vita. Non si lavora in un gruppo Gurdjieffiano per diventare più belli, o più bravi, per conseguire un risultato, almeno come lo intendiamo noi secondo la nostra logica, né per diventare in qualche modo migliori, si lavora perché si è chiamati a lavorare da qualcosa di più grande e più profondo .

Così come non si guardano né si osservano i movimenti come andremmo a vedere uno spettacolo teatrale, ma se ne ricevono delle impressioni. La qualità del lavoro di Gurdjieff è talmente alta che subito richiama qualcosa in noi di più serio, un'attenzione di qualità più fine.

³⁰ Dossier H, volume I, pag.179

LA LOTTA DEI MAGHI - COPIONE DEL BALLETO (G.I. Gurdjieff)

Riportiamo qui il copione del balletto-spettacolo creato da Gurdjieff presentato in Parigi e in America.

(1952)

Primo Atto

L'azione si svolge in una grande città commerciale in Oriente.

La piazza del mercato dove varie strade e vicoli s'incontrano: attorno negozi e bancarelle con ogni varietà di merce - sete, terrecotte, spezie; botteghe di sarti e ciabattini.

Sulla destra una fila di bancarelle con frutta: case a tetto piatto a due e tre piani con molti

balconi, alcuni con tappeti appesi e altri con bucato.

Sulla sinistra, su tetto, un negozio di thé; più avanti, bambini che giocano: due scimmie si

arrampicano sui cornicioni.

Dietro le case si vedono strade che si arrampicano serpeggiando sulla montagna; case, moschee, minareti, giardini, palazzi, chiese cristiane, templi indù, e pagode.

In lontananza, sulla montagna si vede la torre di un'antica fortezza.

Tra la folla che si muove nei vicoli e la piazza del mercato, é possibile incontrare tipi di quasi ogni popolo asiatico, abbigliati nei loro costumi tradizionali: un Persiano con barba tinta; un Afgano tutto in bianco, con un'espressione fiera e audace; un Beluciano in turbante bianco a punta e una giacca corta senza maniche e un'ampia cintura, dalla quale spuntano parecchi coltelli; un Indù Tamil mezzo nudo, sulla fronte rasata una forca bianca e rossa, il segno di Vishnu, é dipinto; un nativo di Khiva che indossa un cappello di pelliccia largo e nero e un cappotto fittamente imbottito; un monaco buddista vestito di giallo, con la testa rasata e una

ruota da preghiera in mano; un Armeno vestito di un 'chooka' nero con una cintura d'argento e un colbacco nero un russo nero con un cappello a busta; un Tibetano in un costume che assomiglia a un Cinese, orlato di pelliccia pregiata; inoltre Bucariani, Arabi, Caucasiche e Turcomanni.

I mercanti bandiscono le loro merci, invitando i clienti i mendicanti con voci piagnucolanti

chiedono l'elemosina; un gelataio diverte la folla con una canzone spiritosa.

Un barbiere di strada, rasando la testa di un venerabile vecchio 'hadji', racconta le notizie e i

pettegolezzi della città ad un sarto che pranza nel ristorante a fianco. Un funerale passa

attraverso uno dei vicoli; davanti c'è un 'mullah' e dietro di lui il cadavere è trasportato su una bara coperta da un drappo funebre, seguito da donne piangenti. In un altro vicolo c'è una rissa e tutti i ragazzini accorrono a guardare. A destra, un fachiro a braccia aperte, gli occhi fissati su un punto, è seduto su una pelle d'antilope. Un mercante ricco e importante passa ignorando la folla, lo seguono i suoi servi, trasportando cesti carichi d'acquisti. Poi appare qualche mendicante esausto, mezzo nudo e impolverato, evidentemente appena arrivato da qualche zona colpita da carestia. In un negozio, cachemire e altri tessuti e materiali sono banditi e mostrati ai clienti.

Dalla parte opposta del negozio del thé, è seduto un incantatore di serpenti circondato da una folla curiosa. Passano asini carichi di ceste. Donne passeggiano, alcune indossano lo 'chador' altre a viso scoperto. Una vecchia donna con la gobba ferma davanti al fachiro, con aria devota, mette soldi nella ciotola di cocco per l'elemosina davanti a lui. Tocca la pelle sulla quale egli è seduto e va via, premendo le proprie mani sulla propria fronte e occhi. Passa una processione nuziale; davanti ci sono bambini vestiti allegramente, dietro di loro buffoni, musicisti e tamburini. Passa il banditore, urlando più che può. Da un vicolo si sente il martellare di fabbri ramaioli. Ovunque c'è rumore, suono, movimento,

risate, sgridate, preghiere, affari, la vita ribolle.

Due uomini si dipanano dalla folla. Entrambi vestiti riccamente. Uno di loro, Gafar, é un attraente, ben fatto, ricco Parsi di circa trenta o trentacinque anni, ben rasato tranne per un paio di baffetti e i capelli corti. Indossa una giacca di seta giallo chiaro cinta da una sciarpa rosa pallido, e pantaloni blu; sopra di questi un abito di broccato, la gonna, polsini e risvolti della quale sono ricamati d'argento; ai piedi ha stivali alti di pelle gialla, alle gambe ricami in oro e pietre preziose; la sua testa é ricoperta da un turbante di tessuto Indiano, dal colore predominante turchese: alle sue dita ci sono anelli con grandi smeraldi e diamanti. L'altro uomo é il suo confidente, Rossoula, vestito anche lui in modo ricco, ma piú trascuratamente. Egli é basso, forte, fine e astuto, il capo assistente del suo padrone in tutti i suoi affari di cuore e intrighi. Egli é sempre d'umore attento e gaio. In testa ha un copricapo rosso avvolto da un turbante giallo; in mano ha un rosario rosso e corto.

Gafar guarda qualche articolo e si ferma occasionalmente a parlare con qualche suo conoscente, ma evidentemente niente lo interessa. In tutti i suoi movimenti si possono notare il vanto di un uomo sazio di piaceri. Con i suoi eguali egli é contenutamente civile, ma verso gli altri guarda con disprezzo o avversione. Egli ha provato tutto, visto tutto, e le cose per le quali altra gente lotta e si sforza, non esistono per lui.

In questo momento, due donne spuntano da un lato della strada a sinistra, nella piazza. Una di loro, Zeinab, é una ragazza di circa venti ventidue anni di tipo Indo Persiano, piú alta della media e molto bella.

É vestita di una tunica bianca con una sciarpa verde alla vita: i suoi capelli lisci con

la riga in mezzo sono legati con un fermaglio d'oro; tirato sulla testa porta uno 'chador', ma il suo viso é scoperto. L'altra é la sua confidente, Haila. E' una donna di mezza età bassa e grassoccia.

Indossa una giacca di velluto blu sotto uno 'chador' viola. La sua bocca é coperta con un fazzoletto.

Zeinab stringe un rotolo di pergamena avvolto in un fazzoletto di seta.

Passa lungo la piazza dando graziosamente l'elemosina ai mendicanti che incontra. Gafar la nota e la segue con lo sguardo. Il suo viso lo interessa poiché sembra, ad un primo sguardo, ricordargli qualcuno o qualcosa. Egli s'informa con Rossoula e altri conoscenti su chi lei sia, ma nessuno lo sa.

Appena dopo, Zeinab va da una mendicante vicino alla quale si trova un bambino di circa otto anni mezzo vestito con una ferita aperta sul suo braccio nudo. Appena datagli l'elemosina, Zeinab nota la ferita, e curvatasi su di lui parla amichevolmente alla mendicante riguardo al ragazzo.

Infine le dice qualcosa, indicando un lato della strada e poi il bambino. é chiaro dai suoi gesti che sta consigliando alla donna di portare il bambino dove possa essere curato.

Per tutto il tempo, Gafar non smette di osservare Zeinab.

Zeinab vuole bendare il braccio del bambino, ma non ha niente con cui avvolgerlo, allora sfoglia il fazzoletto di seta nel quale é avvolto il rotolo di pergamena e fascia la ferita. Poi, accompagnata da Haila, lascia la piazza per una strada laterale.

Gafar consulta in fretta Rossoula. é chiaro che gli sta dando istruzioni per seguire Zeinab e

scoprire il possibile su di lei. Quando Zeinab sparisce, Rossoula prende la stessa strada. Gafar resta a guardarlo, poi con calma raggiunge la mendicante e comincia a parlare con lei.

Riconoscendo il fazzoletto al braccio del bambino come il dono di Zeinab, lui, senza sapere

perché, desidera acquistarlo. Offre alla donna del denaro, ma lei rifiuta di venderglielo. Gafar, getta una manciata di denaro e prende quasi con forza il fazzoletto dal bambino, poi va lentamente verso il centro della piazza. La donna stupita raccoglie il denaro e alzando le mani al cielo, ringrazia Gafar. Poi, prendendo il bambino per mano, va verso il vicolo

che le aveva indicato Zeinab. Rossoula ritorna e con gesti deprecanti, dice a Gafar che ha scoperto che Zeinab non é una donna che é possibile avvicinare casualmente. Poi, parlando ancora insieme, vanno per una strada sulla sinistra.

Cala la sera. In uno dei vicoli c'è molto movimento, un derviscio esce fuori da quello

accompagnato da una folla tra cui ci sono molte donne e bambini. Questo derviscio é stato molto onorato nella terra degli ultimi ('in the country of late' nel testo, n.d.t.), e gode grande rispetto tra tutte le diverse etnie. Recita alcuni versi sacri e al ritmo dei versi esegue certi movimenti che somigliano a ginnastica o danza.

Il significato dei versi é:

Dio é uno per tutti,

Ma é trino.

Gli uomini sbagliano, poiché é settuplo.

Nella sua totalità é unisono.

Nella sua divisione é molte voci.

E in un'altra divisione é contraddittorio.

Egli é ovunque in tutte le forme.

Quando gli uomini lo vedono

dipende dalle loro qualità

Quale parte essi toccano.

Ma chi tocca, se é ignorante,

Vede nella parte che tocca, tutto di sé,

E senza dubbio, prega per sé.

Egli già pecca

Poiché agisce contro

Le leggi imposte

Nei comandamenti degli Altissimi.

Il comandamento é questo:

Io sono verità.

La tua incredulità ti attira (Your unbelief draws you)

Nella vicinanza con me

Poiché colui che mi vede. ...

La fine dei versi si perde nei colpi forti di tamburo intorno a un ciarlatano che vende medicine.

Il crepuscolo s'infittisce. Uno ad uno i mercanti raccolgono la loro roba e chiudono i loro negozi.

Nel momento in cui il muoversi della folla é al suo culmine, cala il sipario.

Secondo Atto

Nella scuola del Mago Bianco.

Una stanza ampia che sembra un laboratorio o un osservatorio con qua e là scaffali sui quali ci sono alambicchi, provette e oggetti di forme fantasiose che ricordano un laboratorio moderno, inoltre parecchi rotoli di pergamena e libri.

Nel retro, un'enorme finestra con tende. A sinistra, una porta conduce ad una stanza interna. A destra, una porta che conduce all'esterno.

Nell'angolo a destra c'è una clessidra. Dalla parte sinistra ci sono tavolini sui quali ci sono molti alambicchi, vetri e libri aperti.

Davanti alla finestra si trova un telescopio di strana forma, e a sinistra su un piccolo tavolo, c'è un aggeggio simile ad un microscopio.

A destra c'è una poltrona che sembra un trono, con uno schienale alto su cui é dipinto il simbolo dell'enneagramma, e a sinistra c'è una piccola sedia per l'assistente del Mago.

Quando si apre il sipario ci sono parecchi allievi, sia uomini che donne, già sul palcoscenico e altri si vedono entrare di tanto in tanto. Essi sono benfatti, piacevoli giovani con una buona e gioiosa espressione sui loro visi. Indossano tuniche bianche; quelle delle ragazze sono lunghe, quelle degli uomini arrivano al ginocchio. Ai loro piedi hanno dei sandali. Le ragazze hanno capelli raccolti con fermagli d'oro, gli uomini li hanno d'argento. Alla vita hanno tutti sciarpe; le ragazze gialle, arancione e rosse, quelle degli uomini sono verdi, blu e azzurre.

Sono tutti impegnati. Alcuni stanno sistemando e pulendo gli oggetti, alcuni stanno leggendo e altri stanno mescolando i liquidi nelle provette. Adesso, il numero degli allievi aumenta.

Dalla porta esterna entra l'assistente del Mago. é un vecchio di media statura, indossa occhiali e ha una barbetta grigia. Indossa un soprabito giallo sopra un soprabito corto e bianco con una sciarpa viola alla cintola. Ha dei sandali ai piedi; sulla sua testa un copricapo bianco con una sciarpa viola attorno. In mano ha un lungo rosario di madreperla e sul petto, pendente da una catenella d'argento, c'è il simbolo dell'heptagramma - una stella a sette punti in un cerchio.

Gli allievi salutano l'assistente del mago che risponde gentilmente mentre passa da uno all'altro esaminando e correggendo il loro lavoro. Gli allievi continuano a radunarsi. é evidente che i rapporti tra loro sono gentili, benevoli e amichevoli.

Un inserviente entra dalla porta interna e dice qualcosa; dal movimento dei presenti, é ovvio che attendono qualcuno.

Entra il Mago Bianco. é un vecchio alto e benfatto con un viso benigno e piacevole e una barba lunga e bianca. Veste un abito bianco e lungo con maniche ampie e risvolti dai quali si vede una sottoveste color crema. Ha dei sandali ai piedi. In mano un lungo bastone dal pomello d'avorio, e al petto, pendente da una catenella d'oro, c'è il simbolo dell'enneagramma lavorato in pietre preziose.

Al grande inchino degli allievi il Mago risponde con un sorriso gentile come se li benedicesse. Poi cammina lentamente verso il trono, e dopo aver ancora benedetto gli allievi, si siede. (In questo momento il simbolo sul trono si accende.) Gli allievi ognuno a turno, vanno da lui e gli baciano la mano, dopodiché tornano ai loro posti e riprendono l'occupazione che avevano sospeso.

In questo momento entra Zeinab.

É in ritardo e ha il fiatone per la fretta. Va subito dal Mago e gli bacia la mano. Dal modo in cui il Mago la saluta, é evidente che é una delle sue allieve preferite.

Poi lei va dagli altri allievi e apparentemente li informa del suo recente incontro con la mendicante e con il bambino.

Uno degli allievi va dal Mago, che sta parlando col suo assistente, e gli chiede di spiegargli qualcosa. Evidentemente la risposta del Mago interessa tutti, così a poco a poco si radunano attorno a lui e ascoltano. Continuando la spiegazione il Mago si alza (in questo momento il simbolo sul trono si spegne) e andando al microscopio comincia qualche dimostrazione. Gli allievi a turno vanno al microscopio e guardano dentro. Dopodiché, va alla finestra e apre la tenda. Si vede il cielo limpido e stellato. Il Mago punta il telescopio verso il cielo. Gli allievi a turno vanno al telescopio e guardano dentro, allo stesso tempo ascoltano la spiegazione del Mago.

L'idea principale dell'esposizione è la seguente: Ciò che è in alto è simile a ciò che è in basso, e ciò che è in basso è simile a ciò che è in alto. Ogni unità è un cosmo. Le leggi che governano il Megalocosmo governano anche il Macrocosmo, il Deuterocosmo, il Mesocosmo, il Tritocosmo e altri, comprendendo in basso il Microcosmo. Avendo studiato un cosmo, conoscerai gli altri. Il cosmo più vicino di tutti per i nostri studi è il Tritocosmo, e per ognuno di noi il più vicino soggetto di studio è sé stessi. Conoscendo sé stesso completamente uno conoscerà tutto, perfino Dio, dal momento che gli uomini sono creati a sua somiglianza.

Detto questo, il Mago torna lentamente al suo trono.

Entra il servitore e si avvicina al Mago, informandolo che qualcuno sta chiedendo di entrare.

Avendo ricevuto il permesso, l'inserviente conduce la mendicante col bambino. Ella si prostra ai piedi del Mago e chiede aiuto, indicando il bambino. Anche Zeinab va dal Mago e intercede per il bambino.

Il Mago, dopo aver guardato la ferita, parla a due degli allievi che poi vanno nella stanza interna e ritornano, uno portando un cuscino su cui è appoggiata una bacchetta d'avorio con una grossa palla d'argento all'estremità e l'altro un fazzoletto, una tazza e un barattolo contenente un liquido. Il Mago prende il barattolo e versa il liquido nella tazza, imbeve

il fazzoletto e lo stende sulla ferita. Poi con grande cura prende la bacchetta e, senza toccare la ferita, passa parecchie volte la bacchetta sul braccio del bambino. Quando il Mago toglie il fazzoletto, la ferita non c'è più.

La mendicante, ammutolita e stupefatta, cade in ginocchio e bacia l'orlo dell'abito del Mago. Il Mago arruffa il bambino carezzevolmente e poi li congeda.

Gli allievi tornano ai loro posti e riprendono le loro occupazioni. Il Mago cammina nella stanza, andando da qualche allievo per esaminarne il lavoro e dare istruzioni adatte. Poco dopo dice qualcosa a tutti gli allievi e ritorna al suo trono.

Immediatamente gli allievi lasciano il loro lavoro e si mettono in fila, e al segnale del Mago fanno vari movimenti che somigliano a danze. L'assistente del Mago si aggira tra loro e corregge le loro posture e movimenti.

Queste ' danze sacre ' sono considerate essere uno dei soggetti principali di studio in tutte le scuole esoteriche d'Oriente, sia nell'antichità che al giorno d'oggi. I movimenti in cui consistono queste danze hanno un duplice scopo: esprimono e contengono un certo sapere e, allo stesso tempo, servono da metodo per raggiungere uno stato armonico dell'essere. Le combinazioni di questi movimenti esprimono diverse sensazioni, producono varie gradazioni di concentrazione del pensiero, creano sforzi necessari in diverse funzioni e mostrano i limiti possibili di forza individuale.

Durante un intervallo, uno degli allievi indica la clessidra, dopodiché il Mago dice a tutti loro di terminare le occupazioni precedenti e prepararsi per quello che seguirà. Nel mentre egli stesso va alla finestra e scosta la tenda.

È mattina presto e il sole si sta alzando sull'orizzonte. appena appare il primo raggio, il Mago Bianco con il suo assistente e i suoi allievi dietro a lui cadono in ginocchio. Pregano.

Il sipario scende lentamente.

Terzo Atto

Nella casa di Gafar.

Una stanza con un'alcova nell'angolo a destra, nel quale - dietro colonne intagliate - si intravede una fontana con un bacino di marmo.

A sinistra una porta conduce agli appartamenti interni, e alle spalle un'altra porta conduce al giardino.

La stanza é arredata in stile Indo Persiano. A destra, panche ricoperte di tappeti e cuscini sono disposte in parecchie file contro il muro Mindari. Nell'angolo a sinistra c'è un divano basso vicino al quale ci sono parecchi tavoli intagliati. Su uno c'è un narghilé e altri oggetti per fumare, su un altro un servizio da sorbetto, su un terzo un piccolo gong e su un quarto una brocca e bacinella di raffinata e costosa fattura per lavarsi le mani.

Gafar cammina per la stanza. Egli é senza giacca ma sulla testa ha un copricapo ornato di pietre preziose. Ogni suo movimento, ogni suo sguardo mostra che sta aspettando con impazienza. Ogni tanto si siede sul divano e diventa assorto in pensieri. Sente che gli stanno accadendo cose completamente nuove. Lui che é sempre stato così superbamente calmo e indifferente ora é agitato e preoccupato da sciocchezze che prima non avrebbero attratto la sua attenzione.

Ultimamente é diventato irritabile, sospettoso e impaziente.

Proprio adesso sta aspettando Rossoula che gli porta notizie su Zeinab, la donna che ha

incontrato al bazar un mese fa, e che Rossoula - in spregio a tutte le sue capacità ed esperienza in tali materie - non é ancora riuscito a attrarre nell'harem di Gafar. Ieri Gafar ha ordinato a Rossoula di porre rimedio a questo ad ogni costo e quel che lo agita così tanto ora é l'attesa del risultato degli sforzi finali di Rossoula. Ma nello stesso tempo, egli sente che tutto questo é semplicemente ridicolo. Molte volte prima era stato attratto da qualche donna ma, mentre Rossoula si occupava della faccenda, o si dimenticava della donna oppure lei cessava di interessarlo. Ma ora, non solo non dimentica, ma per tutto il giorno, pensa sempre più a Zeinab.

Rossoula entra dalla porta nel retro. Sembra molto distratto - e questo é proprio innaturale per lui. Porta notizie molto scoraggianti. Dice a Gafar che tutti gli sforzi per eseguire i suoi ordini sono falliti e non sa più cosa fare.

Entrambi riflettono seriamente. Ogni mezzo di sedurre Zeinab é stato provato; ogni cosa che poteva essere fatta in questo senso é stata fatta.

Le hanno mandato i più svariati regali: stoffe indiane antiche ricamate d'oro; i cavalli più belli -arabi, cinesi e persiani; pellicce siberiane; una rarità inestimabile quale una collana di smeraldi -il dono del Rajah di Kolhapur al nonno di Gafar; la famosa perla blu di Gafar, la 'Lacrima di Ceylon'; e infine, le hanno offerto per sua esclusiva proprietà - come un harem separato con servi e serve - l'appena restaurato castello dei Gafar, l'orgoglio della loro famiglia, il 'Soffio di Paradiso'. Ma tutto é stato inutile. Zeinab ha rifiutato ogni cosa e non ha voluto sentirne.

Gafar é perplesso. Si convince sempre di più che non ha la forza per riconciliare se stesso all'incomprensibile testardaggine di Zeinab e capisce che, in verità lei é stata la causa del suo insolito stato mentale durante questo periodo. é evidente che in questa donna c'é qualcosa d'eccezionale. I modi in cui lui, Gafar, prende tutti i fallimenti di Rossoula affascina lui stesso. In ogni altro caso si sarebbe semplicemente indignato, ma ora sebbene é incapace di reprimere la propria rabbia, nel suo cuore é quasi contento che in questo caso tutti i metodi di Rossoula siano insufficienti.

Le cose strane che osserva in se stesso portano la sua attenzione sui suoi rapporti con le donne in generale.

Grazie alla sua ricchezza, la sua eminenza e le sue circostanze di nascita, la sua vita é stata così organizzata che, già a diciassette anni, era già circondato da donne e - in osservanza con le usanze della sua zona - aveva già il proprio harem. Ora ha trentadue anni ma é ancora scapolo, nonostante il fatto che per un lungo tempo ha desiderato di sposarsi, specialmente per compiacere la sua anziana madre che sogna sempre che lui si sposi. Ma fino ad ora non ha mai incontrato una donna che, dal suo

punto di vista, é adatta per essere sua moglie. Molte donne lo hanno attratto e all'inizio sembravano devote e meritevoli della sua fiducia, ma alla fine tutte dimostravano che il loro amore e devozione mascherava soltanto insignificanti sentimenti egoistici. Per alcune é stata la passione per un bel ragazzo, con altre la sete di lussuria che poteva instillare loro, con altre ancora, la vanità di essere la favorita di un nobiluomo e così via. Tutto quello che ha visto lo ha totalmente disincantato. Non ha mai conosciuto una donna per cui potesse provare la fiducia e stima che, dal suo punto di vista, avrebbe dovuto provare per una moglie. Egli si abituò a vedere su tutte le belle parole sull'amore e la comprensione delle anime come le mere fantasie da poeti, e gradatamente le donne sono diventate più o meno tutte uguali per lui, distinguendosi solo nel loro tipo di bellezza e nelle loro varie manifestazioni della passione. Il suo harem é diventato parte della sua collezione d'oggetti preziosi. Non può più vivere senza le sue donne quanto non può vivere senza fumare, senza musica, o senza tutti i lussi che lo hanno sempre circondato. Ma ha da tempo cessato di cercare qualcosa in una donna altro che non sia il momentaneo godimento di una cosa bella.

E ora, improvvisamente sorge in lui questa strana curiosità verso questa donna incomprensibile.

E' possibile che lei sia veramente così totalmente diversa dalle altre? L'aspetto di Zeinab lo ha colpito al primo sguardo, ma cosa sa di più di lei? Secondo le informazioni avute da Rossoula, Zeinab é la figlia unica di un ricco khan di una lontana città. Ha ventuno anni e completamente libera, non promessa ad alcuno, e vive tranquillamente da sola, con qualche servitore e una vecchia serva di nome Haila. Al suo paese si occupa di scienze ed é venuta qui per studiare alla scuola di un celebre mago. Va ogni giorno a questa scuola e il tempo rimanente lo passa a casa sua impegnata nei suoi studi. In tutto questo c'è molto di strano, diverso da quello a cui é sempre stato abituato. Ma il pensiero di Zeinab non gli da tregua; non riesce a smettere di pensarla ed é pronto ad ogni sacrificio pur di possederla.

Ancora pensando profondamente, Gafar si alza e cammina per la stanza. Poi, evidentemente preso da un nuovo pensiero, si siede di nuovo sul divano. é ora chiaro che é impossibile sedurre Zeinab con i mezzi che attraggono altre donne e conquistano la loro resistenza. Stando cosí le cose, rimane una sola cosa da fare - sposarla. Presto o tardi dovr  prendere moglie, e pi  belle di Zeinab non ne ha mai trovate. E se lei provasse d'essere una moglie tale come l'ha sognata lui, potrebbe essere la felicit  di lui e la gioia di sua madre.

Gafar ci pensa per un po' e infine parla della sua decisione a Rossoula. Poi chiama un servitore e gli da un ordine. Il servitore esce dalla porta a sinistra.

Subito dopo un'anziana donna entra dalla stessa porta. é una dei parenti pi  stretti di Gafar. Le spiega la sua decisione e le chiede di fare da tramite. L'anziana signora dice che accetta il suo compito con piacere e non ha dubbi sul successo. é risaputo che le pi  famose bellezze della zona considererebbero diventare sua moglie una felicit , sapendo della sua ricchezza e posizione. Ella torna nelle stanze interne e subito ritorna accompagnata da altre due donne. Tutte e tre, velate dal 'chador', si dirigono verso la casa di Zeinab.

Gafar, con espressione pensosa, é ancora seduto sul divano. Rossoula cammina per la stanza e di tanto in tanto si rivolge a Gafar suggerendo varie distrazioni. Ma il pensiero di Gafar é distante e niente lo attira. Ascolta Rossoula in modo assente e infine, solo per sbarazzarsi di lui, accetta uno dei suoi suggerimenti.

Immediatamente ad un ordine di Rossoula, entrano dei musicisti che formano un'orchestra di strumenti musicali assortiti Afgani, Indiani e Turkestanti. Questi strumenti sono: una zitera (una specie di balalaica a manico lungo con sette corde, suonato con un archetto), un adoutar (una specie di balalaica a due corde, suonata con le dita), un rabab (con tre corde di budello e tre corde di rame, suonato con uno stecchetto), un atarr (una specie di mandolino a manico lungo e sette corde, suonato come un mandolino), un asaz (anch'esso una specie di mandolino con tre corde di

seta e tre di budello, suonato come un mandolino), un caloup (una specie di zitera con molte corde d'acciaio e rame, suonato con un ossicino agganciato al pollice), una zourna (una specie di piffero), un gydjabe (una specie di violino), un daff (tamburello), un davul (una specie di tamburo), un gaval (una specie di flauto), un galuk (una specie di clarinetto), e altri. I musicisti si siedono sul Mindari e cominciano a suonare.

Appena inizia la musica, le ballerine dell'harem fanno la loro entrata in coppie, danzando.

Queste ballerine sono state comprate in vari paesi. Per la loro bellezza, come per le loro capacità e agilità, sono considerate le meglio del paese. Le persone vengono da lontano per vedere quello che solo da Gafar può essere visto. Nessun estraneo che le vede ballare in gruppo può evitare di esserne avvinto, e quando ognuna balla la danza del proprio paese, i giudici più severi vanno in estasi.

Ci sono dodici ballerine, ognuna vestita nel proprio costume nazionale. Oggi, sarà perché sentono l'umore del loro padrone o sarà che da molto tempo non danzano per lui, ma ballano con eccezionale abbandono.

Per prima, una Tibetana fa una danza della sua misteriosa patria. Poi un'Armena di Mousha

balla, accompagnata da una musica lenta, una danza d'amore della sua regione, quasi addormentata, ma piena di fuoco nascosto. È seguita da una Osetinka del Caucaso in una danza leggera come l'aria. Poi una Zingara, una figlia del popolo che ha dimenticato la propria patria, in una focosa, roteante danza che sembra parlare della libertà delle steppe e il fuoco lontano dell'accampamento. Dopo di lei un Araba, inizia lentamente e accelera e accelera i suoi movimenti, fino a raggiungere una passo folle, rilassandosi improvvisamente e gradualmente viene rapita dall'estasi. Poi una Bulicistan, una Gerogiana, una Persiana, un Indiana danzatrice, ognuna delle quali attraverso i suoi movimenti – manifesta l'anima, la natura, il temperamento ed il carattere della sua terra.

Gafar, indifferente a tutto, si è sempre deliziato delle sue ballerine, ma oggi le guarda quasi senza vederle tanto completamente è immerso nei

suoi pensieri e sentimenti.

Durante una danza di gruppo le donne uscite ritornano. Con sguardo contrito l'anziana signora

dice a Gafar che la sua proposta non é stata accettata. Gafar diventa pazzo di rabbia, manda tutti via e rimane da solo con Rossoula. Sono entrambi zitti.

Gafar cammina a grandi passi per la stanza. Si aspettava di tutto ma non questo. é stato superato il limite. Mai in vita sua ha subito una tale umiliazione. Rossoula non é meno abbattuto di Gafar. Pensa profondamente, evidentemente tormentato. Ad un certo punto il suo volto si rischiara, va da Gafar e gli parla. Gafar ascolta con una faccia cupa. Quello che Rossoula propone va contro il suoi sentimenti più profondi, ma è offeso e indignato e vuole a tutti i costi trovare un modo. Il suo desiderio per Zeinab é quasi diventato odio, e il desiderio di vendetta per la sua umiliazione lo sovrasta.

Rossoula continua a persuaderlo. Infine, dopo una breve lotta con se stesso, Gafar acconsente.

Chiamano un servo e lo mandano con un messaggio.

Gafar si risiede sul divano con un'espressione tetra e adirata. Rossoula vaga per la stanza rallegrandosi della sua inventiva e risorse.

Poco dopo, una vecchia megera entra accompagnata dal servo.

É bassa e curva con un gran naso ad uncino, capelli grigi scompigliati e vivaci occhi vaganti, faccia scura con un grosso foruncolo peloso sulla guancia sinistra; le sue lunghe, magre e nodose mani hanno unghie lunghe e sporche. Indossa un corto e lurido abito viola e pantaloni neri, ai piedi pantofole turche. é coperta con uno 'chador' sporco e nero rattoppato in vari punti con pezze colorate: in mano ha un bastone liscio.

Gafar chiede alla megera se può stregare una donna per farla innamorare di lui. La megera con espressione confidenziale, risponde affermativamente, ma quando sente il nome della donna, trema di paura e dice che in quel caso lei non può niente. Essi le offrono dell'oro, ma questa volta l'oro non aiuta.

La megera non può fare niente da sola, ma dice loro che c'è una persona che, se vuole, può stregare Zeinab. è possibile persuaderlo, ma sarà necessario dargli molto, molto oro.

Gafar e Rossoula si consultano: chiedono alla megera ed evidentemente decidono di procedere.

La megera acconsente a guidarli.

Il servo entra e li aiuta con i soprabiti. Nel mentre, su ordine di Gafar, dei servi portano dalle stanze interne borse piene di doni. Poi, accompagnati dai servi che portano le borse, Gafar e Rossoula escono dalla porta sul retro.

Sipario.

Atto Quarto

La scuola del Mago Nero.

Una grande caverna. La parete di fondo ha una proiezione in mezzo; a destra una rampa per l'entrata, un passaggio conduce a una grotta più interna.

A sinistra in un recesso buio c'è una specie di camino o stufa nel quale arde un fuoco. Nel camino un calderone dal quale ogni tanto escono fumi verdastri. Di fronte al camino siete un'ispida creatura mezza nuda che attizza il fuoco con un forchettoni a tre denti di strana forma e che di quando in quando getta un ciocco di legno nel camino. In una nicchia sopra il camino, uno scheletro umano e altri forchettoni di forme curiose poste al lato. Nel centro della caverna, verso la parte posteriore, si trova una grande pietra dalla forma di trono. Su di uno stendardo al di sopra vi è il simbolo del enneagramma.

Appesi al soffitto ci sono vari animali sofferenti, un gufo, un rospo, pipistrelli, e anche teschi umani e animali.

Qui e là si trovano tavolini bassi con vari oggetti sparsi, alambicchi, bicchieri, libri e rotoli di pergamena sono sparsi disordinatamente nella caverna.

Un serpente boa striscia introno liberamente, e un gatto nero cammina

avanti e indietro.

Questa é la scuola del celebre Mago Nero.

Quando le tende si aprono qualcuno dei suoi studenti, passa attraverso la caverna; altri sono seduti. Alcuni stanno estraendo delle carte per prevedere la fortuna: qualcuno sta studiando le linee della mano di altri, a qualcuno – riunito in un angolo – sta preparando delle pozioni.

Gli studenti sono uomini e donne di differenti età. Alcuni giovani, altri più vecchi, ma tutti di aspetto sgradevole. Uno o due sono deformati, con disgustosi occhi strabici, capelli arruffati e verruche. I movimenti di tutti sono sottili, angolari e a scatti. Il loro atteggiamento verso gli altri é ostile e derisorio. Sono vestiti in una corta trascurata tunica violetta e pantaloni neri. Ai loro piedi vestono sandali Turchi. L'unica differenza tra il vestito degli uomini e delle donne, e che le donne vestono una cintura nera e hanno fazzoletti neri sulle loro teste. Alcuni sono tatuati sulle facce e mani.

Uno degli studenti vicino al trono inizia lentamente a fare strani, ritmici movimenti che apparentemente fanno piacere agli altri, perché ad uno ad uno essi lasciano le loro occupazioni e si uniscono a lui. A mano a mano che il loro numero aumenta i movimenti si fanno veloci e diventano sempre più vari e gradualmente si distribuiscono formando un anello che ruota intorno al trono. Al momento di maggiore eccitazione un rumore e un battere si ode alla sinistra della caverna.

Istantaneamente l'anello si rompe. Seguono movimenti disordinati e scompiglio. Sgomitando l'un l'altro con paura, gli studenti corrono ai loro posti e riprendono repentinamente le loro occupazioni cercando di dare l'impressione di non averle mai interrotte.

Dalla parte interna della caverna il Mago Nero entra. Egli é un uomo di altezza media, snello, con una barba corta mezza grigia, occhi neri con folte sopracciglia e capelli scompigliati. I suoi movimenti sono precisi e con una maniera caratteristica sua propria, il suo sguardo e arrogantemente penetrante. E' vestito con una tunica al di sotto della quale si intravede una raggiante sottoveste cremisi poco più lunga della

tunica. Ai suoi piedi dei sandali Turchi: sulla testa una papalina nera. Nella sua mano un lungo scudiscio, e sul petto, appeso ad un cordone di seta nera un pentacolo d'oro.

All'ingresso del mago tutti si prostrano faccia a terra. Lui va al trono senza guardare nessuno ; nel suo cammino passa addirittura sopra uno dei suoi studenti. Si siede (Il simbolo sopra il trono si illumina in questo momento). Apre la sua tunica, mostrando il suo petto e ventre. Gli studenti a turno vanno da lui e baciano la sua pancia. Con un calcio egli allontana uno di loro. Gli altri con vigliacca malevolenza indicano quello caduto.

Quando la cerimonia del bacio al ventre é finita gli studenti agli ordini del Mago si mettono in riga alla sua sinistra ed ad un suo segno iniziano ad eseguire vari movimenti.

Durante uno degli intervalli una vecchia fattucchiera entra attraverso l'entrata esterna con una candela in mano. Va lentamente e con timore del Mago Nero, lo bacia sulla pancia e gli dice qualcosa in maniera tremante, puntando verso l'entrata.

Dopo un momento di riflessione il Mago fa un cenno di consenso con il capo. La vecchia fattucchiera esce camminando all'indietro e velocemente rientra con Gafar. Rossoula e i due servitori portano una borsa con doni. I servitori avanzano tremanti di paura e si guardano intorno con stupore ed orrore. Quando raggiungono il centro della caverna lasciano andare il sacco e corrono via in volata. Rossoula e anche Gafar provano altrettanta paura che i servitori.

Gafar va dal Mago e gli dice ciò che desidera. Il Mago ascolta ma quando Gafar menziona il nome di Zeinab, egli rifiuta assolutamente di fare qualsiasi cosa, conoscendo come la fattucchiera, che Zeinab é uno studente del Mago Bianco.

Gafar insiste. Indicando la borsa tira fuori il suo borsello, sfilando un anello dal suo dito, prende preziosi gioielli e getta tutto di fronte al Mago.

Alla vista dell'oro e dei gioielli il Mago esita, e finalmente acconsente a fare l'incantesimo se Gafar può portargli qualcosa che é stato

recentemente in contatto con la persona di Zeinab. Gafar riflette, poi improvvisamente ricorda il fazzoletto di seta che egli ha comprato dalla mendicante, e tritandolo fuori lo dà al Mago. Il Mago indica un angolo della caverna e gli dice di attendere.

Quindi con voce potente da alcuni ordini agli studenti.

Alcuni di loro spostano un tavolo al centro della caverna e lo coprono con una stoffa nera ricamata in rosso ai bordi con i segni dello Zodiaco e segni Cabalistici. Altri vanno nella parte interna della caverna e portano vari oggetti tra cui una bacchetta di ebano con una sfera d'oro alla sommità e un pezzo informe di argilla che posano sul tavolo. Accanto all'argilla posizionano, aperto, un grosso libro con strani geroglifici ed il simbolo dell'enneagramma e un'urna, fuori della quale spunta la sommità di un osso umano.

Il Mago si toglie i suoi vestiti, riceve degli unguenti da uno dei suoi studenti, se lo spalma sul corpo, si rimette i vestiti e sopra i suoi abituali vestiti indossa una toga con lunghi lembi. La toga é tutta bordata con i segni dello Zodiaco; nella parte posteriore é ricamato il simbolo del pentacolo, e sul petto uno teschio e ossa incrociate. Sulla testa pone un alto cappello a punta ricamato con stelle di diverse dimensioni.

Poi prende il fazzoletto di seta di Zeinab e ne mescola alcuni pezzetti con l'argilla, da cui modella una figura dall'aspetto umano. La pone sul tavolo. Poi, nel pavimento accanto al tavolo, disegna un largo cerchio dove riunisce tutti gli studenti. Essi immediatamente si uniscono come una catena, alternativamente uomini e donne alla sinistra, incrociando fra loro le braccia all'altezza dei gomiti tenendo le mani libere. Alcuni degli studenti rimangono fuori dalla catena.

Il Mago prende la bacchetta nella mano destra e con la sinistra fa certi movimenti e sussurra incantesimi.

Si vede che gli studenti nella catena si contorcono, facendo movimenti convulsi; alcuni diventano deboli e cadono. Il loro posto è velocemente preso da quelli al di fuori della catena così che la catena non si rompa.

La figura di argilla sul tavolo gradualmente inizia a illuminarsi, all'inizio

debolmente, poi sempre più forte e più luminosa. Due studenti stanno lavorando al calderone; uno costantemente gettando legna nel camino, l'altro rimescolando. Il fuoco nel camino cresce forte, e lunghe lingue di fiamma sprizzano fuori.

Il tempo passa, il movimento degli studenti nella catena diventa ancora più violento e terribile; essi stanno evidentemente usando la loro forza residua.

La figura di argilla si illumina con sempre più forza, e ad intervalli emana chiari fasci di luce.

Sopra il calderone si ode un suono che aumenta gradualmente, e nel momento in cui il suono diventa molto forte, la luce nella caverna diventa bassa e improvvisamente – sopra il camino – l'ombra di Zeinab appare e lentamente si illumina. Allo splendore maggiore dell'ombra il vapore che fuoriesce dal calderone diminuisce. Le fiamme nel camino sono ancora più forti. La sfera nella bacchetta del Mago manda flash intermittenti. Il Mago a tutti gli studenti nella catena sono terribilmente convulsi. Il suono nella caverna aumenta e diventa come battere di tuono e ad una delle terribili esplosioni, la caverna piomba nel buio.

A poco a poco la luce riappare. L'ombra di Zeinab sopra il calderone non si vede più. Le fiamme nel camino si sono spente. Gli studenti, completamente esausti, sono stesi sul pavimento. Il Mago è ricurvo sul trono, debole e spento. Uno alla volta gli studenti iniziano ad alzarsi. Il meno esausti fra di loro danno ai più deboli qualcosa da bere e li aiutano ad alzarsi.

Il Mago, avendo parzialmente recuperato, prende la figura di argilla, la avvolge un tessuto e la dà a Gafar con alcune istruzioni.

Tutto quello che è accaduto ha prodotto un così grande e opprimente impressione in Gafar e Rossoula che all'inizio essi non si possono muovere. Comunque, dopo un pò, con passi strascicati escono, accompagnati dalla vecchia fattucchiera.

Il Mago, che adesso ha recuperato completamente, prende la borsa con i doni e la sparpaglia sul pavimento. Gli studenti si lanciano su di essi e li

raccogliono voracemente, dopo di che danzano ad anello intorno al Mago. Nella nebbia della danza selvaggia danza il sipario cala.

Atto Quinto

La stessa scena del Secondo Atto.

Quando il sipario si alza il Mago Bianco e tutti i suoi studenti eccetto Zeinab sono presenti.

Il Mago ed il suo assistente, con cui sta parlando, guardano uno studente che, nel gruppo, sta esibendosi in movimenti che sembrano danza.

Improvvisamente Halia corre dentro, e cade sui ginocchi di fronte al Mago e con gesti concitati dice rapidamente quello che é accaduto a Zeinab.

Quello che dice é così inaspettato che alla prima il Mago può a malapena comprendere quello che Halia sta cercando di dirgli. E' stupito, riflette profondamente si alza e cammina intorno alla stanza. Gli studenti, anche, sono stupiti. Di quando in quando si rivolge alla vecchia donna per domandarle altri dettagli riguardo alla situazione.

In fine prende una decisione e, rivolgendosi a suoi studenti fa una proposta. Molti di loro accettano, Il Mago, avendo scelto uno di loro, lo pone su una sedia, prende entrambe le sue mani e lo guarda negli occhi. Sembra che gradualmente egli cada addormentato. Quando i suoi occhi sono chiusi il Mago fa diversi passaggi su di lui da testa a piedi. Lo studente adesso é in un sonno ipnotico. Il Mago domanda diverse cose all'uomo addormentato. Dal movimento delle labbra s'intende che lo studente sta rispondendo. La stanza diventa mezza buia.

Il significato delle risposte sono riprodotte in una serie di immagini che appaiono sul muro nero.

La stanza di Zeinab. Lei é da sola. Ogni sua posizione e movimento, ogni espressione della sua faccia, mostrano chiaramente una profonda lotta in lei. Qualche volta si solleva e cammina nervosamente nella stanza; ad un certo punto sembra che sia in grado di conquistare quello che la tormenta, e quello successivo, dominata da qualcosa di più forte della sua ragione,

crolla sul divano.

Sta soffrendo terribilmente; questo é evidente dai gesti che sono pieni d'angoscia e disperazione.

In certi momenti sembra che si stia difendendo da qualcosa; la sua mente sta ostinatamente resistendo ad una strana emozione o desiderio che 7 entrato in lei.

Halia, entrando, non riconosce la sua signora, così profondamente é ella cambiata nei suoi confronti. Vagamente nota Halia, e non presta nessuna attenzione, o risponde con gesti impazienti, alle parole e suppliche della vecchia donna. La vecchia donna esce con un espressione di mortificazione sul volto.

La tortura di Zeinab non ha fine; la lotta in lei cresce e cresce. Emozioni differenti di paura, desiderio, curiosità, vergogna, si alternano sempre più rapidamente. Un momento diventa eccitata, poi improvvisamente di fa debole, si precipita da un punto all'altro senza trovare posa.

Al momento di massima agitazione Rossoula entra, portando un vassoio di gioielli da parte di Gafar. Zeinab non é minimamente sorpresa da questa visita insolita, al contrario , sembra come se la stesse aspettando.

Rossoula, dopo aver presentato i doni, parla a Zeinab, che con nervosa agitazione gli pone domande. Prende i gioielli, e in un impeto di eccitazione e di movimenti automatici li prova di fronte allo specchio, Rossoula, nel frattempo, cerca di convincerla di fare qualcosa a cui in fine ella accetta.

Haila entra ancora. E' stupita e non può comprendere, tutto questo é completamente insolito per lei. Realizzando alla fine quello che sta accadendo si getta in ginocchio ai piedi di Zeinab implorandola di non cedere alle insistenze di Rossoula. Ma Zeinab sembra completamente cambiata. Tamburella con i piedi impazientemente, ordina alla anziana donna di fare silenzio, ed esce con Rossoula.

Haila rimane confusa, non sapendo cosa fare. Alla fine prende una decisione, si mette il suo scialle, ed esce di corsa.

L'immagine svanisce. La luce ritorna.

Il Mago si allontana dallo studente addormentato e cammina nella stanza, molto perplesso. I suoi assistenti, fanno diversi passaggi su quello addormentato da piedi a testa svegliandolo, e uno di essi gli porge qualcosa da bere.

Il Mago adesso comprende quello che é successo. E' indignato ed allo stesso tempo allarmato.

Dopo aver camminato in maniera agitata su e giù per la stanza diverse volte, si siede sulla sedia e riflette profondamente. Alla fine si alza e da ordini all'assistente e agli studenti.

Essi eseguono le sue istruzioni rapidamente. Spostano un tavolo al centro della stanza e puliscono lo spazio intorno ad esso. Dalla stanza interna portano vari oggetti; alcuni abiti, veri accessori, e la bacchetta su un cuscino. Coprono la tavola con un tessuto bianco ricamato ai bordi con simboli astronomici e formule chimiche.

Il Mago si veste. Mette il manipolo sulle mani; prende una speciale cintura e un peculiare tipo di copertura per piedi, rassomigliante alla gomma. Sulla testa mette un tipo di corona, ampia ornata con tre coni, dalla sottile punta rivolta in alto. Sulla sua tunica mette un soprabito che ricorda un pianeta. Nel frattempo gli studenti, sotto la direzione dell'assistente del Mago si preparano mettendo coperture simili sui loro piedi e vestono una fascia ai loro fianchi. Si lavano le mani scuotendole per qualche momento, e poi prendo un qualche tipo di bevanda.

Il Mago é pronto. Prende un contenitore dalla forma di una grande scodella e la pone di fronte a se; un altro contenitore simile ma più piccolo, lo pone alla parte opposta del tavolo. I due contenitori sono collegati da una barra di rame. Gli studenti gli danno un liquido che versa nel contenitore. Intorno al primo contenitore pone nove candele, sei sono allineate e tre sono disallineate. Prende la bacchetta nella mano destra e pronuncia delle parole incomprensibili.

Nello stesso momento quattro studenti, due uomini a destra e due ragazze a sinistra, fanno passaggi sopra il contenitore piccolo. Si nota come velocemente diventano esausti facendo questo. Immediatamente sono

sostituiti da altre coppie. Gradualmente il contenitore largo inizia ad emettere. Al momento della prima apparizione della luce, le tre candele spente si accendono.

Ogni volta che il Mago porta la bacchetta vicina al contenitore una scintilla si accende, e con il passare del tempo la scintilla cresce sempre più. Le candele e i simboli sopra il trono bruciano con maggiore intensità. La cerimonia diventa più energetica e intensa. Il rumore nel contenitore cresce e al momento in cui γ al massimo rimbombo si ode un terribile suono di rottura nel contenitore, e un'esplosione furiosa si scaturlisce.

Immediatamente piomba il buio, dopo il quale gradualmente la luce parziale ritorna, e sul muro dietro una immagine appare mostrando una porzione della caverna del Mago Nero, che, seduto sul suo trono si contorce, facendo movimenti convulsi. Il Mago Bianco continua la sua manipolazione. Ancora si ode una terrificante esplosione, accompagnata da un eco dietro la scena, e accompagnata da uno stridulo fischio e da un grande boato. Il Mago Nero cade scosso dalle convulsioni dal suo trono. C'è ancora un momento di buio completo ed un silenzio oppressivo dopo il quale la luce ritorna e l'immagine della caverna scompare.

Il Mago Bianco è molto esausto; gli studenti che lo hanno assistito sono spenti come lui, ma il lavoro continua. Velocemente portano via il contenitore e le candele dal tavolo. Toglono il tavolo

e al suo posto portano una poltrona sulla quale il Mago si siede. Intorno a lui sono i suoi studenti. Il Mago, tenendo la bacchetta nella mano, chiude gli occhi e sussurra delle parole con concentrazione. Gradualmente la luce cala di nuovo. Un'altra immagine appare. Mostra parte della stanza di Gafar. Egli è semi sdraiato sul divano con un'espressione di gioia e di auto gratificazione guardando alla stanza interiore. Apparentemente egli aspetta qualcuno.

Zeinab entra con una donna, che, si inchina di fronte a Gafar fa cenno con la mano verso Zeinab e immediatamente ella esce camminando all'indietro.

Gafar si alza, prende Zeinab per la mano e la porta a sedersi sul divano quando tutto d'un tratto entrambi sono incollati al punto nell'esatta posizione in cui erano. Dopo una breve pausa, si girano come un automa, e escono dalla stanza.

Si vedono flash delle strade e i vicoli in cui passano come persone addormentate. L'immagine svanisce. La luce ritorna e in quel momento Gafar e Zeinab entrano. Entrambi sono in uno stato sonnabolo. Alla loro apparizione il Mago, con un segno di sollievo, si alza e si toglie la tunica. L'assistente con degli studenti fanno sedere Gafar e Zeinab su delle sedie, e svegliano Zeinab.

Zeinab, tornando in se, domanda a chi si trova intorno a lei cosa sia successo. Gli spiegano cosa é accaduto indicando Gafar addormentato. Lei ricorda all'improvviso ed esplode in singhiozzi, ed in gesto di penitenza getta si getta ai piedi del Mago.

Egli, avendo finito di spogliarsi, si china verso di lei e carezzandole i capelli la fa alzare da terra.

Poi va verso Gafar che é tornato in se. Gafar é inizialmente stupito e perplesso, ma, conoscendo quello che é accaduto si altera e quasi minaccia il Mago. Quest'ultimo con un calmo sorriso gli risponde. Gafar ascolta e gradualmente si ricompone. Il Mago continua a parlare, accompagnando le sue parole con gesti e indicando la parte posteriore della stanza dove un'altra volta un'immagine appare.

Si vede una strada con una folla di persone; sono donne, bambini e persone anziane. Da una

strada laterale arriva Gafar; egli é vecchio, ricurvo e flebile. E' seguito da alcuni esseri luminosi. A dispetto della sua età, Gafar é evidentemente molto contento e allegro. Nella folla é salutato da tutti, donne e uomini si inchinano a lui e i bambini gli portano fiori.

Tutto é gioia, felicità e benedizione.

Il Mago continua a parlare. L'immagine cambia.

La stessa strada con una folla di persone. Appare ancora Gafar, ma questa volta é accompagnato da un terribile essere di colore rosso scuro. Chi lo

incontra si sposta a lato con avversione e sputa sui suoi passi; i bambini gli gettano pietre; il loro disgusto è palese, ed è evidente che ognuno è in rivolta alla sola sua vista.

L'immagine svanisce. Il Mago continua a parlare Gafar è evidentemente turbato e turbato da una lotta interiore.

Il punto principale di quello che il Mago ha detto è questo:

Come tu hai visto, questo è quello che puoi mietere. Le azioni del presente determinano il futuro; tutto quello che è bene e tutto quello che è male; entrambi sono il risultato del passato. E' il dovere di ogni uomo in ogni momento del presente preparare il futuro, migliorando il passato.

Questa è la legge del fato. E 'Possia la sorgente di tutte le leggi essere benedetta '.

A questo momento la luce ancora diminuirà; si vede qualche movimento . Quando la luce ritorna, l'assistente è in piedi alla destra del Mago e Zeinab alla sua sinistra; sta baciando la mano del Mago. Gafar è ai suoi piedi in un atteggiamento di reverenza. Intorno al trono e nella stanza gli studenti si trovano in vari atteggiamenti.

Il Mago alza la mano destra in aria. Guarda verso l'alto e sussurra queste parole come in una preghiera:

'Signore Creatore, a tutti i Suoi assistenti, aiutateci ad essere capaci a ricordarci di noi tutto il tempo per fare sì che possiamo, evitare azioni involontarie perché solo attraverso di esse può il male manifestarsi.

Tutti cantano 'Forze trasformatevi per essere '.

Il Mago ancora li benedice con entrambe le mani e dice 'Possia la riconciliazione, speranza, diligenza e giustizia essere sempre con voi tutti '.

Tutti cantano 'Amen'.

Sipario

LA GÉOMETRIE DES MIRACLES

Nel 1996 Lepage realizza *La Géométrie des Miracles* (che avrà anche la sua versione inglese: *The Geometry of Miracles*), prodotto a stretto contatto con la sua équipe *Ex Machina* e basato sulla Biografia dell'architetto Frank Lloyd Wright e sul suo incontro con Georges I. Gurdjieff attraverso Olgivanna Hinzenberg, che era stata sua allieva prima di diventare moglie dell'architetto americano.

Coreografie sincronizzate, visualità, movimenti e scene simultanee sono caratteristiche dello spettacolo. Un tavolo da disegno, molta elettronica e luci colorate formano la scenografia e l'atmosfera visiva. La parte tecnologica prevedeva un uso di giganteschi video fondali che illustravano i progetti architettonici di Wright e la Chicago degli anni trenta .

L'architetto é già in età matura circondato dagli allievi seguaci della scuola-comunità Taliesin (concepita all' opposto di quella della Bauhaus, con una familiarità di vita e di lavoro dei giovani con il maestro) .

Lepage ha colto e messo in luce proprio la connessione Gurdjieff-Wright, noto é infatti che l'aspetto più geniale, interessante e proficuo, dell'architettura di Wright e la sua concezione di una architettura organica coincide con l' incontro con Mr. Gurdjieff.

Emergono pertanto anche molti aspetti della vita e dell'insegnamento di gurdjieffiano, che purtroppo sono stati accennati in modo troppo superficiale, da Lepage e la visione che abbiamo di Gurdjieff é essenzialmente grottesca davvero molto lontana da ciò che lui sia stato realmente.

Fino dal 1924 G.I Gurdjieff aveva insegnato alla maniera orientale, comunicando le sue idee a un piccolo gruppo di allievi, sempre e solo in modo diretto sia nella teoria che nella pratica, senza mai permettere loro di trascrivere le indicazioni ricevute. Ma quell'anno in seguito ad un grave incidente, ritenne che fosse giunto il momento di far conoscere

l'insieme delle sue idee "in una forma accessibile a tutti". Si trattava cioè di evocarle in un libro che potesse suscitare nel lettore sconosciuto una nuova e inusuale corrente di pensieri; perciò decise di adottare la forma, comune alle grandi tradizioni, di un racconto mitico " su scala universale" e tuttavia incentrato sul problema essenziale: il significato della vita umana.

Allora, pur senza abbandonare le sue altre attività, si piegò al mestiere di scrittore.

L'opera fu scritta in condizioni spesso difficili e nei luoghi più disparati. Scrisse una serie di libri, e a questo insieme diede come titolo " Di tutto e del tutto".

"I racconti di Belzebù a suo nipote " (critica oggettivamente imparziale della vita degli uomini) ne costituiscono la prima parte, prima serie in tre libri.

La seconda serie in due libri é " Incontri con uomini straordinari", sulla quale Peter Brook ha realizzato l'omonimo Film, col la collaborazione di Mme. Jeanne de Salzmann.

La terza serie in cinque libri "La vita é reale solo quando (io sono)."

Fin dall' inizio dello spettacolo, Frank Lloyd Wright incontra un personaggio dell'opera letteraria di Gurdjieff: Belzebù.

Nello spettacolo questo personaggio rimarrà visibile solo agli occhi di F.L. Wright ed é impersonato dallo stesso attore che interpreta anche Gurdjieff, giocando sul fatto che Gurdjieff ha scelto nella sua opera letteraria proprio Belzebù come suo alter ego.

Nella prima scena (1924) nel deserto dell'Arizona, assistiamo al dialogo tra il sessantenne F. Lloyd Wright "Il più grande architetto vivente" e Belzebù che lo provoca domandandogli di disegnare una forma tridimensionale da una linea continua. Wright traccia su suo tavolo-tecnigrafo, oggetto chiave che subirà una continua trasformazione durante lo spettacolo, la spirale che é alla base del progetto per il museo d'arte moderna Guggenheim. Proprio la personalità dell'architetto modernista creatore di Casa Kauffmann, il suo richiamo all'Oriente, all'arte

giapponese-arte dell'essenzialità, la formulazione teorica e pratica di un'architettura come composizione organica, l'edificio come organismo, elemento naturale che armonizza l'interno con l'esterno. Si rivela determinante per definire la scena di Lepage in questi termini di "semplicità" e di integrazione di cui parla lo stesso Wright:

"Io credo che ogni cosa debba conseguire la semplicità, nel senso che gli artisti dovrebbero attribuire al termine, soltanto come una parte perfettamente realizzata di un tutto organico. Solo in quanto un particolare, o una parte qualsiasi diviene elemento armonioso dell'armonico tutto, può pervenire lo stato di semplicità"³¹

Circa l'organicità é molto interessante riportare in questa sede anche l'intervento di Grotowski:

"Organicità: qui lei ha toccato un argomento essenziale. Anche questo é un termine usato da Stanislavskij. Cosa significa organicità? Significa vivere in armonia con le leggi naturali, però a un livello primordiale: non dimentichiamoci mai che il corpo é un animale. Non sto dicendo che noi siamo animali, ma che il nostro corpo é un animale. L'organicità ha sempre a che fare con la natura infantile: un bambino é quasi sempre organico. É qualcosa che possediamo in misura maggiore quando siamo giovani e che gradatamente andiamo a perdere con il procedere dell'età. É possibile naturalmente prolungare lo stato di organicità combattendo le abitudini acquisite e i comportamenti condizionati indotti dalla vita quotidiana, frantumando ed eliminando i cliché delle nostre abitudini comportamentali, e, prima di tutto ciò che é primordiale. La cosa fondamentale, secondo me, é sempre precedere la forma mediante ciò che le sta logicamente a monte, seguendo il processo che conduce alla forma stessa."³²

³¹ F. Lloyd Wright, *Io e l'architettura*, Milano Mondadori, 1995.

³² Dossier H , Bruno de Panafieu, Milano, Edizioni Riza, 2001, intervista a Grotowski

Subito si avverte una corrispondenza con l'insegnamento di Gurdjieff, la sua scuola per lo sviluppo armonico dell' uomo, il concetto di armonia del mondo interiore con il mondo esteriore.

Procedendo con l'analisi dello spettacolo, da questo incontro, per così dire tra cielo e terra, in cui Wright come l' uomo di Vitruvio sembra possedere le qualità necessarie per farne da tramite, inizia il primo capitolo dello spettacolo :Il Cerchio.

Da subito vengono proiettate sul fondale schermo immagini geometriche, e i progetti architettonici di Wright, e gli attori-performer eseguono delle coreografie che traggono spunto dai movimenti di Gurdjieff.

Ci troviamo in un ufficio dove Jhonson Wax é alla ricerca di un architetto che sia in grado di costruire questo nuovo edificio di uffici.

Interessante la scena in cui la segretaria batte a macchina una lettera sotto dettatura del boss, e l' attore che interpreta Jhonson Wax balla il tip-tap provocando il rumore della macchina da scrivere.

È una scena di grande impatto e davvero esilarante, anche alla fine quando il boss esce da suo ufficio per recarsi a casa di F. Lloyd Wright , la segretaria (interpretata da un attore di sesso maschile) poggia sul tavolo un modellino di una macchina, e l'attore lo prende semplicemente tra le mani, e lo fa scorrere sul tavolo, per uscire di scena in concomitanza di un buio.

Questo gioco teatrale, ovviamente evidente, viene accettato subito con grande entusiasmo dal pubblico, e si crea pertanto una complicità immediata.

É interessante anche l'uso del tavolo, che sarà, tavolo da disegno, tavolo di una normale cena familiare, pianoforte, letto, alcova di due amanti omosessuali, obitorio, automobile e anche nave quando ancora una volta verrà utilizzato un modellino di una nave poggiato sopra il tavolo e l'attrice andrà a mettersi sotto di esso, come se fosse nella stiva dei una

“Era una specie di Vulcano”, d’ora in poi Dossier H

nave che attraversa l'oceano.

Ci troviamo in seguito a cena a casa di Frank Lloyd Wright, vediamo la tavola imbandita, la moglie i figli e gli apprendisti, che intrattengono Mr. Wax, nell'attesa che Wright arrivi. L'architetto, dopo aver fatto la sua entrata esilarante in scena rivolgendosi a Jhonson Wax, che stava tediando la sua famiglia con una lunga arringa sui pesticidi, in questo modo: “ Mr. Wax, se uccide tutte le api come fa poi a fare la sua cera”. Il riferimento é al nome Wax che significa, appunto cera.

Subito una forte risata del pubblico che crea lo spazio necessario per Wright che appunto spiega la sua idea sul nuovo edificio, e della sua geniale intuizione nel concepire la hall di questo enorme ufficio in Wisconsin. L'idea é che nella hall principale ci siano colonne portanti al di sopra delle quali piattaforme rotonde facciano da base per sostenere il peso del piano superiore, la forma delle colonne ricorda quella di un fiore gigante, ed é unica nel suo genere. Così infatti spiega uno dei suoi apprendisti, mostrando proprio come avessero studiato le parti che compongono un fiore per arrivare a concepire questo insieme di fiorigiganti, che sarebbero state alla base dell'edificio e che avrebbero permesso anche alla luce di entrare all'interno di esso in modo molto particolare. Anche qui é di forte impatto visivo, che è sempre molto curato da Lepage, questa immagine della hall che viene restituita dalla famiglia che forma sul tavolo un modellino dell'edificio usando piatti e bicchieri di cristallo.

Secondo capitolo:Il quadrato

Viene introdotta la figura di Olgivanna, in un momento in cui ricorda il suo passato, la vediamo dal medico mentre fa un esame della vista, e la ritroveremo in questa stessa scena anche alla fine.

Subito dopo viene introdotto Gurdjieff.

Per introdurre questo personaggio Lepage ha scelto di fare riferimento ai suoi esperimenti sull'ipnotismo. C' é da dire che la ricerca di Gurdjieff

sull'ipnotismo fu molto seria, basata sulle sue teorie delle vibrazioni la legge del tre e la legge dell'ottava. Ora nello spettacolo l'immagine che ne abbiamo sembra quella di un ciarlatano un po' pazzo, gran seduttore che utilizzava l'ipnotismo per mettere le mani sotto le gonne delle fanciulle. Senza esagerare, la scena anche se è molto divertente, coreograficamente ben fatta e restituisce a pieno la fase dream-erotica della ragazzina, è assolutamente inappropriata ai fini di farci capire chi fosse Mr. Gurdjieff anche se dal punto di vista teatrale funziona e il pubblico si diverte.

Vero è che intorno a Gurdjieff, come intorno a tutte le figure misteriose che si rispettino c'è tanto di bene quanto di male, intendo dire con questo di maldicenze, o aneddoti negativi e leggende.

In realtà Gurdjieff era tutto tranne che un ciarlatano. Lepage dunque ha peccato fortemente di approssimazione. Non è riuscito a cogliere nessun profondo aspetto veritiero di questa figura, probabilmente perché non è riuscito a trovare le fonti necessarie per intraprendere il suo lavoro su questo personaggio, ma si può giustificare in parte perché in realtà il suo lavoro era focalizzato sulla figura di Wright.

Ammetto che ci sono molte maldicenze su conto di Gurdjieff, ne emerge una figura, che non si riesce a definire, alcuni lo chiamano filosofo, altri mistico-matematico.

Gurdjieff stesso ha creato molto mistero e molte maldicenze su se stesso. La cosa interessante del suo insegnamento, da che se ne deduce da subito il suo non essere un a, è che a differenza di tutti gli altri insegnamenti, invece di voler coinvolgere persone nella sua ricerca, nei suoi gruppi faceva di tutto per allontanarle, e a loro che ne facessero parte rendeva la vita talmente impossibile tanto che sarebbero stati loro stessi a voler partire.

Questo perché quella che lui definisce la via, che lui propone come quarta via, alternativa a quella del fachiro, del mistico o dello yogi, andava trovata, con fatica.

Solo coloro che non si sarebbero fermati all'apparenza, alle maldicenze

appuntamento, o agli aneddoti, ma sarebbero stati capaci di andare oltre, sarebbero stati degni di intraprendere questa via perché spinti da un forte desiderio di percorrerla.

Dalla scena dell'ipnosi, si passa ad una in cui Gurdjieff enuncia alcune delle sue teorie mentre tiene una classe di danze o per meglio dire di Movimenti .

Alla fine della classe di movimenti dice “ You are very good students” con un inglese dall'accento improbabile, che in realtà rispecchia molto quello di Gurdjieff.

Tramite alcuni scritti dei suoi allievi infatti, sappiamo che aveva un forte accento e che parlava inglese in modo bizzarro ma proprio per questo molto più efficace e capace di andare dritto al nocciolo della questione, destabilizzando spesso e volentieri i suoi interlocutori, ma sempre con un fine ben preciso.

Dal fondo della classe appare una figura di una donna incinta, Olgivanna. Subito dopo ci troviamo per un thé nel salotto di casa Wright dove Olgivanna presenta Gurdjieff al marito e alla figlia, già grande. Qui c' è un breve ma importante dialogo. Olgivanna racconta come ha proposto al marito di fondare una scuola dove gli allievi potessero venire a fare il loro apprendistato, ma in questa scuola non si insegna loro soltanto ad essere dei bravi architetti, ma si insegna loro ad essere prima di tutto dei veri uomini, ad avere una completa conoscenza di ogni aspetto della vita, per questo gli allievi sono tenuti a partecipare a varie attività come la musica, al lavoro nella fattoria e all' allevamento degli animali, in modo tale da essere uomini liberi, e in contatto con se stessi e con il mondo esterno. Questa idea di scuola deriva ovviamente da Gurdjieff, la sua scuola per lo sviluppo armonico dell'uomo, che Olgivanna aveva preso a modello. Il famoso Priuré che Gurdjieff fondò vicino Parigi con l' aiuto di Mme. De Salzmann e suo marito. Questa era una vera e propria scuola, qui si svolgevano le classi dei movimenti ma gli allievi partecipavano alla vita del Priuré svolgendo anche varie attività, leggendo il libro di Peter Friz “ La rasatura del prato” conosciuto anche come “ La mia fanciullezza con

Gurdjieff' possiamo avere un'idea più chiara di come fosse gestita la scuola del Prieuré.

Wright interrompe la moglie dicendo che lui non crede che un uomo possa diventare architetto, uno nasce architetto. Tuttavia sostiene che un uomo può rinascere nella qualità delle cose che fa, nel suo lavoro, in tutto ciò che fa, lui é la qualità che mette nel farlo. Anche questo é un tema che sia avvicina molto all'idee di Gurdjieff, tema che anche Peter Brook affronta molto spesso, nel suo teatro, o come quando nella sua intervista rispetto al film " Incontri con uomini straordinari " dichiara che l'obbiettivo era di fare un lavoro di qualità. Che cos'è la qualità? Che cos'è che rende una cosa di qualità? Mette forse in gioco l'attenzione con cui mi accingo a fare qualcosa? Gurdjieff risponde a Wright dicendo che si, in un certo qual modo é d' accordo con lui, ma che la cosa importante é la differenza tra essenza e personalità. Questo é uno dei temi a lui cari, un uomo può avere un personalità molto spiccata, essere un uomo brillante, ma se la sua essenza non é stata coltivata e non é crescita di pari passo con la personalità non sarà mai un vero uomo. L'essenza é ciò che abbiamo naturalmente quando siamo bambini e che perdiamo inesorabilmente poco a poco diventando degli adulti, é ciò che ci permette di restare in contatto con noi stessi. Wright inventò quella che si definisce l'architettura organica, nel rispetto delle leggi della natura, un equilibrio tra le leggi dell'architettura e quelle naturali. Un bambino é sempre organico, perché la sua essenza e la sua personalità sono in equilibrio. Se entrambe non procedono di pari passo nella loro evoluzione, non avremo mai uno sviluppo armonico dell'uomo, e l'uomo non sarà un uomo di qualità. La conversazione viene interrotta da un elemento esterno, una mosca che Wright uccide e getta a terra dicendo "Le Corbusier". Risata generale. Subito dopo ci troviamo ancora davanti ad una scena di seduzione, stavolta tra Gurdjieff e la moglie dell'architetto. Prima un rituale, un brindisi agli idioti. Questo é un aneddoto, veritiero, che ritroviamo anche negli scritti degli allievi di Gurdjieff, che raccontano come lui soleva brindare con l' Armagnac agli

Idioti, per indicare un brindisi a loro stessi.³³

É evidente il riferimento a Socrate che ritiene appunto che il sapiente é colui che sa di non sapere, l'idiota appunto.

C' é anche una pubblicazione in cui si tratta appunto di Gurdjieff il cui titolo é "Idioti a Parigi".

La sola cosa interessante di questa scena é la trasformazione del tavolo in letto, (alcova della seduzione) , ed il fatto che Olgivanna, rifiutando le avances di Mr. Gurdjieff prende spunto per raccontare del precedente matrimonio di Wright e della tragica morte della moglie, che perse la vita durante un incendio nella loro casa, alla quale lei crede lui sia sempre legato, perché una volta morto vuole essere sepolto accanto a lei in Wisconsin. Dal punto di vista narrativo , questo momento, per il pubblico, é interessante perché viene a conoscenza di una tappa di vita importante e rivelatrice del personaggio protagonista, che ci appare fin dall' inizio in età avanza, ma per quanto riguarda Gurdjieff direi che l' immagine che ne viene restituita, oltre a non essere veritiera é davvero negativa, in quanto sembra davvero un guru da quattro soldi che spaccia come vere le sue teorie per sedurre le sue allieve ed manipolare le persone.

A parte il fatto che niente di tutto ciò si trova nella sua biografia, ma mi chiedo il perché il regista si assunto questo rischio di sacrificare questa figura davvero importante, per un escamotage narrativo teatrale.

Ad ogni modo, la cosa più eclatante é l'assoluta approssimazione nel presentare le coreografie di movimenti.

Lepage stesso dichiara in un'intervista che la Fondazione Gurdjieff ha rifiutato i diritti di utilizzare musiche o altri documenti, e mi verrebbe da dire....per fortuna!! Dunque le musiche presenti nello spettacolo sono in parte musiche di Bach e in parte sono musiche appositamente arrangiate sulla falsa riga di quelle che Thomas de Hartman compose con Gurdjieff stesso.

Anche i movimenti presentati nello spettacolo, sembrano essere stati

³³ Idioti a Parigi, J.G Bennet, Mediterranee, 1996

creati sulla falsa riga di qualche video che Lepage si sia riuscito a procurare.

Riguardo a queste fonti, a parte il fatto che le musiche di de Hartman si possono trovare in commercio senza difficoltà, ma ovviamente non possono essere utilizzate se i diritti vengono negati come in questo caso, ma c'è da dire che ci sono alcuni allievi dell'insegnamento di Gurdjieff che si sono distaccati dal movimento e hanno fondato a loro volta altri filoni, che apparentemente si spacciano come associazioni o movimenti che abbiano a che fare con Gurdjieff ma che in realtà non hanno niente, e senza esagerazioni dico niente a che vedere con questo insegnamento.

Dunque se la fonte dei movimenti è questa è ovvio che già si parte col piede sbagliato.

L'unica fonte attendibile in cui è possibile vedere in video i movimenti di Gurdjieff, l'unico documento che riesce a restituircene il gusto nella sua interezza e senza filtri falsati è il film di Peter Brook "Incontri con Uomini straordinari". Alla fine del film vengono infatti mostrati alcuni movimenti o alcune danze come si preferisce chiamarle.

Vero è che anche qualora un coreografo avesse voluto rifarsi a queste immagini per creare delle danze "Simili", sarebbe incappato senza dubbio in errore. Queste danze sono regolate da leggi precise, talvolta esprimono leggi matematiche che regolano il movimento dei pianeti, la cui comprensione necessita una conoscenza tale che nessun coreografo può avere, perché non si ferma ad una competenza di movimento ma si estende ben oltre.

Dunque quello che lo spettacolo di Lepage ci restituisce è un'orrenda classe di danze, in cui un insegnante autoritario impartisce ordini, il che fa sorridere poiché richiama molto di più nel nostro immaginario una classe di danza della famosa serie americana "Fame", alla quale per altro siamo tutti molto positivamente legati, piuttosto che un classe di movimenti che era tenuta nella scuola per lo sviluppo armonico dell'uomo. L'unica nota di verità è la disposizione in file di sei, e un accenno ai movimenti eseguiti a canone, ma il gusto, la forma, il ritmo, il modo di contare non

ha niente a che vedere con la realtà. Sicuramente ha ripreso alcune immagini dal film di Peter Brook, che il regista insiste a nominare non come il suo film, bensì il film che ha fatto con Mme de Salzamann, perché nello spettacolo di Lepage c'è un chiaro riferimento ad una danza che in "Incontri con uomini straordinari" è eseguita da soli uomini intorno ad una figura centrale e che viene qui riproposta nell'approssimazione dei gesti e dei costumi.

È vero che Lepage si difende dicendo che nel suo lavoro di creazione collettiva, il materiale è stato rielaborato e viene fatto solo riferimento a Gurdjieff. Tutto è stato trasformato secondo quella che era la loro visione, in modo tale che se uno spettatore avesse conosciuto Gurdjieff ne avrebbe colto i riferimenti, altrimenti questo non avrebbe avuto importanza, perché lo spettacolo andava in un'altra direzione, ma trovo che in uno spettacolo che in un certo senso tratta proprio di qualità, qualità nell'arte e nell'architettura sia necessario un maggior rispetto proprio per il lavoro di Mr. Gurdjieff che era un lavoro di qualità, ed anche per quella che era la qualità di lui stesso in quanto essere umano.

Chiunque di voi voglia verificarlo personalmente, potrà constatare guardando il film di Brook che l'impressione, la qualità che se ne riceve è assolutamente diversa.

Capitolo 3: Il Triangolo

Ci troviamo di nuovo a casa di Wright che sta lavorando a suoi progetti con gli allievi-seguaci- collaboratori della scuola- comunità Taliesin. Espone le sue teorie ad uno dei suoi pupilli Jacques. Poi vediamo che il tavolo diventa pianoforte, appare l'immagine di una coppia col bambino, uno dei figli di Wright è diventato padre. Escono di scena, ed ecco che ora il tavolo comincia a ruotare e da pianoforte diventa alcova di due amanti omosessuali. La moglie di Wright caccia due dei suoi allievi, tra cui proprio Jacques il suo pupillo, in quanto scopre la loro omosessualità, entrando per sbaglio in una stanza della loro casa.

Interessante il riferimento drammaturgico alla nota pièce “ Un tram che si chiama desiderio” e ancora un volta geniale l' uso del tavolo che diventa di nuovo letto- alcova del peccato e dello scandalo, dove si consuma l'atto sessuale delicatamente coreografato da due performer dal fisico statuariaio. L'immagine é assolutamente priva di ogni volgarità, esteticamente delicata e poetica.

Divertente anche il dialogo tra la moglie e l' architetto, nel quale Lepage riesce a fare delicatamente autoironia sulla sua condizione di omosessuale -French-Canadian.

Olgivanna: Devo parlarti Frank.

Wright: No devo andare Jacques mi starà già aspettando in macchina.

O: Ti devo parlare proprio di questo.

W: Della macchina.

O: No, di Jacques.

W: Devo andare.

O : No siediti, siediti!Vedi, Jacques più che essere un architetto è uno interiormente depravato

W: Di cosa stai parlando.

O: é omosessuale!

W: Non ci sono omosessuali in Wisconsin.

E poi ancora:

Olgivanna: Dobbiamo mandare via questi due allievi

Wright: No, ci parlerò io con loro, al massimo manderemo via Robert.

O: Non entrambi

W: Ciò di cui non abbiamo bisogno ora é di perdere ancora apprendisti..parlerò con loro

O: Oh! Frank come puoi essere così naïve Jacques non può controllare il suo comportamento questa é una cosa insita nella sua natura é francese...

W: Non é francese é Franco-Canadese, sono abituati fin da ragazzi a passare abbastanza tempo con gli inglesi per formare la seconda natura e sopprimere i loro istinti primari...

Risata esilarante, del pubblico. Qui facendo ironia su se stesso Lepage

tocca il genio e rende tutto assolutamente vivo e attuale.

Purtroppo Wright non potrà parlare con gli allievi che Olgivanna ha già cacciato.

La figlia di Olgivanna e Wright parte per Parigi in seguito alla morte della sorella.

Come ho precedentemente accennato ancora una volta é il tavolo, trasformato prima in obitorio, poi in imbarcazione a catalizzare l'attenzione dello spettatore.

A Parigi ritroviamo Gurdjieff che accoglie al figlia della coppia e la inizia ai movimenti.

Vediamo gli allievi che si stirano prima di iniziare la classe, cosa assolutamente improbabile, e mentre dirige la sua classe Gurdjieff enuncia alcune delle sue teorie. Esordisce con : L' automobile e l' uomo funzionano nello stesso modo.

4)La carrozzeria é il vostro corpo.

5)Il motore é il vostro cuore, le emozioni

6)Il computer (i comandi) dell'automobile é il vostro cervello, il pensiero.

E affinché queste tre cose possano funzionare insieme occorre una quarta cosa : La vostra Coscienza.

Questo é un tema caro a Gurdjieff infatti già nella sua prima opera “I racconti di Belzebù a suo nipote” a cui si fa riferimento anche nello spettacolo di Lepage, Gurdjieff definisce gli uomini esseri tricerebrali, proprio in quanto forniti di un “cervello” capace di ricevere ed elaborare impressioni, indipendentemente dagli altri proprio in ognuno di questi centri: Il centro motore (Il Corpo), il centro emozionale (Il cuore, il sentimento) ed il centro intellettuale (la mente, il pensiero). Affiche questi tre centri possano lavorare insieme, dunque in armonia c' é bisogno della coscienza.

Nell' esprime queste parole l' attore-Gurdjieff si avvicina al tavolo che diventa la macchina.

Poi Gurdjieff aggiunge:

“ Se credete a Dio, allora credete anche al Diavolo, ma questo non ha importanza, non é importante che voi siate buoni o cattivi, la cosa importante é che ci sia il conflitto, un conflitto tra due opposti, un po' come se due linee parallele andassero ad incrociarsi”

Anche questo é un tema molto importante, il tema di due opposti che convergono, o dell'energia attante, della forza attiva che può nascere dalla frizione, da un conflitto. Vedremo in seguito anche nell' intervista a Peter Brook come lui si sofferma su questo punto, portando come esempio, ovviamente in riferimento al film “ Incontri con uomini straordinari” che un uomo può essere un imbrogliatore e nello stesso tempo un brav'uomo, e che una cosa non esclude l'altra.

Altra immagine é quella dell'uomo-anello- che collega cielo e terra, sottoposto costantemente a due forze opposte, la forza di gravità che lo porta verso il basso e un'altra forza, una verticalità a cui fanno cenno spesso anche alcuni registi teatrali quali Grotowski, che invece lo eleva verso qualcosa di più alto.

Gli allievi cominciano una danza, nello stesso tempo entrano in scena Wright col figlio o un allievo e la sua compagna, la scena avviene in silenzio, come l' attore che interpreta Gurdjieff poco prima si era riferito al tavolo come a una automobile, la pantomima mostra che l' attrice si siede al tavolo e come se guidasse una vettura. Vediamo che appena parte, dietro di lei Wright e il figlio-allievo , suo marito , la salutano da lontano, lei ha un incidente in cui muore. L'immagine é resa in modo molto poetico, gli allievi danzando, come uno stormo di uccelli la investe, e lei cade a terra, tutto in slow-motion con sottofondo musicale.

Intervallo.

Capitolo 4: La Spirale.

La scena si apre con Wright al tavolo -tecnigrafo che contempla pensieroso la spirale che ha appena disegnato. Si volta ombroso verso il pubblico. In quell'attimo ecco che Belzebù, nascosto dietro il tavolo,

semplicemente ruota il disegno nel senso opposto, ed subito abbiamo nitida l'immagine del museo Guggenheim.

Il tavolo ruota e dietro troviamo lo studio di Le Corbusier che illustra le tue teorie architettoniche a Jacques l' allievo omosessuale di Wright, che era stato cacciato da Olgivanna.

Jacques rimane sullo sfondo a lavorare al tavolo -tecnigrafo, mentre in proscenio avanza Gurdjieff con la sua classe e prendono posto su delle sedie di legno. Propone un esercizio a suoi allievi, che in realtà non é altro che l' esercizio teatrale dello specchio, ovvero in questo caso gli allievi devono copiare il maestro. Questo esercizio ovviamente non fa parte dell'insegnamento di Gurdjieff, serve solo per darci l'idea del rapporto di sudditanza, maestro allievo, mostra il personaggio in modo molto grottesco sullo stile di un padre padrone. Ancora una volta la scena, anche se funzionale e divertente non é affatto veritiera.

Ad ogni modo l'esercizio é utilizzato in modo funzionale e intelligente per ciò che concerne la regia teatrale, infatti verso la fine dell'esercizio, gli allievi sono seduti sulle sedie ed imitano il maestro che fa finta di guidare un' automobile.

Al termine di questa scena Gurdjieff cade dalla sedia e non si rialza. Si fa riferimento ad un fatto realmente accaduto, ovvero un grave incidente d'auto, al quale é sopravvissuto. Proprio dopo questo grave evento Gurdjieff iniziò a scrivere la sua opera letteraria.

Da qui non ritroveremo più Gurdjieff come personaggio nel corso dello spettacolo.

Lepage sceglie questo evento per farlo uscire di scena ma nella realtà dei fatti Gurdjieff morì molto più tardi.

Da ora in poi lo spettacolo scivola dolcemente verso la fine.

Assistiamo ancora ad un'immagine di una classe di movimenti stavolta tenuta dalla figlia di Olgivanna che viene interrotta da un allievo-architetto.

Inizia una furibonda litigata tra i due. Si discute quali siano le priorità del centro se l'exhibition in New York, o lo show al teatro di Chicago. La

figlia di Wright furibonda grida: “Non capisco quale sia la tua priorità, costruire palazzi e mura, forme vuote, che non hanno niente dentro di loro”. Ancora una volta si fa riferimento all'insegnamento di Gurdjieff, ad un auspicabile equilibrio tra mondo esteriore e mondo interiore, e quello che lui stesso aveva illustrato nelle scene precedenti circa l'essenza e la personalità.

Interviene Olgivanna che pone termine della discussione, lui decide di andarsene, e di portare via con se suo figlio con enorme dispiacere di Olgivanna che non vuole perdere il nipote.

Non si capisce bene, in che termini sia il nipote di Olgivanna, se questo giovane architetto sia il marito di una delle figlie di Wright morta precedentemente nell'incidente, non é chiaro.

L'immagine é bella perché viene resa con le ombre, ma ancora una volta traspare, il ruolo di un insegnante di danza isterica, e di un totale non rispetto per la qualità di questo lavoro.

Nessuno nei gruppi di lavoro Gurdjieffiani si permetterebbe di interrompere una classe di movimenti e litigare con l'insegnante in modo furibondo, a meno che non fosse colto da un raptus di infermità mentale.

Prima di andarsene il giovane, va a salutare Mr. Wright dicendo proverà a diventare un buon architetto.

Wright risponde che gli fa i migliori auguri ma che non é facile trovare del buon lavoro fuori da lì.

Allora il giovane fa alcuni esempi di architetti che Wright critica aspramente, infine il ragazzo dice che proverà a lavorare con Jacques, che é in Francia a Marseille.

Mr. Wright va su tutte le furie intuendo che il suo pupillo, Jacques, sta lavorando per Le Corbusier.

C'è una forte arringa di Wright contro Le Corbusier in cui lui definisce la sua architettura dogmatica, intellettuale, meccanica, inumana e manifestazione di totale terrore, e non si spiega come uno come Jacques possa lavorare con lui.

L'attore che interpreta Wright rende un'immagine molto veritiera del

personaggio, e ne restituisce un'interpretazione egregia, interessante .

Ci lascia intendere come quest'uomo non si sentisse affatto vecchio e come fosse in uno stato di domanda perenne, sempre alla ricerca di una risposta, sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo.

Continua la discussione tra i due con scambi interessanti:

Giovane: Mr. Wright ha bisogno di qualcosa?

Wright: No, grazie. O meglio forse mi puoi aiutare a trovare un titolo .

G: Tipo : Frank Lloyd Wright , il più grande architetto che sia mai esistito.

W: No! Troppo lungo.

Risata generale del pubblico. Il personaggio di Wright é molto superbo, e l' attore che lo interpreta rende perfettamente questo aspetto del suo carattere, ma nello stesso tempo é un uomo che sa quello che fa.

Giovane: Allora potrebbe essere Frank Lloyd Wright, padre dell' architettura organica.

Wright: Parla con i miei figli e ti diranno che non sono un bravo padre...

Giovane: Mr Wright lei crede in dio

Wright: Dio, io credo nella natura, per me Dio é natura.

Io non mi preoccupo della mia vita attuale, per me la vita attuale é la mia idea, é di questo che mi preoccupo, di questa fellowship, l' amore per un' idea é l' amore per dio...

Intanto il suo ex allievo omosessuale torna in America e qui Lepage sceglie di farlo incontrare dal barbiere con un allievo di Wright che era con lui alla fellowship. É una conversazione che ci illumina su gli ultimi avvenimenti dell' architettura, i punti di vista, le scuole diverse di due grandi architetti Le Corbusier e Wright. Jacques dice per lui lavorare con Wright o con Le Corbusier é stata la stessa cosa, il maestro é il maestro e lo schiavo é lo schiavo, tuttavia con Le Corbusier, aveva maggiore responsabilità. Non amava molto le sue idee e la sua concezione di tenere le persone in piccoli spazi, ma ha trovato delle soluzioni intelligenti, d'altra parte l'Europa é più piccola dell' America ed é molto più popolata. Jacques poi si siede sulla sedia del Barbiere, e si capisce che pensa di

tentare il suicidio. L'immagine del corpo che ruota sulla sedia del barbiere con il rasoio in mano é davvero molto bella e catalizza l' attenzione in dinamica.

Mentre la sedia con il corpo di Jacques ruota in senso orario, un altro attore ruota in senso antiorario su una fune sospesa dall' alto, sullo sfondo vengo vengono proiettati dei geroglifici, ed entra Wright che espone ancora le sue teorie e dice che il Guggenheim é il Tempio d' arte non oggettiva.

1959

Ci troviamo nel deserto dell' Arizona, un accampamento,

Frank é nella tenda, e altre persone sono fuori attorno ad un fuoco.

Dopo un ultimo incontro con Belzebù Frank Lloyd Wright, muore, gli altri sono fuori che discutono e non si accorgono di nulla, ecco dunque che Belzebù li va ad importunare, in modo che capiscano che é successo qualcosa.

Viene sollevata la tenda e vediamo, l'immagine di una bara di legno, che viene alzata per la processione, e sotto troviamo Wright che da questo momento sar  un fantasma, invisibile a tutti come lo era stato Belzebù e osserver  tutti gli eventi, le reazioni le scelte dei familiari sulla scena. Talvolta anche intervenendo.

Capitolo 5: Due Linee

Wright osserva ancora la moglie, la ritroviamo nello stesso contesto in cui l' avevamo vista all'inizio dello spettacolo, alla visita oculistica. Sta diventando cieca.

“ Vedo due linee parallele, nere come due binari di un treno”

1972

Ed eccoci sul vagone di un treno, dove si susseguono tre scene, nella prima Olgivanna chiede ad un ex allievo che in futuro dovr  essere lui a prendere in mano le redini della Fellowship, e che alla sua morte lei

desidera essere cremata, poi gli chiede di andare in Wisconsin, dove è sepolto Frank, e che siano cremati anche i resti delle sue ossa, e che le loro ceneri mescolate insieme siano disperse nel deserto dell'Arizona.

Il giovane è contrario dice che Frank è sepolto da ormai tredici anni e che è illegale, ma lei insiste e gli suggerisce anche di sposare, la giovane donna russa che gli ha presentato.

Nella seconda scena il giovane incontra la figlia di Wright e Olgivanna che gli chiede di non abbandonarla nella gestione e di andare con lei a gestire la sede principale della Fellowship, ma lui dice che si sta per sposare con una donna russa, questa scena è esilarante.

G: Mi sto per sposare, sono tredici anni che mia moglie Svetlana è morta e credo di essere pronto per un nuovo matrimonio.

G2: Non lo sapevo, ma io ti auguro il meglio, e come si chiama questa nuova compagna.

G: Svetlana! No vedi,..... è che Svetlana è un nome davvero comune in Russia

G2 : Bene, e che fa questa donna

G: Beh! Vedi ha avuto delle difficoltà, sì, ecco suo padre era un criminale, ma un criminale nel senso legale del termine.....suo padre era STALIN!

La scena è davvero costruita perfettamente e le battute ed il controcena degli attori sono davvero curati ed hanno un tempismo perfetto.

Ultima scena, lo troviamo con Svetlana da cui ha avuto una bambina Olga, che lo lascia. Dice che con questa storia della Fellowship si sente davvero in gabbia, come se non avesse mai lasciato la Russia....

E anche qui si crea un effetto davvero comico.

Uscito...per così dire dal treno dove sono avvenuti rapidamente questi ultimi tre incontri che portano alla conclusione dello spettacolo, l'attore si siede su una sedia dove lo aspetta Jacques, che conduce l'auto. L'auto è fatta da due semplici sedie di legno. Jacques gli chiede se la moglie ha portato via la bambina, e lui risponde di sì che sono entrambe in Russia. Si stanno recando nel deserto dell' Arizona con le urne cinerarie di Mr. Wright e Olgivanna per disperderne le ceneri come promesso.

Ad un certo punto chiede di fermare la macchina perché deve urinare.

Wright come fantasma è dietro di loro che segue la scena.

Jacques allora comincia a raccontare che una volta proprio mentre stava guidando attraverso il deserto anche Mr. Wright gli chiese di fermarsi, per urinare. Dice: “Mi fece porre attenzione sulla purezza e la semplicità delle cose che si possono trovare qui. Disse che era proprio lì, camminando attraverso il deserto che egli aveva fatto il suo apprendistato di architetto. “Vedi Jacques”, disse “tutto ciò di cui hai bisogno è qui nella natura” . Poi come con la punta del suo bastone, indicò il punto dove aveva appena orinato e disse.....”

E dietro di lui l'attore che interpreta Frank Lloyd Wright, oramai fantasma, vestito con il suo impermeabile e la sua mazza di legno mima l'azione con il bastone e pronuncia la battuta “ Un giorno qui, crescerà qualcosa di meraviglioso!”.

Grossa risata del pubblico.

Poi, Jacques dice “Là c'è un bar, andiamo a berci una birra!”

L'altro risponde “ Sì, ma prima lasciamo questi due insieme”.

Tirano fuori le urne cinerarie e le poggiano sui sedili della macchina (scenicamente le sedie), Jacques le scambia dicendo che se volessero partire sarebbe Miss. Wright che vorrebbe stare alla guida. Lo dice con affetto.

Poi mentre avanzano, si accorgono che non è un bar ma una Discoteca.

Ci ritroviamo in una discoteca dove sulla musica pop “ Last night a DJ saved my life”, si balla e ad un certo punto nella coreografia vengono inseriti dei movimenti delle danze Gurdjieffiane, come se anche per loro quella sia la naturale evoluzione.

A parte la provocazione, e l'idea di trasformare un movimento che può far sorridere ancora una volta è evidente come Lepage, nonostante sia un regista di tutto rispetto che talvolta rasenti il genio, non abbia colto nulla della tradizione Gurdjieffiana, che ovviamente non trova nel disco-pop la sua naturale evoluzione coreografica, né musicale, bensì resta ancorata ad antiche tradizioni, e utilizza questi movimenti, gesti, posizioni, in modo

preciso, esatto come una scienza, affinché come un codice attraverso di loro sia possibile tramandare la conoscenza alle generazioni future.

ATTENZIONE E CONCENTRAZIONE: DECLAN DONNELLAN

“Recitare é un mistero, così come lo é il teatro. Ci raduniamo in un posto e ci dividiamo in due gruppi, uno dei quali racconta delle storie all'altro. Non conosciamo alcuna società che non preveda questo rituale, ed é evidente che l'umanità ha una profonda esigenza di assistere a rappresentazioni, dalle soap televisive alla tragedia greca. Un teatro non é soltanto un luogo fisico, ma anche un posto dove sognano insieme; non é semplicemente un edificio, ma uno spazio allo stesso tempo immaginario e collettivo. Il Teatro fornisce una struttura protetta all'interno della quale possiamo esplorare eccessi pericolosi col conforto della fantasia e il sostegno di un gruppo. Quand' anche fossero rase al suolo tutte le sale, il teatro sopravviverebbe , perché l'ansia in ciascuno di noi di recitare e di veder recitare é innata. Quest'ansia profonda supera persino la soglia del sonno. Noi mettiamo in scena, rappresentiamo e vediamo rappresentazioni tutte le notti; il teatro non morirà fino a che l'ultimo sogno non sarà sognato.”³⁴

La mia curiosità ed il mio interesse per Declan Donnellan e per il suo lavoro teatrale, deriva dalla mia passione per Peter Brook.

Difatti ho avuto occasione di scoprire il regista D. Donnellan al Théâtre du Bouffes nel 1998 anno in cui presentò “As You Like it” uno spettacolo sensazionale con un cast di soli uomini, in cui Adrian Lester interpretava una magnifica Rosalina.

Declan Donnellan é infatti legato da una profonda amicizia a Peter Brook, come lui ha preso per anni la direzione della Royal Shakespeare Company, e ha poi fondato la sua compagnia “Cheek by Jowl”, il cui nome deriva da un'espressione tipica inglese il cui significato é “Guancia

³⁴ Declan Donnellan “ L'attore e il bersaglio” Dino Audino editore, Roma

a guancia” per la quale ha firmato ben oltre cinquanta regie. Inoltre Brook ha spesso lavorato con attori che erano stati precedentemente diretti da Donnellan. Difatti sarà proprio l'attore giamaicano Adrian Lester nel 2000 ad interpretare il magnifico Amleto nella versione inglese di “The Tragedy of Hamlet” con la regia appunto di P. Brook, che verrà osannato dall stampa internazionale, e considerato migliore di quello di Laurence Olivier, mostro sacro della scena nazionale inglese. In seguito Lester passerà il testimone a William Naylor, che precedentemente era stato protagonista del “Cid” diretto da Donnellan al Festival d'Avignon. Sarà lui a regalarci un'altra splendida interpretazione di Amleto, sebbene quella di Lester sia stata insuperabile, nella versione francese dello spettacolo “La Tragédie d' Hamlet”.

Nella scelta degli attori si può dire che Donnellan sia un vero talent -scout e che abbia lanciato alcuni attori straordinari come nel recente caso di Tom Hiddleston, duplice protagonista di “Cymbeline”, difatti in questa produzione Declan è affidato a questo giovane attore sia il ruolo di Posthumus che quello di Cloten, che ha vinto il “Laurence Olivier Award” come miglior attore proprio per tale interpretazione.

Inoltre Donnellan, ama molto, ed in questo è molto simile a Brook, lavorare con attori internazionali. Ha diretto infatti prevalentemente attori inglesi, ma da anni dirige attori russi, memorabili sono infatti spettacoli come “La Dodicesima Notte” con un cast tutto al maschile di straordinari attori russi, o spettacoli come “ Tre sorelle”, e recentemente ha diretto anche un cast francese per la produzione di “Andromaque”, spettacolo per altro prodotto proprio dal Theatre le Bouffes du Nord di Parigi, elemento che sottolinea una volta di più il suo sodalizio con Peter Brook. Proprio per la produzione di Cymbeline e di Andromaque ho avuto l'opportunità di lavorare come interprete di Declan Donnellan, e ho avuto l'onore di osservare il suo lavoro più da vicino.

Incuriosita fortemente dal suo legame artistico con Peter Brook e trovando elementi comuni nelle modalità di messa in scena di questi due registi, elementi che per un attimo mi hanno fatto pensare ad una

possibile influenza dell' insegnamento di Gurdjieff anche sul Declan Donnellan, ho avuto la possibilità di porgli la mia “ burning question”, ovvero se appunto il suo lavoro artistico fosse stato in qualche modo influenzato dall'insegnamento di Gurdjieff. Ancora una volta, come sempre quando si pongono domande su Gurdjieff, il regista si é dimostrato un po' restio nel dare una risposta, ma alla fine ha dichiarato che l'insegnamento di Gurdjieff non ha avuto un'influenza diretta sul suo percorso artistico, né tanto meno sulla sua modalità di dirigere gli attori, benché tuttavia, sia a conoscenza della filosofia di Gurdjieff, abbia letto le sue opere e abbia visto il film “Incontri con uomini straordinari” diretto da Peter Brook.

La risposta non mi era parsa esaustiva sul momento, ma dopo un'attenta ricerca in questi anni sono giunta alla conclusione, che probabilmente quello che allora mi era parso come un'influenza Gurdjieffiana in realtà sia più un'influenza per così dire “Brookiana”, come se qualcosa del lavoro di Peter Brook quasi per osmosi abbia influenzato anche Declan dato il loro sodalizio artistico.

Vero é che bisogna stare molto attenti quando si va a toccare un argomento delicato, proprio come questo, in quanto molte parole di uso comune nell' ambito teatrale, come “ presenza”, assumono un significato completamente diverso all'interno dell'insegnamento di Gurdjieff.

Andiamo tuttavia qui di seguito ad analizzare alcuni punti fondamentali delle teorie teatrali di Declan Donnellan, alcune delle quali é possibile ritrovare anche nel suo libro “L'attore e il Bersaglio” tradotto in Italiano da Pino Tierno e pubblicato da Dino Audino editore nel 2007.

Trovo che questo libro sia fondamentale e di grande aiuto per un attore o un regista, infatti vengono affrontati molti aspetti della recitazione, e delle problematiche che essa comporta per chi é in scena e per chi dirige.

Qui faremo cenno soltanto ad alcuni di questi aspetti, quelli che in qualche modo sono più interessanti proprio perché possono essere messi a confronto con alcuni principi dell'insegnamento Gurdjieffiano, con cui a volte convergono a volte si distaccano abbracciando convinzioni

diametralmente opposte.

Riporteremo qui sotto alcuni interventi di Declan Donnellan durante tre incontri con il pubblico due presso il Barbican Theatre di Londra, e uno presso il Piccolo Teatro di Milano, verrà fatto anche qualche accenno al workshop che il regista ha tenuto presso il Barbican Theatre di Londra, a cui ho avuto la possibilità di prenderne parte, e verranno riportate brevi interviste al cast di Cymbeline .

Senza ombra di dubbi Declan Donnellan é uno dei più grandi registi teatrali del momento osannato in tutta Europa, e non solo. Quest'anno inoltre Donnellan é alla direzione del suo primo film “ Bel Ami” tratto dall'omonimo romanzo realista di Guy Maupassant con un cast strepitoso, tra i principali interpreti troviamo infatti: Robert Pattinson, Uma Thurman, Kristin Scott Thomas e Christina Ricci.

Incontro con il Pubblico.

Recitazione- Acting

Declan :Un bambino nasce non solo con l'aspettativa della “mamma” e del “linguaggio” ma anche con quella della “recitazione”; il bambino é geneticamente predisposto a imitare comportamenti di cui é testimone.

Il primo momento di teatro di cui gode il bambino é quando la madre gioca ad apparire e a scomparire dietro il cuscino. “Ora mi vedi; ora non più! .

Il bambino gongola, e impara che questo evento tragicissimo, la separazione della madre, può essere preparato e vissuto comicamente, teatralmente. Il bambino impara a ridere di una separazione apparentemente spaventosa, non essendo questa reale. La mamma, questa volta, almeno, riappare e ride. Dopo un po', il bambino impara a essere lui l'attore, con i genitori come pubblico, allorché giocherà a cucu-settete dietro a un divano; e infine il divertimento evolverà in un più sofisticato

gioco a nascondino, con molteplici attori e anche un vincitore. Mangiare, camminare, parlare, sono tutte attività sviluppate attraverso l'imitazione, la rappresentazione e l'applauso. Noi sviluppiamo il nostro senso dell'io praticando ruoli che vediamo recitare dai nostri genitori, e in seguito espandiamo la nostra identità imitando personaggi che vediamo recitare da fratelli maggiori, sorelle, amici, rivali, insegnanti, nemici o eroi. Non si può insegnare ai bambini a recitare delle situazioni, proprio perché già lo fanno (non sarebbero umani se non lo facessero). Recitare è un riflesso, un meccanismo che garantisce lo sviluppo e la sopravvivenza. Questo istinto primitivo a recitare è la base di ciò che si intende appunto per "recitare", non è una seconda natura, è la "prima natura", e quindi non va insegnata come la chimica o l'immersione subacquea. Se il recitare dunque, non è la cosa che si insegna, in che modo possiamo sviluppare la nostra capacità di farlo?

La nostra abilità a recitare si sviluppa e si esercita semplicemente prestandole attenzione. Tutto ciò che si può insegnare riguardo alla recitazione è un concetto negativo. Ad esempio, si può insegnare a non bloccare il nostro naturale istinto a recitare, proprio come possiamo imparare a non bloccare il nostro naturale istinto a respirare.

Piuttosto che affermare che x è un attore più bravo di y, è più esatto dire che x è meno bloccato di Y. Il talento circola in modo naturale col sangue, dobbiamo solo rimuovere il grumo che lo ostruisce.

Ogni qualvolta ci sentiamo bloccati se l'attore cerca di forzare ridurre e superare questo impasse, tanto più le cose peggiorano, e l'effetto è simile a quello di un viso schiacciato contro un vetro, oppure si vive un inevitabile senso di isolamento. Ovviamente il problema può essere spostato all'esterno, e allora la "colpa" è del testo, del collega, o persino delle scarpe.

Occorre pertanto dividere il problema in due parti: la parte che nasce fuori di me, sulla quale posso esercitare un controllo scarso o nullo, e la parte, invece che proviene da me stesso, su cui posso avere un controllo sempre maggiore.

Gli attori quando si sentono bloccati, spesso usano esattamente le stesse parole:

Non so cosa sto facendo

Non so cosa voglio

Non so chi sono

Non sono dove sono

Non so come mi devo muovere

Non so cosa devo sentire

Non so cosa sto dicendo

Non so cosa sto interpretando

*Rispetto a questo punto, in particolare riguardo al fatto che un attore che si sente bloccato non sa che fare e vive una condizione di isolamento e di panico, se facciamo riferimento a queste parole di Gurdjieff: **“La prima ragione della schiavitù interiore dell’uomo è la sua ignoranza, e soprattutto l’ignoranza di se stesso. Senza la conoscenza di se, senza la comprensione del moto e delle funzioni della sua macchina l’uomo non può essere libero, non può governarsi e resterà sempre uno schiavo, in balia delle forze che agiscono su di lui.”**; appare evidente che l’uomo non è in grado di avere il controllo di se stesso e vive perennemente nella condizione in cui si trova un attore che è in panico. L’attore può lavorare su se stesso, può tentare di aver un maggiore controllo su di se e di conoscere tramite l’osservazione di se la propria macchina, e tramite l’osservazione degli altri, potrebbe riuscire a cogliere i “tipi-umani” che prima o poi sarà chiamato ad interpretare, anche se per interpretare un ruolo come viene detto anche in Belzebù, l’attore dovrebbe essere in grado di comprendere il carattere che deve interpretare, comprendere i suoi sentimenti, i suoi pensieri, la sua fisicità.*

Certo tutto ciò sembra essere impossibile, partendo dal fatto che un uomo già non riesce a conoscere i propri sentimenti, pensieri, emozioni, e neanche le proprie abitudini, dunque a maggior ragione diventa un arduo

compito comprendere quelle altrui.

In questo però ci viene in aiuto il corpo, Gurdjieff infatti in una delle sue lettere dice come un'attrice che viene chiamata ad interpretare il ruolo di contessa o di cameriera deve conoscere le pose sia dell'uno che dell'altra. Se l'attrice ha imparato le pose giuste che caratterizzano la contessa per quanto possa essere una pessima attrice rimarrà sempre una contessa per tutta la rappresentazione.

Prove

Declan: Possiamo dividere il lavoro dell'attore in due parti: le prove e lo spettacolo.

In modo più controverso, possiamo ugualmente dividere la mente di un essere umano in parte conscia e parte inconscia. Le prove e l'inconscio hanno alcune cose in comune. Tutte e due sono generalmente invisibili, eppure sono essenziali. Sono in modi diversi, i quattro quinti nascosti di un iceberg. Invece, simili alla punta di un iceberg, lo spettacolo e la mente conscia si vedono.

Possiamo iniziare con alcuni elementi:

7) Tutta la preparazione effettuata dall'attore è parte del lavoro invisibile, mentre lo spettacolo è parte del lavoro visibile.

8) Il pubblico non deve mai vedere il lavoro invisibile

9) Le prove comprendono tutto il lavoro invisibile e alcuni passaggi del lavoro visibile

10) Lo spettacolo è composto solo dal lavoro visibile.

Questo punto mette in stretta relazione Donnellan con Brook. Anche Brook infatti sostiene che le prove siano il lavoro invisibile che il pubblico non deve mai vedere, e non permette nessuno di assistere durante il lavoro in sala, anche per mettere in una situazione confortevole e di assoluta libertà i propri attori. Entrambi continuano a

provare i propri spettacoli anche dopo il debutto. Continuano a modificare, ad adattare il lavoro a luoghi diversi ad un pubblico che talvolta in paesi diversi risponde in modo differente. Viene in qualche modo studiata la reazione del pubblico, e si cerca di tendere a quello che si potrebbe definire un spettacolo oggettivo, ovvero un prodotto teatrale che sia in grado di restituire sempre le stesse emozioni, sensazioni, immagini, idee.

Nello stesso tempo entrambi lasciano sempre sulla scena un margine d'incertezza, uno spazio in cui sia sempre possibile improvvisare, rendere lo spettacolo unico in quel determinato luogo e tempo.

Immaginazione

Declan: I sensi e il corpo sono interdipendenti. L'immaginazione é la capacità di creare immagini ci rendono umani e pervadono ogni più piccolo istante delle nostre vite. Solo l'immaginazione é in grado di interpretare ciò che i sensi comunicano al corpo.

É l'immaginazione che ci permette di percepire. In effetti, niente al mondo esiste per noi finché non lo percepiamo. La nostra facoltà immaginativa é imperfetta e allo stesso tempo magnifica, e solo la capacità di attenzione può migliorarla.

Si può svalutare l'immaginazione, definendola un surrogato della realtà: “Quel bambino ha un'immaginazione iperattiva”, oppure “Guarda che stai immaginando tutto!”. E invece é solo l'immaginazione che può collegarci con la realtà. Senza la nostra capacità di creare immagini, non avremo mezzi per accedere al mondo esterno. I sensi affollano il cervello di sensazioni, e l'immaginazione si sforza di riordinarle in quanto immagini e poi di percepire un significato in tali immagini. Noi forgiamo il mondo nella nostra testa, ma non é mai il mondo reale, bensì una ri-creazione, così come noi la immaginiamo.

L'immaginazione non é un fragile pezzo di porcellana, bensì un muscolo che può svilupparsi, se usato adeguatamente. Nel XVIII secolo si pensava

comunemente che l'immaginazione, ammesso che sia possibile, sarebbe come rifiutare di respirare per paura di prendere la polmonite.

Tutto ciò che vediamo nel mondo esterno é fabbricato nella nostra testa. Noi non sviluppiamo l'immaginazione forzandola in gesta prodigiose e autocoscienti di creatività; sviluppiamo l'immaginazione attraverso l'osservazione e l'attenzione. L'immaginazione si migliora quando la adoperiamo e scorgiamo le cose semplicemente per quel che sono. Ma vedere le cose, talvolta non é facile; soprattutto quando é buio. Come possiamo illuminare il buio? Ma cos'è che getta un'ombra su quel che vediamo? Un indizio c'è. Se io esamino quest'ombra vedrò che ha un profilo familiare. Sembra assomigliare a...me! Siamo noi a creare l'oscurità, ostacolando la luce. L'unico modo, pertanto, per nutrire l'immaginazione, é quello di non ostacolarla, quanto meno si oscura il mondo, tanto più chiaramente potremo scorgerlo.

Questo punto é particolarmente importante. Donnellan qui parla dell'immaginazione , afferma che é l'immaginazione che ci permette di percepire. In questo si allontana enormemente da Gurdjieff per il quale l'uomo vive nel sonno perenne, vittima dell'immaginazione che lo fa sognare e che lo allontana dalla percezione della realtà. In seguito ad uno shock l'uomo può svegliarsi da questo sonno perenne ad avere per un istante un gusto della realtà. Donnellan addirittura sostiene che l'immaginazione ci permette di percepire la realtà, ma nel contempo dice che noi immaginiamo il mondo nella nostra testa ma non é mai il mondo reale bensì una ricreazione, così come noi la immaginiamo. E qui dunque sembra in parte contraddirsi, riconoscendo che la percezione del reale che ci viene restituita attraverso la nostra immaginazione, non é la visione della realtà bensì una visione ovattata, filtrata dall'immaginazione stessa. O meglio quando lui dice che tutto ciò che vediamo nel mondo esterno é fabbricato nella nostra testa, questo può avere un senso se pensiamo che tutto quello che noi crediamo di vedere e percepiamo come reale in verità sia filtrato attraverso il nostro punto di vista, la nostra immaginazione, i nostri processi associativi e pertanto é

la nostra realtà, ma non è la realtà. Lui stesso conclude dicendo che ciò che mi ostacola a prendere visione delle cose, sono “Io” stesso, come se io andassi a creare un'ombra un filtro che mi tiene lontano da una visione del reale. Attraverso i miei studi mi è sembrato di intuire, ma ovviamente è solo il mio punto di vista, che Gurdjieff faccia prendere alle volte coscienza di come il mio ostacolo principale sia proprio “me stesso”, ma nello stesso tempo mostra che non sono mai da solo perché sono sempre con me stesso e che l'uomo può trovare dentro di se tutto ciò di cui a bisogno. Questo esempio sembra incarnare alla perfezione quello che Gurdjieff intende quando dice che “Il bastone ha sempre due estremità”. Ma questa è la mia interpretazione. Certo Gurdjieff no trova nell'immaginazione un sostegno, ma piuttosto un ostacolo. Quello che invece può essere di grande aiuto è l'attenzione. A mio avviso Gurdjieff parla dell'attenzione come di un muscolo che si possa sviluppare. L'uomo dovrebbe essere capace di avere un'attenzione così forte da poterla dividere e indirizzare nello stesso momento su se stesso, il modo esterno e la propria azione, per vivere uno stato così detto di “presenza”. Dunque ritengo che proprio indirizzando l'attenzione, sul proprio corpo, o una parte di questo, come una mano si possa restare maggiormente ancorati alla realtà ed avere una piccola percezione di qualcosa di reale piuttosto che restare al livello mentale dell'immaginazione, dove tutto resta concentrato nella testa, nell'intelletto e non scende nel corpo o nel sentimento. Quindi ritengo che all'affermazione di Donnellan “L'immaginazione non è un fragile pezzo di porcellana, bensì un muscolo che può svilupparsi, se usato adeguatamente” sia più interessante contrapporre il fatto che l'attenzione è un muscolo che può svilupparsi, e che lo si può sviluppare solo attraverso uno sforzo cosciente.

Paura-Presenza

Declan: La Paura è come il diavolo. La buona notizia è che non esiste;

quella cattiva é che proprio per questo non riusciamo a sbarazzarci di lui. Il diavolo ricava il suo potere dal fatto di agitarsi su entrambi i lati del vostro campo visivo. Si fa in due e ci ammicca da destra e da sinistra, mai totalmente visibile o invisibile. Il suo massimo desiderio é separarvi dal bersaglio “Non perdere tempo a guardar nulla- sussurra- tanto siamo lì che guardiamo te. Tutto quel di cui ti devi occupare sei tu. Tu, l'attore andrai bene o no? Tu, l'attore, sarai giudicato bravo o no? Sembrerai avere talento, della stoffa, sarai richiesto, mollato, umiliato?”

Se si arriva a questo stato tremendo, allora potremmo ricordare le parole che Cristo intimò al diavolo nel deserto: “Vade retro, Satana!”. Il diavolo é potente perché noi lo vediamo a malapena. Il posto migliore dove cacciarlo é dietro di noi. Solo dietro di noi é totalmente fuori dalla nostra vista e noi possiamo andare avanti. Il diavolo cercherà continuamente di invadere i margini del nostro raggio visivo. Noi siamo atterriti all'idea che ci balzi davanti ma questo é il suo grande bluff. Se il diavolo si slanciasse davanti a noi svanirebbe. Lui prevale solo facendoci credere, come la Gorgone, che il solo vederlo per un istante ci paralizzerebbe. Invece no, vederlo completamente significherebbe al contrario annientarlo completamente. Allo stesso modo, noi possiamo sbarazzarci della paura. Ma possiamo spingerla a forza nelle retrovie.

Presenza

Declan: L'attore quindi, deve cercare di essere presente? La risposta é no. Non possiamo cercare di essere presenti, proprio perché siamo già presenti. Allora cosa dobbiamo fare? Possiamo lavorare con i concetti al negativo?

Ad esempio, possiamo cercare di non essere assenti? Il problema é che qualsiasi “sforzo” tende a far concentrare l'attore, il che congela il flusso di attenzione allontanando il bersaglio.

“Essere presenti sembra così difficile, ma rimanere nel presente lo é ancor

di più!”. Questi concetti sono entrambi inganni della paura.

In realtà noi siamo presenti, non possiamo fare assolutamente nulla per cambiare questa realtà. Ma possiamo invece immaginare di essere da qualche altra parte. Di fatto i meccanismi che abbiamo elaborato per persuaderci di essere assenti sono tanto ingegnosi che risulta difficile arrestarli. Ma alcuni principi possono sempre esserci d'aiuto. Primo: poiché sono già presente, non devo cercare di diventare presente. Tentare di essere presenti é un grande imbroglio della Paura. Cercare di fare qualsiasi cosa, ci porta alla concentrazione e dunque ci rispedisce a casa. La Paura spesso usa questo inganno particolare per confonderci, spingendoci a lottare per diventare...quel che in effetti già siamo. Immaginate d'essere un ospite seduto comodamente sul divano quando arriva all'improvviso il padrone di casa insistendo perché voi vi sediate. Se replicate “Ma sono già seduto!”, lui strilla: “Sì, ma fallo di più!”. E se decidete che quello sano é lui e non voi, se tentate di assecondarlo, e se tentate “davvero” di sedervi di più perché secondo lui non lo state facendo bene...e continuate a tentare...e se lui é sempre più frustrato e comincia a gridare...bene, per strano che possa sembrare, questo é quel che capita quando si tenta di essere presenti.

Siamo confusi al punto di farci del male da soli e così la paura ci trascina via con se.

Parte della cura per il blocco é ricordare con calma che siete già presenti, e che niente e nessuno può sequestrarvi. No nemmeno voi stessi potete irrompere con un bavaglio al cloroformio. La cosa peggiore che può accadere é che vi convinciate da soli di non essere presenti. Non possiamo sforzarci di essere presenti. Possiamo solo scoprire di esserlo già. Essere presenti é una cosa che ci é data, come un dono. Non ci può essere sottratta, anche se siamo capaci di persuaderci del contrario.

Questo é un altro punto fondamentale diametralmente opposto ai principi di Gurdjieff.

Donnellan asserisce che noi siamo sempre presenti. Dice appunto che

non possiamo cercare di essere presenti proprio perché lo siamo già. Gurdjieff sostiene che non siamo mai presenti ma siamo macchine vittime di automatismi e che la presenza è uno stato molto difficile da conquistare, lo si ottiene solo attraverso lo sforzo e una sofferenza cosciente, uno stato che appartiene solo all' uomo, così detto "Uomo Cinque" facendo riferimento ai sette livelli di sviluppo dell'uomo che tratta Gurdjieff. Pertanto la prima cosa che mi verrebbe da dire è "Cosa intendiamo quando si parla di presenza?". Mi sembra infatti che sia difficile fare un paragone tra i due su questo punto in quanto mi sembra evidente che ciò che si intende come "presenza" teatrale o "presenza" dell' attore sia lontano anni luce da ciò che Gurdjieff intende come "presenza". Ad ogni modo trovo utile per un attore l'invito di Donnellan a non perdere la calma. Uno stato di agitazione non ci sarebbe comunque d'aiuto, come non ci viene in aiuto la paura, ma ci potrebbe, per citare Gurdjieff, solo al di fuori di noi stessi ancora di più di quanto già lo siamo. Ancora una volta credo che possa venirci in aiuto, quanto ho detto precedentemente rispetto all'attenzione. Porre l' attenzione sul nostro corpo. Sicuramente se un attore, sente i propri piedi, ne ha una percezione, sa dove è collocato sulla scena rispetto allo spazio e ai colleghi che sono in palcoscenico con lui, questo potrà essere di maggiore aiuto piuttosto che tentare di concentrarsi per essere presente. Un attore raggiunge uno stato di presenza nel momento in cui riesce a percepire il suo corpo, lo spazio, il pubblico, i suoi sentimenti e i suoi pensieri nello stesso tempo. È presente quando i tre centri il corpo, il sentimento, la mente, lavorano in armonia, quando è in mezzo tra quello che è dentro di lui e quello che è fuori, quando nella prigione del corpo trova una grande libertà, allora è in contatto con qualcosa di più grande di lui, è un tramite di energia tra cielo e terra, è between, nella gap of the quality.

Il Bersaglio

Declan: Non potrete mai sapere cosa state facendo se prima non sapete verso cosa lo fate. Per l'attore, tutto il “fare” deve essere indirizzato a un qualcosa. L'attore non può far nulla senza il bersaglio.

Il bersaglio può essere reale o immaginario, concreto o astratto, ma la prima regola infrangibile é che, sempre senza alcuna eccezione, ci dev'essere un bersaglio.

L'attore non può far nulla senza bersaglio, per esempio un attore non può recitare “io muoio” perché non c'è bersaglio. Tuttavia un attore può recitare: “accolgo la morte”, “combatto la morte”, “m'infischio della morte”, “lotto per vivere”.

Ci sono cose che non potremo mai recitare. L'attore non può recitare un verbo senza complemento oggetto. Un esempio fondamentale é “essere”: un attore non può semplicemente essere. Tutto quello che un attore può recitare sono i verbi, e ciascuno di questi verbi deve dipendere da un bersaglio.

Questo bersaglio é una specie di complemento oggetto, una cosa specifica vista o percepita, e in qualche misura, desiderata. La natura del bersaglio cambierà di volta in volta. La scelta é enorme. Ma senza il bersaglio l'attore non può fare assolutamente nulla, in quanto il bersaglio é per l'attore fonte di vita. Quando siamo consapevoli, siamo sempre attenti a qualcosa, ad un bersaglio. Ma quando la mente consapevole non é più attenta a niente, in quel preciso istante cessa di essere consapevole. E l'attore non può recitare nell'inconsapevolezza.

Il bersaglio non é un obiettivo, né un desiderio, né un progetto, né una ragione, né un'intenzione, né uno scopo, né un punto di focalizzazione, né una motivazione. Le motivazioni derivano dal bersaglio. Una motivazione é un modo per spiegare perché facciamo le cose. Il “perché” facciamo le cose può essere interessante. Ma chiedersi incessantemente “perché?” può imbrigliare un attore.

Il bersaglio non é nemmeno il mio punto di “focalizzazione”.

Focalizzazione é una parola ingannevole. Apparentemente sembra aver molto a che vedere col bersaglio. Ma dire “Focalizzo l'attenzione su qualcosa” é profondamente diverso dal dire “Vedo qualcosa”. E vale la pena prendersi il tempo di esaminare la differenza. Il bersaglio ha bisogno di essere visto: il mio “punto di focalizzazione” implica che io posso decidere se fissare o meno l'attenzione su quel punto.

É il bersaglio che comanda, mentre invece “punto di focalizzazione” implica che io posso decidere se fissare o meno l' attenzione su quel punto.

É il bersaglio che comanda, mentre invece il “punto di focalizzazione” dà più l'idea di servitore.

Di fatto scegliere dove fissare l'attenzione potrebbe aiutare l'attore ad avere un maggiore controllo. Ma questo particolare controllo non é un amico fidato, in quanto tende a riportare l'attore dritto dentro se stesso. Scegliere un punto di focalizzazione rischia di nascondere il mondo esterno e i suoi preziosi stimoli, poiché tende a ricollocare dentro l'attore energie che risultano più utili se posizionate fuori.

La prima scelta scomoda: concentrazione o attenzione.

Questa é la prima delle scelte scomode dell'attore. Il dilemma é sempre fra elementi che sembrano essere affini, ma che di fatto, si distruggono a vicenda. Sembrano tanto simili...Non é che si può averli entrambi? Purtroppo no. Per aver l'uno, occorre rinunciare all'altro. Cominciamo con : concentrazione o attenzione. Ricordate che la concentrazione distrugge l'attenzione. Non potete prestare attenzione a una cosa e nello stesso tempo concentrarvi su di essa. Ecco la prima scelta scomoda: concentrazione o attenzione. Sta a voi scegliere, ma sappiate che non potete averle entrambe. Prima di operare questa scelta, occorre chiarire un concetto. L'attenzione riguarda il bersaglio, la concentrazione riguarda me. Se siamo molto concentrati su di un oggetto esterno, o su di un'altra persona, accade qualcosa di strano. Poco a poco vediamo sempre meno l'altra persona e finiamo per vedere piuttosto il modo in cui noi la vediamo. In altri termini, al centro ci sono sempre io. La concentrazione

finge di riguardare l'altro ma non é così. La concentrazione afferma di guardare il mondo esterno ma non é così. Noi scegliamo la concentrazione piuttosto che l'attenzione perché la concentrazione possiamo accenderla l'attenzione é totalmente differente. É un qualcosa che ci é dato, pertanto deve essere trovato. Noi secerniamo concentrazione a litri, e pensiamo di poterne controllare il flusso. Ed é proprio per questo che non serve un granché. Non possiamo, invece, controllare l'attenzione, ecco perché tanto utile, e inquietante. L'attore non può inventare niente all'interno di se stesso. Non esiste dentro di lui un centro di creatività da stimolare per trovare una soluzione alle difficoltà, non può costruire sensazioni o forgiare pensieri. Allora cosa può fare? Nient'altro che vedere le cose e prestarvi attenzione. Come tutti noi l'attore sa soltanto rendersi cieco.

Può magari costringersi a “guardare” le cose. Ma “guardare” é tutt'altro che “Vedere” implica attenzione a ciò che già esiste. Io posso guardare una cosa senza vederla, come i pantaloni del parroco. Vedere implica che ciò che viene visto ha la facoltà di sorprendermi, di essere diverso da ciò che mi aspettavo.

Questo punto é fondamentale e qui si fa luce su molti aspetti. Il bersaglio, che si ritrova anche nel titolo del libro di Donnellan che é appunto “L'attore e il bersaglio”, é fondamentale per l'attore e per colui che lo deve dirigere. Si tenta di dare una definizione di questo bersaglio, un qualcosa che porta la nostra attenzione fuori di noi, che ci dà una direzione, che focalizza un'intenzione, ma nello stesso tempo un qualcosa su cui non si può scegliere di focalizzare la nostra attenzione, non é qualcosa che si sceglie, é lui che comanda, che ci sceglie che noi dobbiamo trovare. Si viene poi chiamati a scegliere tra attenzione e concentrazione. Quello che ho già spiegato precedentemente rispetto all'attenzione, trova qui un'ulteriore conferma. Qui l'idea di attenzione che Donnellan sembra avere, appare molto diversa da quelle di Gurdjieff ma anche da quella della sottoscritta. Declan afferma che l'attenzione é un qualcosa che ci é dato. In realtà credo che l'attenzione come la

concentrazione vada accesa in qualche modo. Procedendo per gradi. “Che cos'è l'attenzione?” “Da dove viene?”. A questa domanda non saprei come rispondere, certo per quello che è la mia esperienza personale trovo che spesso sono distratta perché qualcosa prende la mia attenzione e a volte come dice Gurdjieff le cose esteriori prendono talmente tanto la nostra attenzione che ci identifichiamo totalmente con queste, qualunque esse siano, un'azione, una situazione, un sentimento, un'ideale da difendere ecc.

Dunque sono d'accordo che sia difficile controllare la nostra attenzione ma in realtà c'è una possibilità, infatti a volte siamo in grado di mettere attenzione su ciò che stiamo facendo, o su una parte del corpo, molte discipline yoga richiedono questo tipo di lavoro, un'attenzione che coinvolge il corpo e la respirazione ad esempio. Dunque, poiché l'attenzione è un muscolo, in teoria esercitandola sarebbe possibile avere un maggiore controllo su di essa e vivere la possibilità di porre attenzione su più “punti” nello stesso tempo, riuscendo ad essere molto più aperti ed in contatto con la realtà.

Anche se apparentemente Donnelan non sembra concepire un'idea di attenzione così aperta alla fine sembra avvicinarsi al mio punto di vista quando fa una distinzione tra “Vedere” e “Guardare”. Anche nella mia interpretazione dell'insegnamento di Gurdjieff trovo che ci possa essere un punto d'incontro con questa affermazione, si può infatti guardare una cosa senza vederla, proprio perché non le prestiamo attenzione. Nel momento in cui un uomo, così come un attore, è capace di vedere e non soltanto di guardare, allora sarà presente e avrà una percezione reale delle cose che sono intorno a lui.

L'identità

Abbiamo visto che tentare di trovare le cose in “uno” rischia di paralizzare l'attore. Piuttosto che trovare un “uno”, sarà meglio cercare due elementi opposti che siano in conflitto.

“Chi sono io?” non é una domanda utile, mentre “ Chi vorrei essere?” e “ Chi ho paura di essere?” risultano più pratiche. Chiaramente queste domande s'oppongono l'una all'altra. “ Chi é il mio personaggio?” non é una domanda utile in quanto richiede una risposta in “uno”. L'attore dunque farà meglio a prendere in considerazione parole o idee che, per quanto simili al personaggio, risultino più dinamiche. Senza temere il conflitto, l'attore ha bisogno di domande traboccanti di contraddizione.

É meglio per lui pensare ad ogni aspetto in termini di “due”. Ad esempio, quanto più desideriamo essere ricchi, tanto più dobbiamo temere di essere poveri, e più vogliamo essere forti, più dobbiamo temere di essere deboli. Diciamo, come prima, che quel che io sono davvero, non sarò mai in grado di saperlo perfettamente. Il “Chi sono” é inconoscibile. Ma che cos'è allora, che é conoscibile e, e che possa essere d' aiuto all' attore?

L'identità é conoscibile. L'identità sembra essere chi sono io, ho l'aspetto di chi sono io, odora di chi sono io ma non é chi sono io. Essendo totalmente descrivibile, l'identità é totalmente morta però lo studio del suo funzionamento può essere utile all'attore.

Sostanzialmente la nostra identità é il modo in cui vediamo noi stessi, per convincerci di chi siamo occorre anche convincere gli altri. Forse é discutibile il beneficio di questo concetto nella vita reale, ma può essere uno strumento utile nella recitazione. L'identità é una costruzione che mi aiuta a definire chi sono “io” quando parlo. Di fatto é un'invenzione o un rivestimento cui si inizia ad aderire ben presto, nella vita.

É l'intero complesso di modi che ho per presentare e vedere me stesso.

É la nostra istituzione privata e personale. Ma il funzionamento dell'identità é molto più chiaro negli altri che in noi stessi.

La visione che abbiamo di noi stessi é composta da contrari perfettamente appaiati. Una cosa é fare un gesto gentile. Un'altra, però, é dire che per questo io sono gentile. Per il momento, mi dichiaro gentile, ma in qualche modo, deve esserci l'uguale convincimento che io possa essere crudele. Dire “ Io recito” é una cosa. Dire “ Io sono un attore” é piuttosto diverso, in quanto non posso dire “ Sono un attore” senza aprire la possibilità al

fatto che “Io non sono un attore”. Proprio come la notte non può esistere senza il giorno, l'onore senza la vergogna, e la vita senza la morte, così non possiamo descrivere noi stessi o altri senza sottintendere l'esistenza, reale o ipotetica, delle esatte qualità opposte. È utile per l'attore immaginare che il cinico e l'idealista siano la stessa persona, il santo e il peccatore, l'uomo di successo e il fallito, l'intelligente e lo stupido, l'angelo e il diavolo ecc.

La soppressione di una identità e la promozione dell'altra forse ci logorano nella vita reale, ma tener in conto questa dinamica può sprigionare un'energia utile immensa.

Anche quest'ultimo punto è fondamentale. Innanzitutto vediamo come Donnellan si ponga la stessa domanda a cui molti gurdjieffiani tentano di trovare una risposta ovvero “Chi sono?”, alla quale lui risponde dicendo che è una domanda inutile in quanto è inconoscibile, ma che di fatto possiamo conoscere la nostra identità. È davvero interessante quando definisce ciò che per lui è l'identità, in primis, perché come Gurdjieff invita allo studio e all'osservazione di se stessi, e poi perché ciò di cui parla sembra non essere troppo distante da ciò di cui tratta Gurdjieff quando si riferisce alle nostre abitudini, e alla necessaria osservazione di se per scoprirle, per comprendere come funzioniamo, al modo con cui ci vedono gli altri che è molto diverso dall'idea che abbiamo di noi stessi, e alle famose pose che un attore dovrebbe conoscere per interpretare un personaggio, che possono darci l'idea ed un'immagine fisica di questo carattere anche se l'attore che lo interpreta è pessimo.

Nello stesso tempo è anche interessante notare come anche Donnellan abbraccia la teoria degli opposti, teoria a cui fa riferimento spesso anche Peter Brook, quando parla di due forze una verso l'alto e una verso il basso. Nel suo libro “I Fili del Tempo”, racconta appunto di come una statuetta di un cavallo a due teste, una verso l'alto e l'altra verso il basso, avesse catalizzato la sua attenzione proprio in quanto rappresentazione di queste due forze. Ci si può ricongiungere anche alla forza passiva e la forza attiva della legge del tre di Gurdjieff. Nessuna è una forza passiva

in partenza, ci sono solo forze attive, ma lo diventa nel punto d'incontro. Due forze opposte ed eguali che coesistono nell'unità. Questo è molto interessante se applicato alla recitazione, come dice Gurdjieff, l' uomo non ha volontà perché è vittima dei suoi tanti io che si alternano e prendono il comando di volta in volta, uno desidera una cosa, e un attimo dopo vuole l'esatto contrario. Dunque anche un personaggio da interpretare sarà animato da passioni contrastanti proprio come un essere umano, e non sarà mai solo buono o solo cattivo, tutto bianco o tutto nero. Come dice Peter Brook anche se un attore non ha mai ucciso, ha avuto l'impulso di uccidere una mosca, e proprio quell'impulso che bisogna osservare perché è da lì che nasce ciò che spinge ad uccidere....da dove proviene questo impulso? Da quale parte di me?

L'osservazione di se , può essere davvero una fonte inesauribile a cui un attore può attingere.

Anche quando vado delineando il carattere del mio personaggio devo sempre esplorarne il lato opposto come due facce di una stessa medaglia. È questa intuizione Declan l'ha trasportata poi nella realizzazione scenica di Cymbeline quando ha chiesto a Tom Hiddleston di interpretare sia Phostumus che Cloten, due personaggi opposti ognuno con la sua maschera, proprio come le due facce di uno stesso attore.

CYMBELINE (intervista con Declan Donnellan ed alcuni membri del cast)

Declan Donnellan

“Cymbeline” é la quarta grande storia d'amore, la metto accanto a “Pericle”, “Il racconto d'inverno”, “La Tempesta”, che contiene elementi tragici ma che alla fine é armoniosa e piacevole, tuttavia il lato oscuro resta molto oscuro e ci si pone la domanda in questi testi sull'esistenza della redenzione. L'importanza del perdono é uno degli elementi centrali in tutti questi testi.

Credo che sia importante ricordarsi che Shakespeare é morto e che noi siamo vivi, ed ecco perché siamo migliori di lui. Credo che tutti i suoi testi teatrali trattino di qualcosa di universale che esisterà per sempre.

La mia filosofia é di lasciare gli attori nella più completa libertà sul palcoscenico, per esempio usiamo un pavimento assolutamente piano di modo che possono muoversi facilmente.

Le scene non sono mai cronometrate, sembra che siano coreografate ma non lo sono, e gli attori sono liberi di muoversi come vogliono.

Ma libertà é sinonimo di disciplina, ci sono infatti delle regole, due essenzialmente che gli attori devono rispettare: essere bravi ed essere utili.

Pertanto é necessario rispettare alcune cose alla lettera a cominciare dal verso, e dal testo.

Passiamo lungo tempo a lavorare sull'essenza del testo e alla declamazione dei versi, e non possiamo scoprire tutto ciò restando seduti intorno ad un tavolo.

Il Testo é qualcosa su cui si lavora facendo esercizi fisici nella sala, poiché nella poesia c'è qualcosa di sensuale, come c' é qualcosa di molto

sensuale quando si canta, il canto non nasce solo dalla testa ma da tutto il corpo, così anche i versi vengono scoperti correndo nello spazio, attraverso il movimento, per noi questo é molto importante, e nel contempo bisogna assolutamente obbedire al testo, pertanto siamo molto rigidi su questo punto, diamo agli attori molta libertà ma non é consentito improvvisare sul testo in palcoscenico, devono assolutamente rispettare questa regola.

Credo che anche tra altri quattrocento anni di vita avremo sempre difficoltà ad accettare la morte, avremo terribili problemi familiari, crederemo disperatamente alla redenzione e avremo dei forti dubbi che questa esista, vorremo assolutamente credere all'amore eterno, e in momento di vita incominceremo a dubitare del fatto che non ci possa essere amore senza separazione e rifiuteremo sempre di dover morire. E i nostri cari moriranno e noi non lo accetteremo.

E malgrado la gloria dell'uomo di essere un essere umano ci sono anche tutti gli errori della concezione dell'essere umano tutte le debolezze, e questo ci creerà sempre dei problemi. Ed é proprio su questo che scrive Shakespeare, scrive su tutto ciò che é centrale nella nostra vita, politica, sesso, amore e morte. É lo scrittore che ha maggiormente analizzato i sentimenti d'amore in tutti i loro aspetti, durante tutta la sua vita, e per questo per me è un grande onore essere suo compagno di viaggio nella mia vita.

Tom Hiddleston

Dappertutto, nella tradizione Inglese che concerne l'interpretazione di Shakespeare, é necessario accettare alcune regole ovvero che il testo e le parole sono l'unico fondamento, la base per la tua interpretazione, e nelle parole e nella poesia riusciamo a trovare un carattere, un contesto, una

forma, una verità psicologica e un'azione fisica, in modo tale che tutta la messa in scena di una produzione shakesperiana sia basata sul testo.

Avevo la tendenza a pensare che per interpretare il ruolo di Posthumus avrei potuto utilizzare di più me stesso, Tom Hiddleston l'attore che interpreta Posthumus, invece Cloten sarebbe stato solo un carattere estremo che avrei dovuto interpretare, ma Declan ha insistito molto sul fatto che Cloten ha una maschera e Posthumus ne ha un'altra e che io, in qualità d'attore, dovevo amare entrambe queste due maschere e che mi dovevo dare anima e corpo, lasciar andare totalmente a questi due ruoli, ma con due personaggi così che sembrano fronteggiarsi l'uno con l'altro la verità per ciascun di loro è diversa, ed è così eccitante immergersi totalmente nella testa di due personaggi che non detengono la medesima verità. La verità è diversa, il colore delle cose sembra essere diverso.

Quello che Declan fa con Shakespeare è che cerca di aiutarti veramente a trovare l'immediatezza di ciò che stai per dire, dunque tutto ciò che dici è nuovo, è fresco, non è mai stato detto né scritto precedentemente, è qualcosa di vivo nel momento e spontaneo, ed ha molti modi per aiutarti così che sembra che ciò che dici, lo stai dicendo per la prima volta.

Costruire un ponte tra ciò che sembra un mondo arcaico e la nostra vita moderna credo che sia lo scopo e credo che sia il motivo per cui si continui a recitare da sempre Shakespeare, infatti benché il linguaggio sia cambiato e superficialmente anche il nostro modo di vivere, tuttavia i sentimenti, le emozioni rimangono le stesse, e un testo come "Cymbeline" tocca temi universali come, l'amore, il lutto, il tradimento, la gelosia, l'incomprensione.

Gwendoline Christie

Con Declan si lavora costantemente allo spettacolo, è davvero un grosso privilegio, sentirlo parlare del testo e di paragonarlo con le nostre vite, poiché la sua capacità di comprendere la vita è straordinaria, è molto sensibile, e ci incoraggia davvero molto e ti fa prendere coscienza con la

tua propria sensibilità come attore, a in quel preciso istante e capire cosa questo significa, e a non aver paura di scoprirlo, a non aver paura della verità. Come per interpretare questo ruolo é necessario affrontare gli aspetti negati della propria personalità, saperli riconoscere.

Ryan Ellsworth

Avere l'occasione di lavorare con Declan é un'arricchimento, il suo approccio é sacro ma nello stesso tempo profano, approccia il testo con reverenza, rendendoli omaggio, ma c'è anche qualcosa, che prende distanza da questa venerazione per il testo.

L'esperienza iniziale quando si lavora nelle prove con Declan per una produzione di un testo Shakesperiano é che la cosa più importante é il testo. Dire il testo l'uno con l'altro, per esempio due attori nello spazio, dire e ascoltare il testo a coppie, e l'inizio del pentametro giambico é molto importante ma ci si può allontanare piano, piano da questo durante le prove lavorando con Declan. Lui é meraviglioso ha un vero amore per Shakespeare.

DUE PAROLE CON UN MAESTRO INTERVISTA A PETER BROOK

INCONTRI CON UOMINI STRAORDINARI

Nel 1978, l'imprevedibile Peter Brook, già famoso per le sue produzioni e per i suoi esperimenti col gruppo internazionale in Francia, Africa e Asia, decide di fare un Film epico.

Brook aveva già realizzato film tra i quali “ Il signore delle mosche”, “ Marat/Sade” e “King Lear” ma non ci era mai apparso così grandioso come adesso nell'intraprendere questo sforzo, che tratta niente meno che la questione filosofica del significato della vita.

Il film “Incontri con uomini straordinari” (1979) descrive, l'odissea giovanile all'inizio del ventesimo secolo di un giovane filosofo e maestro spirituale, il greco-armeno G.I. Gurdjieff, le cui idee su come raggiungere un più alto livello di coscienza, idee per la maggior parte sconosciute ad eccezione di pochi devoti, avevano attirato una grande attenzione all'epoca quando movimenti come la meditazione trascendentale e, religioni quali il Buddismo tibetano ed il buddismo Zen avevano richiamato persone da tutto il mondo.

Basato sull'autobiografia di Gurdjieff, il film racconta la storia di un giovane ragazzo cresciuto in una cittadina provinciale del Caucaso alla fine del diciannovesimo secolo, che si interrogava sul significato della vita, e insoddisfatto delle tradizionali credenze parte in viaggio attraverso il medio oriente e l'Asia centrale in cerca di miglior risposta.

Lungo il suo percorso, stringe amicizia con dei “ Cercatori”, ciascuno dei quali era un uomo straordinario e con loro intraprende varie avventure ciascuna delle quali lo porta più vicino all'obbiettivo, e nello stesso tempo gli insegna un modo di vivere pratico e spirituale.

Il film é stato girato per lo più nel deserto dell'Afghanistan, con un cast internazionale e circa 60 tecnici.

L'attore Yugoslavo Dragan Maskimovic interpreta il giovane Gurdjieff,

Athol Fugard, il drammaturgo sudafricano, e l'attore Terence Stamp ricoprono ruoli importanti, ma sono nel film anche Donald Sumpter, attore inglese di chiara fama, Natasha Perry, moglie e inseparabile compagna di lavoro di Peter Brook, e Bruce Myers attore di grande talento che ha lavorato con Peter in tutte le sue creazioni, almeno fino al 2006.

A coodirigere il film con Peter Brook fu una dei pochi allievi diretti di Gurdjieff, Mme. Janne de Salzmann che insieme a Brook curò l'adattamento e scrisse la sceneggiatura tratta dall'omonima opera letteraria. Questa donna francese, insieme a suo marito ed altri, aiutò Gurdjieff a stabilirsi in Francia e creare un istituto nel 1920 .

Lei fu una figura-chiave tra gli studenti intellettuali e allievi per i quali Gurdjieff divenne una figura chiave nel successivo ventennio. Fin dalla sua morte nel 1949, lei é stata lo strumento per poter portare avanti le sue idee.

Gurdjieff sosteneva, che psicologicamente parlando, la media delle persone vive e muore nel “sonno”, senza porsi la domanda sul significato della vita, e che i centri energetici di ciascuno, intellettuale, emozionale e istintivo, sono disconnessi tra loro. Ma crede nella possibilità che si possa raggiungere l'armonia tra mente corpo e sentimento lavorando con varie discipline per “ svegliarci”. Alla fine sviluppò un complesso sistema di pensiero, che comprende anche la cosmologia, la metafisica e la teoria dell'evoluzione di un individuo.

Gurdjieff credeva che l'uomo occidentale non avrebbe potuto cambiare la propria coscienza, nonostante fosse munito di una precisa conoscenza scientifica e delle più recenti metodologie di ricerca. “Tutto é rimasto lo stesso di com' era mille anni fa” dice P.D Ouspensky, il suo primo allievo, rispetto a ciò nel suo libro “ In Search of The Miraculous”, tradotti in italiano con il nome di “Frammenti di un insegnamento sconosciuto”. “ L'apparenza, la forma esteriore cambia. L'essenza non cambia. L'uomo rimane lo stesso. La moderna civiltà é basata sulla violenza, sulla schiavitù e sulle belle parole. Ma queste parole come “Il progresso” e “

la civiltà” sono solo parole”.

Dato che le persone sono “addormentate” - vivendo la routine, un' esistenza piena di abitudini, non possono trovare la loro vera essenza, il reale e permanente “Io”(o anima). Siamo macchine, diceva Gurdjieff, vittime di molti “Io” discordanti e illusori che ci distraggono e ci rendono schiavi (un “Io” sente in un modo e un “Io” agisce in un altro). Ma quando ci svegliamo, secondo la teoria di Gurdjieff, impariamo come sviluppare un “Io” reale e permanente che riordini e unifichi le funzioni psichiche.

Il punto focale di Gurdjieff era la trasformazione di se attraverso il ricordo di se, la coscienza di se e l' osservazione di se.

Secondo Ouspensky, Gurdjieff illustra il metodo, il processo e l'aspetto pratico della trasformazione, conosciuto come “Quarta Via”, che si distingue dalle altre tre: La via del fachim, che si concentra esclusivamente sul corpo, la via del monaco, sul sentimento, e la via dello yogi, o della mente. A differenza delle altre tradizioni, la quarta via non richiede nessun impegno nei riguardi di un guru, un santo un idolo, né seguire un rituale, e la si può praticare in un tempio, un ashram o una comune. Chi pratica la quarta via non deve abbandonare la propria casa, il lavoro o la famiglia, o mangiare un certo cibo e d astenersi da altri.

Il “ processo del risveglio”, il “Lavoro”, questo é il nome che viene dato all' insegnamento di Gurdjieff, é in pratica un lavoro su se stessi ogni giorno, nel contesto della propria vita, e nel gruppo con altra persone che seguono tale insegnamento. Una parte molto importante é costituita dai “movimenti” o danze sacre, un insieme di danze ritmiche o posizioni create per liberare l' energia del corpo, che contribuiscono ad un sottile cambiamento di coscienza. Il linguaggio del corpo, che Gurdjieff ha sviluppato a lungo prima che diventasse un concetto comune, era uno dei mezzi per lo sviluppo armonico dell' uomo.

Brook vide nella storia di Gurdjieff e nella ricerca dell' uomo il tipo di eroe e di gesta eroiche con il quale si fa un buon dramma. Egli non voleva in nessun modo che il film fosse esoterico, e pertanto si é

concentrato sugli elementi teatrali della vita di Gurdjieff, piuttosto che sulla sua filosofia. Tuttavia il film ci restituisce una delle inclinazioni della ricerca di Gurdjieff, e mostra, in modo sottile, cosa Gurdjieff andava cercando, chiaramente espresso nel filmato dei movimenti, che sono stati visti per la prima volta dal grande pubblico nel film di Peter Brook.

Londra 2010

Al Barbican Theatre di Londra, quest'anno troviamo una retrospettiva dei Film di Peter Brook, in onore del grande maestro, al quale la Director society dedica anche un premio “ Il premio Peter Brook”, che dal prossimo anno verrà attribuito con scadenza annuale ad un giovane, o meno giovane, regista.

Proprio in questa celebre occasione ritroviamo il regista al Barbican non solo per ritirare il premio, ma anche per la presentazione della sua nuova creazione teatrale “11 and 12” che trae spunto dalla storia di Tierno Bokar, che aveva già dato vita ad una creazione teatrale nel 2006 con un cast francese, e che invece viene qui presentata con un cast inglese e la produzione appunto del Barbican Theatre e del centro Grotowski.

Peter Brook è presente anche all' apertura della sua retrospettiva cinematografica, ed è proprio lui in persona ad incontrare il pubblico e ad introdurre il Film che apre la retrospettiva :“ Incontri con uomini straordinari”.

Sono molto toccanti le parole di Peter Brook in questa occasione e il modo con cui insiste nel dire che questo non è il suo film, ma il film di Mme. De Salzmann, senza il cui aiuto sarebbe stato assolutamente impossibile la realizzazione, della suddetta opera cinematografica.

Proprio in tale occasione è stato possibile realizzare un'intervista che viene qui sotto riportata nella quale si pongono appunto domande sul Film “Incontri con uomini straordinari” e sulla relazione che intercorre tra il suo lavoro, cinematografico e teatrale e l' insegnamento di G.I.Gurdjieff.

Questo rappresenta il punto focale di questa ricerca di dottorato che tenta

appunto di mettere in luce la relazione, e se questa esiste, tra il teatro e l'insegnamento di Gurdjieff.

Piuttosto che disperdermi e disperdere il lettore riportando le mie personali intuizioni e supposizioni, o commenti riporto le parole dirette di un maestro quale Peter Brook, che appunto non potrebbero essere più idonee, esaustive adatte a fare luce sulla questione. Ho deciso di riportarle senza voler aggiungere nulla proprio perché con questa intervista tutti i miei quesiti hanno trovato una risposta, e con risposta s'intende anche il fatto che mi abbiano spinto a porre nuove domande, di modo che il mio stato di ricercatrice sia rimasto attivo. Spesso infatti, troppo facilmente ci diciamo "Ah! Ho capito!", "Ah! È così! Finalmente vedo chiaramente la questione", e subito dunque archiviamo il problema. È molto più interessante invece quando troviamo una risposta parziale che possa spingerci oltre, verso una domanda successiva che ci conduca ad un ulteriore approfondimento della questione.

Questa intervista appunto è chiara e ci parla non solo attraverso quello che dice, ma anche attraverso quello che non-dice, quello che si intravede tra le righe.

Non ci sono parole migliori per delucidare tale argomento che quelle appunto usate da Peter Brook che mi accingo a riportare qui sotto fedelmente.

Q: QUESTIONER, colui che pone la domanda

P.B PETER BROOK

Q: Perché avete scelto G.I Gurdjieff, un uomo che solo pochi conoscono?

P.B È come chiedermi "Perché hai fatto Re Lear? Avresti potuto fare Otello"

Ogni artista deve tentare di essere un po' soggettivo nella misura del possibile, sapendo che egli è totalmente soggettivo. Si può essere più o

meno indulgenti con la propria soggettività, esiste un certo margine tra i due. Concedere sfrenatamente a se stessi tutte le proprie intuizioni, fantasie, sogni, e paure non mi interessa molto. La strada opposta è quella di accettare tutto ciò che uno fa come personale, prevenuto, parziale e soggettivo, ma nello stesso tempo, trovando una valutazione oggettiva che possa essere condivisa con altre persone. Pertanto perché ho preferito in un dato momento della mia vita impegnarmi nel fare *Re Lear* piuttosto che *Otello*?

È un fatto soggettivo. Sì, l'ho preferito. Mi è piaciuto. Ne ero affascinato. Se un produttore di Hollywood mi presentasse venti libri e mi dicesse che devo scegliere di fare un film tra i vari ricercatori, sceglierei Gurdjieff per ragioni che sono personali e impersonali. Entrambe si uniscono. Credo che fra tutti, sia il più interessante, il più immediato, il più valido, il più rappresentativo nella sua interezza, il più particolare.

Q: Bene, cosa lo rende più rappresentativo che fare un film piuttosto su un maestro Zen? Che cosa le interessa di più qui che nello Zen?

P.B : Ah! Qui credo che si vada a toccare qualcosa di estremamente interessante. Forse più di ogni altro, Gurdjieff ha costruito il ponte tra qualcosa al di fuori della vita quotidiana e qualcosa di appropriato nella vita di tutti i giorni.

Sebbene Gurdjieff fosse per metà europeo-greco-e per metà armeno, e abbia trascorso molto tempo del tempo nell' Est, non aveva niente non portava su di lui l'immagine dell' esotico orientale mistico. Se gli fu attribuita questa immagine, fu a causa di falsi aneddoti. Gurdjieff, cercava costantemente dentro se stesso (e per le persone con cui lavorava) il legame tra i livelli dell' esperienza inaccessibile e il livello dell' esperienza che uno ha, il modo in cui vive. Egli portò un qualcosa-che è possibile trovare solo nei monasteri- in cui c' è quello che chiamiamo vita. Per lui, quella vita era la vita nell'occidente. Gurdjieff Credè il legame tra qualcosa che fu sviluppato e preservato solo in Oriente e qualcosa che

é possibile oggi solo in Occidente.

Q: Non tentò anche il Buddismo Zen di costruire lo stesso legame tra Oriente e Occidente?

P.B Per me, ci sono due Zen: lo Zen, quello vero, e Lo Zen , quello falso. Il vero Zen é nei monasteri, dove troviamo il maestro e gli allievi giapponesi, e tranne i rari casi sono tutti giapponesi con una mentalità, un organismo, una cultura, un modo di vivere giapponese. C' é sempre anche l'eccezione che supera il limite, ma resta sempre giapponese. E poi c' é lo Zen quello fasullo che non ha niente a che vedere con il rigoroso e straordinario rigore di vita monastico in Giappone. Il falso Zen deriva dal prelevare nozioni Zen dagli scaffali di libri nelle mesticherie di New York, comunemente conosciuto come in Occidente come Zen, é diluito in varie e talvolta ridicole forme di sorta. Non é Zen, é pura forma, é un ibrido, imbevuto di Zen.

Q. Cosa é diverso in Gurdjieff?

P.B Gurdjieff aveva portato qualcosa di essenziale dall'oriente, senza disprezzare la mesticheria in New York. Era un maestro che ha trovato qualcosa in oriente, su cui scrisse, sedendo in un ristorante per bambini e trovandolo un luogo congeniale. Non scrisse i suoi libri sulla cima di una montagna ma in un ristorante.

Q:Che cosa significa?

P.B Che non chiese alle gente di rinunciare a quei livelli di realtà. Gli esortava a trovare come quei livelli di realtà, che non possono negare, che non hanno bisogno di negare, e che non devono negare, possono essere trasformati in un altro tipo di relazioni che possono essere scoperte, relazioni con cui normalmente non sono in contatto.

Q: Per quanto la concerne? Lei ha una relazione personale con il lavoro di Gurdjieff?

P.B La mia relazione é che per tutta la mia vita sono stato interessato a ogni sorta di filosofi, pensatori, maestri di diverse culture e in diverse parti del mondo, e ho letto davvero molti di loro, e ne ho conosciuti molti. Nel ventesimo secolo il più straordinario, interessante, significativo é quest'uomo, Gurdjieff, il cui lavoro ho conosciuto per lungo tempo e ho seguito con grandi, grandi risultati.

Q: Cosa intende per “ grandi, grandi risultati”?

Ha conosciuto intimamente questo lavoro? Lo ha seguito?

P.B Uno può essere seriamente interessato, a lui,e non essere interessato nella conoscenza di questo lavoro. Come tu puoi essere interessata al teatro e non interessarti a Grotowski. Questo credo sia un livello. Un' altra cosa é porre la questione in questi termini “Vuoi seguirlo? Vuoi praticarlo?”, é qualcosa che non é una domanda seria, perché mostra un grande travisamento riguardo a ciò che può essere il coinvolgimento di chiunque in una ricerca. A livello molto naïve, ci sono seguaci e discepoli e aderenti a diverse religioni, o diverse scuole, o diverse vie, ma ciò non porta molto lontano e non é veramente serio. Non ti impegni a seguire la metodologia di qualcuno, o il suo insegnamento perché credi che abbia la panacea. É qualcosa di profondamente diverso. Tu hai la tua personale ricerca, a ad un certo momento viene illuminata da certe cose che ricevi. Non credo che nel momento in cui raggiungi un livello profondo, puoi dire che esistono cose quali un discepolo o un seguace .

É solo esteriore. In altre parole non c' è assolutamente il modo di guardare a ciò, capisci cosa intendo?

Q: No, é una semplice domanda. Attualmente lei prende parte al lavoro di Gurdjieff? Appartiene a questo movimento, e se questo é il caso, o

semplicemente rispetta le idee di Gurdjieff da lontano? Se è così, come queste idee, attualmente la influenzano, o influenzano la sua vita privata?

P.B: Appartenere a un movimento sempre porta con se una buona dose di passività. Perché sempre si risolve un problema quando si entra a far parte di un movimento religioso o politico. Ricordo un incontro tra l'orrore e il divertimento, quando ero in Africa, un ragazzo francese molto impegnato di circa 19 anni che era là per studiare politica, mi disse che due anni prima aveva capito cosa fosse giusto e cosa fosse sbagliato, e per lui non c'era più nulla da mettere in discussione.

Mi chiesi se ci fosse qualcosa di profondo in lui da mettere in questione. E egli mi disse molto accuratamente: “ Non metto più nulla in discussione, perché se lo faccio, dopo non ho un impegno.” un impegno significa che conosco quale è il mio posto per il resto della mia vita.

Q: E cosa c'è di sbagliato in tutto ciò?

P.B Ciò che lui credeva fosse un grande attività si trasforma alla fine in passività. Egli sa che ha trovato qualcosa a cui appendere il suo cappello, ed è tutto. Appendere il tuo cappello, il tuo cappotto, puoi dirlo in modo o in un altro, è un totale stato di passività. A un livello grossolano e di scarsa comprensione la gente si attacca alla figura di leaders religiosi e mistici, qualcuno che ha una grande aurea, una forte influenza, una personalità carismatica, e puoi rimanere attaccato a ciò per il resto della tua vita. Qualunque sia il guru qualsiasi sia l'intera tradizione. Puoi essere spinto da un guru, puoi essere portato, spinto da una cultura o un'ideologia. Ma si tratta sempre di essere spinti, tu spendi energie che non sono mai indipendenti o attive.

Q: Ok, e rispetto a Gurdjieff? Anche lui ha tutte e sembianze di un guru, da quello che ho potuto leggere su di lui. In cosa è diverso da ciò che lei

ha appena detto? Non ha anche lui iniziato un movimento come tutti gli altri? E non aveva anche lui persone assolutamente a lui devote?

P.B: È falso parlare di Gurdjieff come di qualcuno che ha iniziato un movimento, perché lui andava costantemente nella direzione opposta. Chiedeva agli altri ciò che chiedeva a se stesso: trovare una conoscenza, una comprensione che derivasse da un profondo sforzo e da una profonda solitudine.

Solo attraverso la più profonda solitudine uno può eventualmente raggiungere una profonda indipendenza, e una sincera libertà. In questo senso, chiamare Gurdjieff guru, e parlare di coloro che sono stati suoi allievi, è un'idea totalmente sbagliata riguardo alla sua relazione con le persone che stavano intorno a lui. Egli tentava, in modo molto chiaro, in tutti i suoi testi, di svegliare il pensiero e di provocare un'attività indipendente nelle altre persone.

Credo che ciò che è interessante riguardo alla sua età giovanile nel film è mostrare come egli abbia attraversato le difficoltà senza essere soggiogato o influenzato da ciò, al contrario, ne è stato stimolato, e questo ha aumentato la sua qualità di libertà, indipendenza e di una ricerca aperta.

Q: Dunque il film tratta di questo in realtà? Delle sue avventure in gioventù?

P.B No, il film è molto più di questo. Il film tratta di ciò che lo porta ad essere un cercatore. Il film è una cosa, il genere è un'altra. Il genere deve essere inferiore alla cosa stessa. Perciò dire di cosa tratta, certo, è molto meno della cosa in se stessa.

Q: Rispetto alla questione di essere un cercatore, come i movimenti di Gurdjieff aiutano le persone a essere come lei a detto cercatori? Che dire riguardo agli esercizi di Gurdjieff? Qualcuno gli ha pubblicati?

P.B :Si ma lui stesso non ha mai pubblicato gli esercizi.

Q: No, ma i suoi allievi hanno scritto riguardo a ciò, hanno scritto riguardo alle classi.

P.B: Si, ma vede come questo può essere pericoloso. Perché se si guarda alla descrizione di quest' uomo, al modo in cui ha vissuto, si vedrà che si è continuamente spostato da un punto all' altro. Cambiava il modo mentre faceva le cose. È passato attraverso fasi totalmente differenti del suo lavoro. Era in perenne mutamento, sempre adattandosi alle circostanze, sempre in evoluzione. Ad esempio diede un esercizio a un gruppo che corrispondeva a quelle persone ad un certo punto e un certo momento della loro storia. Chiese loro solo una cosa, di non scriverlo, di non tentare di riprodurlo, o di ripeterlo. Ma qualcuno lo fece; qualcuno ebbe l'idea fasulla e sbagliata che fosse un segreto, senza comprendere il vero segreto ovvero che una volta usciti dal loro contesto, questi perdono il loro valore.

Dunque col tempo passando da una mano all'altra, sono diventati sbagliati, e hanno perso la vita, il valore che era dentro di essi.

Q: Ma che possiamo dire rispetto ai così detti esercizi, o Movimenti, così come si voglia chiamarli?

P;B Ci sono esercizi che qualcuno, non Gurdjieff, ha riportato, ha trascritto, e che qualcun' altro ha preso e si è detto “ Ah, forse questa è la panacea che potrà aiutarmi a diventare un uomo migliore.” Ed ha cominciato a farli. Ma Gurdjieff non può essere responsabile di questo. Non c' è un testo garantito che provenga dal cielo che dica “ se fai questo, diventerai un uomo nuovo” Non ho mai preteso questo.

Q: Questo porta ad un'altra domanda. C' è una Fondazione e un centro Gurdjieff. Lo sanno tutti. Come è continuato l' insegnamento di Gurdjieff una volta che Gurdjieff stesso è mancato? Quando, come lei ha appena

detto ci sono queste persone che possono essere “ di seconda mano”. Questo mi ricorda Grotowski in qualche modo. C' era Grotowski e ci sono i suoi allievi che pretendono di insegnare o lavorare alla sua maniera. Anche questo, potrebbe essere di “seconda mano”, una copia. Non é lo stesso caso? Gli allievi non sono mai bravi come il maestro.

P.B Ho visto questo continuamente. Sfortunatamente ci sono persone che hanno lavorato con me e che hanno fatto la stessa cosa. Che qualcuno lavora con te non significa che ciò sia possibile, tuttavia più lo desideri profondamente, più trasmetti loro l'essenza di ciò che desiderano prendere da te.

Q: Tornando a Gurdjieff; ho sentito dire che era una figura carismatica e che aveva uno speciale tipo di conoscenza. Ma che dire di chi venne dopo di lui? Quanto queste persone sono efficaci?

P.B É assolutamente vero. Egli dette una buona risposta a ciò quando disse che tutti vogliono prender lezioni da Gesù Cristo e da nessun altro. Se non possono avere Gesù Cristo non vale la pena scomodarsi. La verità é che un insegnante deve avere un qualcosa di straordinaria intensità. In termini di elettricità, in ogni circuito in cui passa attraverso, l'energia diminuisce, diminuisce e diminuisce. Ma sebbene passi attraverso cento circuiti lungo la linea, ciò che resta é di grande valore per chi si avvicina a ciò nel modo giusto..

Se si avvicinano, pensando che qui c'è la panacea, come prendere una pillola, e questo basterà a farli andare avanti, poi si metteranno nelle mani di una persona non qualificata. Una persona, cento volte lontana dalla fonte, che sta in piedi con un libro in mano, e va dicendo che rappresenta questo insegnamento. Se tu ingenuamente ti metti nelle sue mani, pensando che hai trovato un guru e tutte le tue preoccupazioni sono finite, allora sei davvero stupido.

Q: Beh! É una prospettiva deprimente. Cosa direbbe a l' innocente cercatore che cerca sinceramente?

P.B Bene, se tu ti presenti con un totale non aggressivo o distaccato stato d' animo ma che nello stesso tempo sia pronto ad assumersi il rischio, determinato a cercare ovunque nella speranza di trovare qualcosa, potresti essere un buon cercatore. Questo é ciò di cui tratta il Film.

Il cercatore non é ingenuo, non é debole, non é passivo, ma cerca con una mente aperta. Gurdjieff nella sua ricerca, non prese a viaggiare a un livello mistico o un livello bizzarro. Questa é una grande lezione: egli parla molto riguardo l' uomo astuto nei suoi libri.

É la sua via -la via dell' uomo astuto.

Q: Che significa? Suona come una cosa molto negativa e molto furba-
“La via dell'uomo astuto”.

P.B: Quando dice che la via dell'uomo astuto, intende dire che se un uomo (e questo é in relazione con la dura scuola del medio oriente) va in un Bazaar, e non si sa arrangiare, e non ce la fa a confrontarsi con la vita al livello del Bazaar, si farà menare per il naso, e sarà un credulone. Non é capace di fare le cose pratiche. Egli deve essere in grado di mangiare, di guadagnare denaro. Non c' é tempo dunque per domandarsi se la ragione sociale é giusta o sbagliata. Deve fare soldi, deve guadagnare. Avendo mangiato, ha bisogno, se é un cercatore, di comprare alcuni libri. Per comprare quei libri, non può aspettare che la società si trasformi e che possa prenderli in prestito in una biblioteca. Ne ha bisogno oggi, e si trova in una vera ingiusta società feudale. Oggi é adesso. Così sta a lui trovare il modo di ottenere quei libri senza fare del male ad altre persone, deve usare la sua intelligenza, la sua arguzia deve essere affilata al massimo grado.

Q:Questo può essere valido nel caso di qualche persona giovane in quello

specifico luogo, ma é valido per tutti?

P.B: Il Padre di Gurdjieff gli insegna la disciplina e a credere nel senso di giustizia, della morale, del coraggio. Questo é il primo livello. Ma egli non diventa solo 'uomo giusto'. Gurdjieff incontra nel Bazaar, una certa persona che si presenta come un uomo straordinario e tuttavia é l'opposto dell'insegnamento di suo padre. L' uomo é giusto nel senso che é un mistico che ha una profonda passione, e sta cercando la verità. Egli fa parte di una comunità che é estremamente astuta, molto più di altri gruppi etnici. Quest'uomo conosce tramite la propria osservazione, e tramite la sua tradizione familiare, come vendere tutto al miglior prezzo, e come distinguere un uomo che vuole comprare e un uomo che non vuole comprare.

Q: Ma di nuovo, lei si sta riferendo a un specifico luogo geografico in un determinato momento.

P:B: Si tratta della natura umana, e Gurdjieff conosce tutto circa la natura umana, e perciò comprende le persone e comprende qualcosa anche circa se stesso. Attraverso il suo incontro con quest'uomo, Gurdjieff apprende circa l' altra faccia di questo “ dio interiore”; un altro aspetto della sua possibilità interiore é sviluppato. Passando dall'essere giusto come lo intendeva suo padre, egli ha bisogno dell'ingenuità della vita di tutti giorni dell' imbroglione. Si rende conto dell'immagine del padre é si quella di un uomo nobile ma anche di un uomo molto ingenuo, che perde costantemente i suoi danari perché si fida troppo della gente.

Q: La figura del padre viene sminuita perché é ingenuo e non un imbroglione? Non sembra essere molto nobile. E anche l'immagine del' uomo astuto non sembra altrettanto non esserlo.

P.B: Un padre magnifico. Ma poi come in tutte le novelle, arriva un

momento in cui il giovane uomo entra nel mondo e va per la sua strada, e deve subito imparare come essere un uomo astuto, come essere un imbroglione.

Q: Non credo che sia una cosa necessaria che un ragazzo debba imparare. Come ho detto se uno vive in un certo tipo specifico di società e ne ha bisogno per sopravvivere, ma in generale non vedo nessuna utilità rispetto all'essere un imbroglione.

P.B: Come dice il proverbio, beh! Se è un imbroglione non può essere un buon uomo, se è un buon uomo...

Q: Mi sta dicendo che essere un imbroglione non esclude l'essere un brav'uomo? O un uomo giusto? E che le due cose possano coincidere?

P.B: Potrebbe esserci qualcosa che unisce le due cose nel modo giusto. E di nuovo, ciò accade in un attimo di vita. Qui si vede questa figura sviluppare se stesso, e sviluppare la propria conoscenza, imparando a come essere intraprendente nel Bazaar.

Q: Non c'è altro modo di fare affari nella società senza essere un imbroglione? Perché sceglie un modo negativo?

P.B Lo vedremo poco a poco, tutti questi passi mostrano l'immagine di un cercatore che non si lascia facilmente abbindolare dal primo incontro mistico. Al contrario quando raggiunge il monastero, egli trova qualcosa che non è stato trovato lungo questo percorso, qualcosa che può essere confermato dalla sua esperienza interiore, ed qui che ci si sofferma costantemente. Ciò che è interessante sia nel libro che nel Film è l'immagine che ci viene data del cercatore. Questa è diametralmente opposta all'idea comune del guru e dell'allievo. Altre persone forse hanno creato un movimento, e all'interno di questo qualcosa si è già congelato. Ma il suo è uno spirito vivente, uno spirito vivente che nello

stesso tempo non é accessibile. Tuttavia dire che uno a solo bisogno di un libro su Gurdjieff é altrettanto ridicolo. Non é possibile incontrare uno spirito vivente soltanto leggendo libri. Un cercatore può guardare ai libri, ma non troverà ciò che cerca attraverso di essi. Tutti passano attraverso questa fase e, i libri non lo fanno.

Q: Bene, allora come ci si pone rispetto al cercare, o, piuttosto a fare un film che concerne il cercare, o un film che tratta di esperienze autentiche?

P.B: Non lo avrei fatto in qualunque circostanza, per nessuna inclinazione avrei osato fare un film su Gurdjieff se non avessi avuto la straordinaria fortuna di fare qualcosa di completamente autentico. E questo é stata la possibilità di fare il film attraverso la persona che era viva e che era stata la persona più vicina a Gurdjieff.

Q: Intende dire Mme. Jeanne de Salzman?

P.B: Sì. Questo é l'intera base di questa relazione. Senza il suo attivo lavoro su questo film, non l' avrei mai fatto.

Q: Non ha mai incontrato Gurdjieff?

P.B: No

Q: Dunque senza Madame de Salzman, lei...

P.B: In nessuna circostanza avrei potuto vedermi impegnato nel tentativo di fare una deposizione riguardo a un qualcosa di cui non conosco niente. Non posso fare un film su di un uomo che é stato riconosciuto come un grande uomo nella sua maturità, perché nessun attore può interpretare un grande maestro. Puoi solo fare un film su un giovane uomo e su come egli sia diventato qualcuno, una condizione condivisa da vari giovani uomini. Ma se si tratta di uno davvero particolare, non posso farlo solo

traendo spunto dalla fantasia letteraria. Ma una possibilità completamente diversa si è verificata. Qualcuno che ha vissuto e che era la persona più vicina allo stesso Gurdjieff è l'anello della catena.

Q: Sta dicendo che Madame de Salzman è stato il link?

P.B Si Madame de Salzman era una donna con uno straordinario preciso interesse per il cinema, e altrettanto per quello di cui il film tratta. La possibilità di fare un film su un soggetto che cade a pezzi nella realizzazione perché è vago e disgregato è il risultato di una fantasia generica e dell'immaginazione(e questo è un problema). Al contrario fare un film con l' aiuto di un fonte vera è tutto il segreto di questa collaborazione. Questo film è stato un totale collaborazione tra Mme de Salzman e me stesso, e i miei collaboratori.

Q: Ammesso, che lei fosse il legame con Mr. Gurdjieff e tutto il resto, ma come si è sviluppato il vostro lavoro in pratica? Come si è fidato del suo giudizio? Lei non era un' esperta regista.

P.B Lei aveva uno straordinario senso cinematografico. Ha diretto negli anni numerosi documentari inerenti ai movimenti di Gurdjieff. Ed aveva una precisa coscienza di tutti gli elementi necessari a creare un' immagine e come metterli insieme. È qualcosa che lei ha fatto collaborando professionalmente con professionisti di alto livello. Pertanto abbiamo semplicemente lavorato insieme. Abbiamo lavorato insieme alla sceneggiatura e a tutti gli altri diversi aspetti della realizzazione del film.

Q: Mme de Salzman ha avuto anche un riconoscimento in questo senso (credit) sullo schermo, lei non aveva mai lavorato così fianco a fianco con nessuno, dunque è il film di Peter Brook? Intendo dire, dividere i "credit" è stata una cosa nuova?

P.B: Solo per coloro che si preoccupano di questo genere di cose. Si torna a ciò che ho detto poco fa. Ogni artista responsabile oggi non si guarda

alla propria soggettività pensando che sia la più interessante al mondo, senza porsi domande, come disse Fellini bisogna andare verso l'opposto, C'è una realtà soggettiva, e poi c'è una realtà che va oltre le apparenti facoltà di percezione. E il legame tra queste due cose è un tema che mi ha sempre interessato. Come legare il sacro col profano.

Q: Ritieni di aver legato queste due realtà nel film?

P.B: Non amo rivendicazioni presuntuose di questo tipo.

Q: Tutto è legato alla sua personale esperienza e alla sua ricerca?

P.B: Non, l'inferno con la mia personale esperienza. Ogni minuto di vita è un' esperienza personale. Ciò non è importante. Si può lavorare senza essere cosciente c' è una responsabilità nel lavoro che si sta facendo, e quella responsabilità rende il lavoro interessante. Così non può esserci un vero conflitto tra ciò che è responsabile e ciò che interessante. Le due cose possono andare per mano. La responsabilità cerca un lavoro che abbia un significato, piuttosto di uno che non ne abbia. È una costante, sviluppata ricerca, che ti fa rivolgere l' attenzione a molti e numerosi aspetti. Per quanto mi riguarda, non c' è scelta. Non ho dubbi al momento che avrei dovuto fare qualcos' altro. Non c' è conflitto. Questo è il compito più interessante. Fare qualcosa che deriva dalla mia fantasia e da me stesso è ovviamente molto meno interessante che fare qualcosa con una persona la cui esperienza è completamente diversa dalla mia e con cui posso costruire un certo legame attraverso questo lavoro. Ho fatto questa scelta è tutto.

Q: Parliamo della realizzazione del Film Incontri con uomini straordinari. Cosa ha guadagnato, intendo qualitativamente, andando in Afghanistan a fare questo film?

P.B: É una cosa davvero molto interessante, perché uno vuole sempre che un film sia vero.

Sappiamo che la recitazione non é reale e si vuole che lo sia. Deve essere entrambe le cose nello stesso tempo. Sappiamo che un Film é finzione, é fiction, é fatto attraverso i microfoni, le telecamere, luci, ma si vuole che sia vero. Ma gli artifici durante la lavorazione di un film non sono veri. Prendiamo un semplice esempio: l'arte del trucco. In un certo senso i truccatori sono molto limitati, non possono realmente dare ai volti lineamenti che provengono da una profonda umanità interiore. Possono solo tracciare linee sulla faccia. Possono solo farlo in modo astuto, di modo che non ci si accorga che i tratti sono dipinti, ma non possono trasformare questa faccia in qualcosa che proviene da un vera esperienza umana, da un essere vivente.

Q: Come questo concerne il suo andare in Afghanistan?

P.B Ok. La prima ragione per andare in Afghanistan, un bellissimo paese, fu per le facce.

In Afghanistan, più che in ogni altro paese orientale, esiste ancora un profondo, antico modo di vivere, non completamente distrutto, che ha armonia, integrità e una qualità che nessun truccatore può ritoccare ma che ogni telecamera può cogliere, ed é lo sguardo nei loro occhi. Nessuna tecnica é in grado di restituire uno sguardo agli occhi delle persone eccetto qualcosa che provenga da una fonte profonda, che poche persone conoscono.

In Afghanistan, ogni giorno, nel Bazaar, si vedono persone con una profondità nei loro occhi.

Q: Non era possibile ritrovare quello sguardo da nessun'altra parte in Occidente?

P.B: Allo stesso modo in Occidente ci sono dei luoghi dove si può andare,

per esempio nella metropolitana, e vedere persone con lo sguardo vuoto, tragicamente vuoto. Se vuole fare delle foto, come ha fatto Cartier - Bresson, di facce vuote, basta andare in metro e ne puoi avere a centinaia. Se vuoi trovare persone in circostanze difficili, in forte povertà, senza fare del sentimentalismo, ma che tuttavia hanno la fibra nel loro essere, se vuoi mostrare questo, devi andare in Afghanistan, e andare nel Bazaar.

Q: Ha scelto l' Afghanistan anche perché Gurdjieff é stato lì?

P.B: Beh! La prima ragione fu per la forza e la genuina spiritualità che ritroviamo nella popolazione Afghana. Vero é che Gurdjieff visitò questo paese nei suoi viaggi e ne parla.

Era necessario trovare un paese che più di ogni altro contenesse tutti gli elementi della sua ricerca. Ho sentito che poteva essere l' Afghanistan più degli altri. Dunque Afghanistan, ma non sull' Afghanistan. Il film tratta di diversi paesi e nello stesso tempo c'era una qualità in medio oriente che si ritrova in Afghanistan ancora oggi.

Q: Avete avuto diversi problemi, terremoti?

P.B: Era stato costruito un grande accampamento nelle migliori condizioni di standard Europeo, ma solo quando arrivammo là ci rendemmo conto del caldo e di quanto si doveva camminare, ma soprattutto si creò il panico quando scoprimmo che l'area era infestata da serpenti, e abbiamo dovuto abbandonare. Molti si ammalarono, il caldo, i serpenti, dopo andammo attraverso l' Africa e trovammo tempeste di sabbia e terremoto.

Quando andavo in giro a dare il buongiorno, era come fare il turno in ospedale, perché chiedere “ ciao come va?” non era una domanda di routine.

Abbiamo avuto circa un terzo delle troupe malata ogni giorno. Da questo punto di vista abbiamo corso un terribile rischio. Ma come o detto prima

non volevamo girare questo film in paese occidentale. Non volevamo andare in modo insolente in un paese straniero e imporre di fare un film in quel paese, e poi andarcene via. Volevamo farlo a modo nostro, ovvero cercammo di essere in una buona relazione con il paese stesso, per cercare di catturare qualcosa di questa qualità. Questo ha richiesto una lunga preparazione, parlare con la gente, stabilire relazioni. Infine l' aiuto ricevuto dagli Afghani fu assolutamente strategico.

Q: E in Africa?

P.B: In Africa é stato molto divertente. Fin quando abbiamo mangiato il cibo europeo che avevamo portato con noi ci siamo tutti ammalati. Poi accadde che qualcuno di noi incominciò a mangiare nei mercati, e gli altri seguirono il loro esempio, e da quel momento non si ammalò più nessuno.

Q: Quale é stata la cosa più difficile?

P.B: Il soggetto del film. Semplicemente farne un Film.

Q: Come ha lavorato su questo?

P.B: Il problema é che Gurdjieff parla molto della qualità, e di come cose ordinarie esistono a differenti livelli di qualità. Tutto il film tratta delle qualità di esperienza che possono essere colte solo tramite una certa qualità di lavoro, realizzare un film é un lavoro collettivo, ognuno impegnato nella lavorazione deve produrre un lavoro di una certa qualità. Questo é sempre difficile, più dure sono le condizioni, più diventa difficile. La cosa specifica circa questo film é che stavamo cercando di raggiungere una certa qualità. Per raggiungerla é necessario che ci sia un vero riflesso della qualità che ognuno apporta.

Q: Immagino che molto sia dipeso dagli attori. Come vennero coinvolti a

confrontarsi col questo soggetto?

P.B: Abbiamo provato molto.

Q: Conoscevano Gurdjieff?

P.B: Ritenemmo che fosse assolutamente impossibile per ciascuno di loro lavorare al film ciecamente. Cominciammo a provare con ogni attore prima di girare. Il processo delle prove fu assolutamente un mistero. Non si prova per un film come per il teatro, dunque é sbagliato parlare in termini di “ prove” ma possiamo dire una lenta preparazione. Preparazione in cui c' era di tutto, esercizi, discussioni, lavoro su scene specifiche. Ma senza quel lavoro sarebbe stato impossibile per ciascuno di loro funzionare, avevano bisogno di imparare qualcosa che potesse essergli utile, qualcosa che derivasse dalla loro esperienza. Che può essere solo risvegliata tramite la preparazione ed il lavoro.

Q: L' attore che ha interpretato Gurdjieff ha dovuto studiare Gurdjieff, come uomo e il suo lavoro?

P.B: Ha dovuto lavorare, come ogni attore che debba studiare una parte. Ha dovuto conoscere molto di lui, il più possibile. Un attore che deve interpretare Churchill deve conoscere il suo background. É un ruolo vasto e così deve conoscere molto. E deve essere interessato.

Q: Com' é possibile, conoscere qualcosa sull' esperienza di Gurdjieff? Churchill é una cosa diversa, é facile .

P.B: C' é una differenza di livello. Nessun attore può interpretare un personaggio se non c' é simpatia. Simpatia significa che hai già qualche seme di esperienza. Se hai qualche seme , allora può crescere. Se non hai neanche un seme allora non può crescere. Per questo spesso é ridicolo e

assurdo fare il casting. Le persone tentano di impersonare senza avere il seme. Questo é solo un cattivo casting. Un buon casting significa che la persona non é la cosa in se stessa, ma ha un seme di quella cioé, Ryszard Cieslak , il brillante attore polacco, non é l'idiota del villaggio, il pazzo quando é protagonista dello spettacolo di Grotowski Acropolis cum Figuris, ma ne ha il seme.

Q: E un certo tipo di follia.

P.B: Che é apparsa in quell'occasione.

Q: Si dice che i gruppi di Gurdjieff e il lavoro di Gurdjieff, sono sempre stati segreti, una setta. Questa é una scelta dei gruppi gurdjieffiani di fare questo film e di uscire allo scoperto? O si vuole solo dare alla gente il gusto di quello che fu la sua vita?

P.B:Queste sono domande che non vanno rivolte a me. Non sono colui che parla in nome del lavoro di Gurdjieff o della Fondazione Gurdjieff.

Q: Ok. Come si inserisce questo film nella sua produzione teatrale? É parte della vostra ricerca?

P.B: Non penso, in coscienza, in questo modo. Non ho una teoria su cosa sia il mio lavoro e di come disporre le cose all' interno o al di fuori di esso. La penso in un altro modo, lei capisce la relazione delle cose, quando nella tua vita una cosa ti conduce ad un'altra. Perché se non si fa così si giunge alla più orrenda puritana convinzione che segue le linee intellettuali pensando cosa potrebbe essere il lavoro della vita, e alla fine prendi te stesso, la tua vita e il tuo lavoro troppo sul serio.

Q: Mi chiedo comunque come le cose vadano insieme , e come si facciano certe scelte.

P.B Ogni cosa é parte del tutto.

Q: Ma la scelta di fare questo film certamente ha posto dei problemi che non avrebbe avuto se avesse scelto di fare un comune film?

P.B: Quello che abbiamo fatto qui fin dal principio é stato fare un film il cui contenuto é davvero speciale e non ha niente a che vedere con il consueto procedimento di girare un film.

Q: Incontri con uomini straordinari è considerato un film esoterico, vuole fare un commento?

P.B: Non é assolutamente un Film esoterico. Credo che non si debba fare nessuna concessione per raggiungere il grande pubblico. Al meglio delle mie possibilità non ho mai fatto nulla, film o spettacolo, nulla con un doppio pensiero. Un pensiero su cosa voglio fare e un altro pensiero su come renderlo attraente per il pubblico. Ho sempre puntato a fare qualcosa per il grande pubblico o per un piccolo pubblico. Secondo me c' é una grande differenza nel fare qualcosa che sia destinato per un grande pubblico e fare concessioni al pubblico. Sono due cose molto diverse. Per un momento con Dream o Marat/Sade abbiamo toccato un grande pubblico. Ciò deriva dall' aver messo in scena questi due testi fino al limite delle loro possibilità, ma non cambiando le cose o distorcendole in modo tale che sarebbero piaciute. Quando si fa qualcosa per il piccolo pubblico é per il piccolo pubblico. In entrambi i casi si tenta di sviluppare il lavoro al suo livello più alto, pur sapendo che un certo tipo di esperienze quando sono autentiche non possono far perdere d'interesse il grande pubblico. Tutto il mio interesse per Shakespeare si basa su questo, che qualcosa che tocca una tale grande esperienza immediatamente provoca una grande risposta. É molto più facile raggiungerla nel teatro che al cinema.

Q: Perché é così?

P.B: Nel teatro, é sempre relativamente facile trovare il modo di andare in ogni direzione tu voglia- il mezzo fisico.

Perché niente nel teatro costa così tanto che non sia possibile ottenerlo. Forse a New York, ma solo lì. Nel cinema, ti trovi immediatamente davanti alla contraddizione che ci sono poche possibilità di fare qualcosa interamente accurato con i tuoi propri mezzi e nello stesso tempo farlo per un grande pubblico. C' é una netta divisione in cinema tra l'esoterico e il popolare. E questa divisione si basa sul soggetto del contenuto.

Q: Sembra che un film come “Incontri con uomini straordinari” difficilmente ha richiamato e richiamerà un grande audience. Se é così come ha potuto realizzare tale film senza compromessi?

P.P Credo che sia assolutamente possibile con questo tema fare qualcosa senza concessioni di sorta. L' argomento é assolutamente serio da una parte e tocca molti aspetti delle persone di oggi che é possibile riconoscere ed essere messe in relazione da un grande pubblico.

Q: Non vedo come la storia di Gurdjieff, che era un maestro spirituale e ampiamente sconosciuto, possa essere di sincero interesse per la maggior parte del pubblico che va al cinema. Come si può essere abili nel superare ciò?

P.B: Il progetto per molti aspetti era assolutamente insolito, ma in nessun modo esoterico. Piuttosto l'opposto. La ragione di ciò é che stiamo raccontando la storia di un particolare eroe e le sue avventure.

Fino ad adesso, credo che Gurdjieff abbia iniziato ad essere un nome conosciuto. Ma l'uomo attuale é totalmente sconosciuto, quello che era l' uomo, cosa rappresentava. Questa figura , credo, sia drammatica perché é un uomo dei nostri tempi, che sia esistito o no. Questo é ciò che rende il

libro interessante. L'eroe del libro, chiamato Gurdjieff potrebbe essere frutto dell'immaginazione e potrebbe portare un altro nome, resterebbe comunque un eroe.

Q: Perché un eroe dei nostri tempi?

P.B: In ogni età e in ogni cultura, alcune figure vengono fuori dalla letteratura e si cristallizzano per sempre. Da Amleto fino agli eroi russi del diciannovesimo secolo che passano tutti i loro giorni a letto e non possono alzarsi, o duellando con un'altro, queste figure cristallizzano il tempo. Oggi l'immagine del cercatore è un'idea che tocca molte persone, in vari, in svariati modi. Se c'è una cosa che persone di diversa età e provenienti da background diversi, hanno in comune è cercare. Credo che si possa davvero dividere la popolazione tra coloro che hanno smesso di cercare e coloro che continuano a cercare.

Q: Non è un po' astratto e arbitrario questa cosa dei cercatori? Come si differenziano le persone che sono cercatori da coloro che non lo sono? Pensa di dividere il pubblico tra coloro che sono educati o no, coloro che sono aperti o no, e milioni di altre divisioni, e cosa se ne conclude?

P.B: Nessuno in realtà si fida, in nessun campo, se non di coloro che sono cercatori. Di coloro che hanno il libro, non si fida nessuno. Di coloro che sanno, nessuno si fida. Ed i coloro che hanno smesso, che non sanno e che non se ne preoccupano, anche di loro non si fida nessuno. Ci sono sempre diversi livelli della stessa idea. Il ribelle, il militante, il punk rock, tutti questi sono i diversi scalini della scala di qualcosa.

Q: Come si mette in relazione Gurdjieff ed il vostro aver fatto un film su di lui?

P.B: Credo, che in modo particolare, Gurdjieff viene visto, e comincerà ad essere visto sempre di più, come una figura drammatica. Quello che mi ha affascinato su Gurdjieff nel libro “Incontri con uomini straordinari” è che non puoi distinguere ciò che è biografico da quello che è leggenda o immaginazione. Usa tutto della propria vita, background, materiale come storia da drammatizzare. Non è più importante ciò che accade realmente, o ciò che è stato drammaticamente inventato nella sua immaginazione. La figura di se stesso in quel libro è una figura drammatica. Egli assume la generalizzazione del cercatore, del giovane studente, del giovane ribelle, del giovane uomo che cerca dio, e si volge verso qualcosa di indubbiamente specifico qualcosa che porta un nome, un luogo, un'identità-tutte cristallizzate. Il mio interesse nel trasformare questo materiale in un film è preciso perché è drammatico. Egli fu una significativa e reale figura di oggi, che è qui nella pagina e viene alla luce nella sua forma più forte. E la forma più forte è il cinema.

Q: Vorrei ora fare un riferimento alla sua produzione di Hamlet, o meglio “The Tragedy of Hamlet”, soggetto a me caro, in quanto è stato l'argomento della mia tesi di laurea. La fine del suo “Hamlet” ha portato molti a pensare che sia stato il suo interesse per il lavoro di Gurdjieff ad influenzare il finale. Il così detto mettersi in questione ad un livello metafisico, domande quali: Chi sono? “Who am I?” Chi è là? “Who is there?” Che cos'è la morte? “What is the death?” e così via.

P.B: Ho rigorosamente, al cento per cento, confessato di non aver mai utilizzato niente del “Lavoro”. (L' insegnamento di Gurdjieff è conosciuto come lavoro). Quando è possibile le due cose si uniscono lavorando all'interno di questo campo, così come nel lavoro di Grotowski e di Joe Chaikin, ci sono certi esercizi e principi di lavoro, come sedersi in cerchio, ascoltare, fare esercizi col corpo, che hanno una relazione naturale con gli elementi del lavoro di Gurdjieff. Ma non utilizzerei mai un metodo, un principio, un'idea che appartiene al lavoro di Gurdjieff

dicendo ecco questa é una struttura, o una formula che possiamo usare in teatro. È ovvio che nessuno può essere coinvolto in una ricerca interiore senza accrescere qualcosa nella propria capacità di risposta. Ciò ti rende più sensibile, non significa che ti rende migliore, ma ti rende un po' più aperto. Non mi siedo e inizio le prove pensando alle teorie di Gurdjieff. Di certo non ci sarebbe niente di più terribile che convocare gli attori e dire loro che adesso stiamo per iniziare una esperienza religiosa, e in con questo spirito approcceremo il testo cercando di cogliere il suo aspetto spirituale. Può immaginare qualcosa di più terribile?

Q: Ma il lavoro di Gurdjieff l' ha influenzata, dunque ne rimarrà qualche traccia?

P.B: Ciò che resta, resta. Non c' é nulla che io faccia in modo deliberatamente cosciente.

Q: Che cosa mi può dire riguardo a dei maestri del teatro come Stanislavsky? E Brecht?

P.B: Sono rimasto al di fuori di tutte queste teorie. Certo ho letto Stanislavsky e Brecht, ma solo molti anni dopo ho prestato loro attenzione, perché non sentivo che sarei stato aiutato o interessato alla teoria.

Q: Ma aveva sentito parlare di Artaud?

P.B: Sì molto più tardi, ho letto Artaud, certamente. Soprattutto fu la sua intensità a destare il mio interesse. Pensai che le sue teorie erano assolutamente inutili. Ne sperimentammo alcune che ritenemmo interessanti. Ciò che in Francia tutti ammiravano enormemente era un uomo davvero unico e straordinario, un selvaggio, uno straordinario essere umano, ma il lavoro che fece, per coloro che lo hanno visto (In

Francia poche persone videro le sue produzioni, o ne presero parte), non fu mai così interessante o così buono. La sua intensità era straordinaria, ma non ho trovato nulla di praticamente utile in Artaud.

Stanislavsky, non l'ho mai letto realmente. Prima che incontrassi Brecht ed il Berliner Ensemble, avevo già fatto molto lavoro. E tutto era stato concepito secondo il mio personale modo di lavorare. Dunque a parte essere stato influenzato costantemente e essere legato a cinquanta, sessanta diversi Film o Film stars, no devo dire che la maggiore influenza, è ciò di cui non vogliamo parlare...

Q: Si riferisce a Gurdjieff?

P.B: In un certo senso è risaputo. Hai appena domandato riguardo a "Incontri con uomini straordinari", dunque ciò che puoi dire è che una delle più potenti influenze nella mia vita è stata Gurdjieff.

Q: Ma chi l' ha influenzata prima di Gurdjieff?

P.B: Mi ricordo sempre di un insegnante di musica Russa, che ho avuto da bambino. Dopo aver sofferto un bel po' con un noioso e prosaico insegnante di piano Inglese, ho incontrato questa signora Russa la quale, fin dalla prima lezione mi mise di fronte a cose che nessun altro aveva fatto. Una era che tu non suoni per mezzo delle tue dita ma per mezzo dell' ascolto. La qualità della nota che suoni dipende dalla qualità delle note che hai sentito nella tua mente appena prima di suonare.

In un certo senso si può dire lo stesso rispetto allo scrivere, chi non scrive una parola su di un pezzo di carta? Le tue mani seguono la parola solo dopo che questa è apparsa nella tua mente. Pensi a qualcosa e poi lo scrivi. Così la prima cosa che m' insegnò fu l'importanza dell'ascolto. C'è un ascolto fine, attraverso il quale diventi conscio del suono esatto, e così il corpo segue ed effettua quel suono.

M'insegnò la natura del solo suonare semplicemente, del ripeterlo e di

suonare dinamicamente. Non c'è modo di suonare una frase musicale se non quello di tirarne fuori la più vivida dinamica. Fin dall'inizio devi mettere in evidenza il crescendo e il decrescendo, la passione e le dinamiche immediatamente, non dopo aver fatto il primo passo, ma subito.

M'insegnò che anche se sei un principiante, se vuoi imparare a suonare, devi suonare per gli altri. Spesso noleggiava una sala e noi dovevamo suonare in pubblico. Fin da principio ho visto miracoli.

Q: In seguito, ha applicato qualcosa di tutto ciò al suo lavoro?

P.B: Queste cose sono le basi che ho applicato al mio lavoro da sempre. Il senso di aver imparato qualcosa e di doverlo mettere di fronte ad un pubblico. Il pubblico che ti dà la necessità. Sai che deve venir fuori nel modo più dinamico perché lì ci sono delle persone. E questo trasforma potentemente il modo con cui un si accinge a suonare. Il riconoscere la presenza del pubblico era una cosa. L'altra era che ascoltare è più importante che fare, e che il fare è il risultato di un buon ascolto. Che è ciò che ho cercato di trasmettere ai nostri attori da sempre. Come ho detto, la mia più importante influenza, quando avevo dodici anni fu questa insegnante.

Q: Lei ha realizzato il film, "Incontri con uomini straordinari", un film che concerne l' insegnamento spirituale di G.I.Gurdjieff, e ha messo in scena "La conferenza degli Uccelli". Il pubblico la associa a qualcosa di mistico. Vuole spendere due parole riguardo ciò?

P.B: Credo quando uno si rende conto che è l' ignoranza a porre domande non può fare altro che rispondere in modo grezzo. Chiunque parli di misticismo, non sa quello che dice. Altrimenti non ne parlerebbe, e nello stesso tempo parla di qualcosa che non gli piace semplicemente perché non lo conosce. Ecco perché dico a una domanda grossolana si può

rispondere solo in modo rozzo. Posso porre la cosa in altri termini. Credo che se ogni essere umano si fermasse a riflettere per un momento, riconoscerebbe, come lo riconosco io, che il 99% delle esperienze universali sono assolutamente al di fuori della nostra capacità di comprensione. Non credo neppure per un istante – e credo che solo qualcuno davvero cieco e caparbio potrebbe crederlo – che uno possa conoscere e sperimentare tutto, o possa affermare di essere assolutamente nel giusto. Ritengo che ci sia un unico semplice punto di partenza per ognuno in ogni momento nella vita, che come ho detto, conosco molto poco, di cui ho avuto qualche esperienza, ma non posso pensare che conosco tutto ciò che non è evidente.

Al momento in cui ci si rende conto di questo, e si mettono le cose in chiaro nel modo più semplice una volta per tutte, appare evidente che molte cose in cielo e in terra vanno ben oltre la nostra capacità di comprensione. Posso solo comunicare con chi, come me, crede che ci siano molte cose che vanno oltre la nostra comprensione.

Chiarita la questione, possiamo dire tuttavia che ogni campo in cui uno lavora è potenzialmente un terreno su quale ciascuno può migliorare la sua comprensione. Sono stato molto fortunato a lavorare in teatro, un terreno che è, in tutti i sensi, la miniatura di tanti, tanti aspetti della vita umana, in relazione all'individuo, in relazione al gruppo. Almeno tutti questi elementi convergono in una situazione teatrale e pertanto questioni pratiche.

Q: Vorrebbe dire che le sue opinioni e le sue scoperte sono state utili per lavorare nel teatro?

P.B: Ho rigorosamente evitato di applicare al teatro le scoperte di altri. Ma quello di cui sono sempre stato cosciente è che queste scoperte che ho fatto semplicemente lavorando sono scoperte di certi modelli base e principi negli esseri umani e nelle relazioni umane. Ho trovato che tali scoperte eguagliano quelle fatte da altre persone in altri campi. E per

intuizione ed in modo empirico, ho scoperto che in un gruppo teatrale la crescita e l'abbassamento delle energie all'interno del contesto teatrale era stato conosciuto e compreso in modo assai più completo e ricco in certe antiche tradizioni.

Q: Può dire qualcosa di più specifico riguardo a queste tradizioni?

P.B: Alcune persone all'interno di queste tradizioni hanno studiato in modo molto preciso la relazione tra l'evidente comportamento umano, e le poco conosciute e a lungo dimenticate, leggi in cui gli esseri umani s'imbattono.

Quando avevo venti o ventidue anni, mi sono imbattuto per la prima volta nelle leggi matematiche delle proporzioni, che vanno sotto il nome di numero d'oro, e che spiegano le relazioni che intercorrono tra forme differenti e le proporzioni armoniose e non. Nell'era classica questa era una conoscenza ed era in relazione diretta con alcune cose, per esempio il motivo per cui si costruisce qualcosa ad un certa altezza precisa, o perché una costruzione deve avere tre colonne piuttosto che quattro. E dunque sono stato sempre molto interessato nell'approfondire come le cose che noi conosciamo come empiriche si trasformano in principi nel nostro lavoro. Sono il riflesso di ciò che, secondo la tradizione, va al di là del teatro e comprende a pieno la vita umana. Perciò in questo senso c'è un parallelismo che mi rende assolutamente sicuro che ciò che è chiamato volgarmente "misticismo" è in realtà il riflesso delle verità di cui noi conosciamo così poco.

Q: Ma Peter non ha detto che dopo aver letto Ouspensky, uno dei pupilli di Gurdjieff, si è interessato a lui, più o meno quando aveva vent'anni? O ha incontrato persone che erano interessate in questo insegnamento?

P.B: Beh! no. In realtà prima non mi riferivo a Ouspensky, ma ad un libro di un certo Russo che scrisse una serie di libri sulle proporzioni

matematiche, concetti che ho ritrovato più tardi in Ouspensky. Essendo interessato alle diverse forme di pratiche e filosofie Orientali, trovo che colui che nel ventesimo secolo abbia portato in Occidente un'antica scienza sotto una forma a noi comprensibile sia stato Gurdjieff.

Q: Beh! Allora perché non uscire allo scoperto e dichiararlo pubblicamente? Dopotutto ha scelto di fare un Film su Gurdjieff.

P.B: Quello che non ho voluto dire semplicemente sapendo quanto ciò possa essere nocivo, è che uno deve mettere una barriera contro tutto ciò che riguarda questo argomento. Vorrei parlare di Gurdjieff solo con qualcuno che prenda la cosa sul serio. Per me, la persona più interessante tra tutti i vari ricercatori, esploratori e maestri, il più comprensibile, e colui che ha vedute scientificamente più sviluppate è Gurdjieff. Credo che lo puoi scrivere con certezza.

Q: So che non le piace parlare di questo, ma la domanda logica è, lei è un seguace? Lo so..le ho già posto questa domanda prima, ma.....

P.B: La tua domanda è se sono un seguace di Gurdjieff? Posso dire che uno degli aspetti tragici di ogni difficile e reale insegnamento è che una volta portato nel mondo viene rapidamente corrotto e sgretolato. Oggi ad ogni angolo di strada ci sono persone che ti vendono Gurdjieff o Zen, Yoga, Grotowski....prendiamo Grotowski ad esempio, posso dire ciò rispetto alla mia esperienza con lui, è un mio caro amico, l'ho seguito e conosciuto per trent'anni. Ho osservato meglio della maggior parte delle persone come il suo lavoro sia significativo per solo otto persone, o forse solo cinque, che gli sono vicine che lavorano con lui. Una volta che viene questo lavoro viene ricevuto come dire di "seconda mano", è ancora utile. Ci sono sette persone, di cui non faccio i nomi, e che conosci, che stanno usando Grotowski di seconda mano. Ma quando nel tempo arriva ad

essere di “quinta mano” all' angolo di strada, nessuno sta facendo più il lavoro di Grotowski.

Q: Beh! Non é lo sviluppo naturale? Nuove idee prendono posto, diventano popolari e poi svaniscono. Tutto é commercializzazione, specialmente l' arte.

P.B: Questo é accaduto anche per quanto riguarda il nostro lavoro a Parigi. Ci sono state persone che hanno mangiato con noi nel caffè accanto al teatro...e che dopo hanno stampato programmi dicendo che insegnavano il metodo del Centro di Ricerca di Parigi.

Q: Dunque mi sta dicendo che anche solo parlando del lavoro di Gurdjieff é possibile svalutarlo?

P:B: Uno degli aspetti centrali del lavoro di Gurdjieff, lui diceva, era “La sua grande specialità di pestare i calli”. E con ciò si riferiva al fatto che provocava le persone. Non cercava di farne dei seguaci. Non cercava di farne dei sostenitori. “Cerco di provocare le persone seguendo il primo principio, ovvero che ogni cosa deve essere verificata da noi stessi”, diceva. Ed i proseliti all' angolo di strada che usano facilmente Gurdjieff o Ouspensky, poiché chiunque può farlo, non c' é il Copyright per i nomi, cercano di avere dei seguaci per la stessa terribile ragione per la quale tutte le sette in tutto il mondo cercano di ipnotizzare, incapsulare e sfruttare le persone. La cosa essenziale e potrei dire unica di ogni vero Gruppo Gurdjieffiano é che si cerca in ogni modo d'impedire pubblicità o proselitismi di sorta, per rendere le persone dei seguaci. La relazione col nostro proprio lavoro non é che ci sono dei principi qui, o degli insegnamenti che cerco di portare nel nostro lavoro, ma esattamente l'opposto.

Q: Ma il lavoro di Gurdjieff é importante, perché riservarlo a pochi?

P.B: É molto semplice. Il significato di “Incontri con uomini straordinari”, la ragione per la quale l' abbiamo fatto all' epoca fu per cercare di cogliere il senso di ciò che significa la parola “cercatore”. E tu mi hai chiesto “Sei un seguace?”e io ho risposto “No”. C'è una contraddizione di termini, ma un “Cercatore”, spero.

Q: Ma questo significa che lei..

P.B: Questo non concerne nessuno. C' é un punto in cui uno non é tenuto a rispondere. Credo che uno dei più grossi malintesi del nostro tempo é che quando le persone si sentono messe a confronto con la Tv o le telecamere o i giornalisti pensano che devono dire tutto.

Non devi. Devi dire abbastanza.

Q: D'accordo. Va bene. Allora per concludere, torniamo indietro, e rispetto alla sua dichiarazione del tentativo di fare un lavoro di qualità, quando ha deciso di fare il Film con l' aiuto di Madame de Salzman. Cosa mi può dire riguardo alla qualità, alla qualità del suo lavoro anche per quello che concerne il suo lavoro teatrale.

L'idea che la coscienza é parte integrante dell' energia e che il livello di coscienza é legato inevitabilmente alla frequenza di vibrazione dell' energia non si trova da nessuna parte nella scienza contemporanea.

Il lavoro di Gurdjieff é profondamente pertinente proprio perché ci fa intravedere le leggi fondamentali che coprono l' intero campo elaborato da saggi artisti nel corso dei secoli e questo permette ad ogni manifestazione di essere situata -in relazione con le altre- in funzione di un fattore che da spazio all' esperienza umana: questo fattore lo percepiamo, lo riconosciamo la chiamiamo qualità.

Oggi la “qualità” é una parola svilita, molto deteriorata. Si potrebbe dire addirittura che ha perduto di qualità. Eppure conduciamo la nostra esistenza come se sapessimo intuitivamente cosa significa: guida la maggior parte delle nostre decisioni.

Non vi é miglior campo di studio di quel curioso fenomeno che chiamiamo arte, che trasforma la natura stessa delle nostre percezioni e ci apre ad un sentimento di stupore che a volte ci taglia il respiro.

Certe frequenze di vibrazioni-nei colori, nelle forme, nelle figure geometriche, al di sopra di tutto nelle proporzioni, evocano in noi frequenze corrispondenti con la loro qualità ed il loro sapore particolare. C' é per esempio, nelle costruzioni classiche, una proporzione chiamata il Numero d' oro, capace di produrre ogni volta una sensazione di armonia e in questo caso , come per molte altre figure geometriche, l' esperienza psicologica é legata alla descrizione matematica.

L' architettura ha da sempre conseguito il connubio tra sentimento e proporzione, ad un livello più intuitivo, il pittore e lo scultore, instancabilmente, correggono e affinano la loro opera, perché dalla materia grossolana possa sorgere la finezza, affinché l' oggetto sia uno specchio sensibile del sentimento.

Il poeta passa tutto al setaccio del pensiero, facendo attenzione alle suggestioni del suono del ritmo. Crea così una frase che ha una forza nuova. Allora il lettore può percepire il cambiamento dei propri sentimenti nella stessa misura in cui avviene la trasformazione di energia attraverso le impressioni che riceve.

L'arte che conosciamo é soggettiva, nasce dall' esperienza intima e personale. Ma c' é stato un tempo in cui l' arte era portatrice di un' oggettività che la rendeva universale.

Era in grado di parlare a tutti gli uomini da un livello situato ben al di là di ogni limitazione soggettiva.

Cos'è questo livello? Per capirlo dobbiamo esaminare l' origine dei nostri impulsi.

Oggi tendiamo a spigare qualsiasi esperienza artistica o religiosa in termini di condizionamento psicologico o culturale. La vera qualità è una realtà oggettiva, è governata da leggi esatte : qualsiasi fenomeno s'innalza e declina, un grado dopo l' altro, secondo una scala di valori naturale. Ne troviamo un' illustrazione nella musica. Il passaggio sonoro da una nota a un'altra ne trasforma la qualità .

Quando un suono raggiunge il culmine di un'ottava, la nota iniziale si riproduce per cominciare un' ottava più alta. La nota è la stessa ma collocata , ad un altro livello , provoca un sentimento diverso.

Quello che Gurdjieff chiama “scienza oggettiva” utilizza l' analogia musicale per descrivere un universo costituito da una catena energetica che va dall'ottava più bassa alla più alta. Si può parlare in questo caso di energie plurime. Ciascun tipo di energia viene trasformato a seconda che lo si alzi o si abbassi, in maniera che possa essere più grossolana o più fine, a seconda della sua posizione sulla scala .

Ad ogni livello di energia corrisponde un grado di intelligenza, e la stessa coscienza, che fluttua entro un'ampia gamma di vibrazioni, è l' elemento caratterizzante dell' esperienza umana.

Gurdjieff non parla solo di un movimento di energia capace di elevarsi a nuovi livelli di intensità ma afferma anche la realtà di un livello ultimo-assoluto di qualità pura. In senso contrario energie sottili scendono ad incontrare le energie che conosciamo ed a interagire con loro. Quando avviene questa mescolanza di grossolano e sottile, cambiano i pensieri, i sentimenti le attitudini di un uomo, cambia il senso stesso delle sue azioni e l' influenza che esercitano nel mondo attorno a lui.

Ciò che caratterizza la vita ordinaria è il fatto che essa si muove entro un campo di energie i cui limiti sono fortemente circoscritti e, secondo la metafora musicale, che non può salire e scendere che entro un numero ristretto di scale.

In queste condizioni, il livello della nostra coscienza è basso, il potere del nostro pensiero è limitato, e le energie disponibili nutrono una visione e una motivazione ristrette.

Gurdjieff dimostra che ci sono due punti precisi, in ogni scala, nei quali un movimento in piena evoluzione si ferma, o, più esattamente, si colloca in un intervallo che non può essere varcato che con l'introduzione di una nuova vibrazione capace di dare precisamente la qualità e la spinta necessarie. Altrimenti, poiché nell'universo niente può restare fermo, l'energia ascendente ricadrà inevitabilmente verso il suo punto di partenza. Si tratta di una nozione radicale e sconvolgente significa che ogni forma di energia, e di conseguenza ogni azione umana, non può evolversi, di propria iniziativa, che fino a un certo punto, come la freccia lanciata verso il cielo che una volta esaurita la forza dell'impulso che la proietta, arriva al punto più alto e si vede costretta a curvare la sua traiettoria e a ricadere a terra. In ogni modo, se il punto cruciale in cui l'energia comincia ad affievolirsi viene osservato con precisione, in questo medesimo punto può essere introdotto quel che Gurdjieff chiama un "shock" cioè l'introduzione di un impulso appropriato affinché col movimento superi la barriera e possa continuare il suo sviluppo ascendente. Questa immagine ci permette di capire perché le imprese umane si deteriorano, perché gli imperi cadono, perché le migliori previsioni si rivelano false, e in che maniera rivoluzioni di grande portata fanno marcia indietro e tradiscono i grandi ideali.

Le stesse leggi mostrano una forza che applicata con esattezza, avrebbe potuto impedire questo ritorno al punto di partenza. Se nel momento vitale le energie che sono all'opera possono entrare in relazione con energie di un ordine differente, si produce un cambiamento di qualità che può portare a esperienze artistiche intense e trasformazioni sociali. Ma il processo non si ferma qui: continua a nutrirsi di energie più alte, la coscienza ascende a una scala superiore che trascende l'arte e può a sua volta condurre al risveglio spirituale, eventualmente perfino alla purezza assoluta, al sacro, perché anche il sacro può essere compreso in termini di energie, ma di una qualità tale che i nostri strumenti non sono in gradi di registrare.

In tutte le tradizioni esoteriche troviamo la distinzione tra un livello

superiore e un livello inferiore, fra spirito e corpo, Gurdjieff situa questa divisione in un contesto completamente diverso. L'uomo non è nato con un'anima sviluppata, è nato incompleto. L'anima è materiale come il corpo: la materia è energia e l'uomo stesso può attraverso sforzi coscienti, sviluppare all'interno del suo corpo delle sostanze più fini, più forti. Ma non è facile, perché anche un grado elevato di comprensione può essere nuovamente perduto. Gurdjieff mostra come gli uomini, sin dalla prima infanzia, siano condizionati, e come la loro vita si svolga lungo una catena di reazioni che nulla è in grado di spezzare. Reazioni che danno vita ad una corrente di sensazioni e immagini che pretende di essere ma che non corrisponde mai alla realtà.

Ogni pensiero, sentimento, movimento del corpo è la manifestazione di una energia specifica.

Ma nell'essere umano ogni manifestazione ha tendenza a “gonfiarsi” per sommergerne un'altra, questa altalena tra spirito e sentimento produce una gamma di impulsi fluttuanti, di cui ciascuno si afferma erroneamente come “me”. La trasformazione dell'essere umano non può cominciare che quando le fonti che Gurdjieff chiama “centri”, da dove nascono i movimenti, sentimenti e pensieri, cessano di produrre esplosioni di energia spasmodiche e disordinate e cominciano a funzionare in armonia. Allora, per la prima volta appare una qualità nuova, che Gurdjieff chiama “presenza”. Nella misura in cui questa cresce, il nostro ego si dissolve e al centro della nostra struttura automatica di comportamenti si forma uno spazio nuovo nel quale può aprire una vera individualità.

Ma l'uomo non può trasformarsi da solo, è “prigioniero” del suo stesso condizionamento, ha bisogno di aiuto, pertanto è necessaria una guida e sono molti i campi che reclamano la sua attenzione. L'insegnamento di Gurdjieff lavora contemporaneamente su tutti gli aspetti della psiche, lo spirito, il sentimento, il corpo e rifiuta la passività che potrebbe nascere da una dipendenza ingenua del gran maestro.

Gurdjieff si serve spesso della metafora dell'attore per parlare dell'uomo

totalmente sviluppato.

Parla di giocare un ruolo, di rispondere a tutte le esigenze nate da situazioni mutevoli, di assumerle completamente, senza perdere a libertà interiore.

Il teatro mostra i movimenti della vita da un'ottica concentrata che li rende facilmente leggibili, é un laboratorio ideale dove le idee prendono corpo e possono essere verificate sperimentalmente.

Un buon attore non crede mai completamente al suo personaggio mentre un cattivo attore si getta anima corpo nella sua interpretazione al punto di perdervisi interamente; esce di scena convinto di aver dato il meglio di sé, mentre per tutti quelli che l' hanno visto é chiaro che é stato eccessivo, artificiale falso. Ma non se ne può rendere conto in alcun modo perché é cieco: non c' é la minima distanza fra se stesso e l'immagine che proietta, é stato inghiottito da quella che Gurdjieff chiama “ l'identificazione”. Al contrario, più l'attore é bravo, meno si identifica con il suo ruolo. Paradosso apparente: meno si identifica, più di impegna profondamente.

É come una mano dentro un guanto, separata e allo stesso tempo inseparabile. Il ruolo penetra dentro ciascuna delle sue cellule e ciò nonostante non lo imprigiona. All'interno del ruolo, é libero e altamente vigile.

Un debuttante non può mai conoscere questa libertà, é prigioniero del suo impaccio, delle sue paure, della sua mancanza di comprensione e del suo desiderio di piacere. Un attore é in grado di rispondere con precisione a tutto questo. In ogni scuola di teatro, qualsiasi ne sia lo stile, il lavoro di tutti i giorni é essenzialmente una ricerca di qualità. Ciascuno lo riconosce istintivamente e si esprime nel lavoro quotidiano, con parole semplici come “ buono”, “non é così buono come questo!”, “ é migliore” , “ é cattivo”. Queste parole possono essere collegate a esercizi del corpo, all'espressione di sentimenti, al ritmo dello spettacolo o alla chiarezza dell'intelletto, ma inevitabilmente ciò che si riconosce é la qualità, e il vero scopo dell' attore- lo scopo implicito- é di elevarsi là dove un energia più fine dà forma e si ispira la sua azione, é solo allora che il ruolo dà un

impressione di verità.

Per il pubblico, la qualità é l'unico criterio. Mentre recita, un attore non cessa di emanare una corrente di energia che influenza direttamente la qualità dell' attenzione degli spettatori: in certi momenti forti, rari e intensi, attori e pubblico si uniscono a formare un solo “essere”. Sono momenti di grazia nei quali gli “ego” individuali non oppongono più nessuna barriera all' esperienza condivisa, che si esprime sempre con un silenzio particolare.

Cos'è questo silenzio? Come definirlo? L'esperienza dimostra che ci sono molti tipi di silenzio. C' é il silenzio rumoroso, all'inizio della rappresentazione: mille spettatori sono seduti insieme; ciascuno di loro é parzialmente disponibile e parzialmente prigioniero dei suoi pensieri, delle sue occupazioni. Ci sono anche quei momenti di silenzio che attraversiamo, uno dopo l'altro, via che sono toccati i nostri sentimenti e che condividiamo sempre di più con le persone intorno a noi. Allora la qualità del silenzio cambia, diventa sensibilmente più profonda finché un'esperienza comune ci riunisce, fino a raggiungere finalmente quel momento prezioso nel quale si sente cadere uno spillo, nel quale il silenzio é allo stesso tempo pieno e vuoto, e nel quale, in qualche rara occasione, il pubblico, come un solo essere vive un momento di intensa bellezza. Questo processo ci fa vivere le “ascesa” dentro una gamma e ci permette di cogliere la realtà della qualità.

Ciò nonostante, l'arte, qualsiasi forma prenda, non può darci che riflessi, semplici cenni, realtà nascoste. Dato che il suo effetto é parziale e fuggevole, non può mai costruire una comprensione duratura. Il vero valore dell'arte non consiste in quello che é , ma in quello che suggerisce. Ci rende capaci di scoprire in noi stessi nuovi livelli di lucidità, che possono innalzarsi fino a un livello culminante di coscienza, dove, tutte le immagini non sono che ombre fuggitive.

Ignorando il mistero della qualità, sviliamo ancora di più la percezione della nostra relazione vivente col cosmo. In questa ignoranza vediamo l'uomo come un accidente in un universo di indifferenza. Anche se i

biologi e psicologi riconoscono la natura emozionale della persona, sono costretti a spiegarla come un sottoprodotto della sua angoscia di fronte al vuoto universale. In questa maniera, tutto ciò che l'uomo produce, dalla capanna alla cattedrale, dalle pitture rupestri alla grande arte artificiale, fino alle religioni, tutto è considerato come un insieme di difese sempre più sofisticate contro il terrore del caos.

La dimensione spirituale non rinnega assolutamente la nostra primitiva del vuoto, ma rivela attraverso l'esperienza diretta, l'esistenza di un altro vuoto. Questo vuoto, infinito e atemporale, non ha nome, circonda tutte le cose, e dalla sua vibrazione suprema emana la più alta delle energie che possa espandersi in un mondo sottomesso al tempo. In questo modo, la nostra possibilità di esperienza è nutrita così in alto come in basso, da ciò che produce l'apparire di due campi, legati l'uno all'altro, le cui qualità sono totalmente opposte, come due silenzi dentro un silenzio, un silenzio animato dalla coscienza ed un silenzio pesante come il piombo.

Fra i due si innalzano e ricadono le ottave della nostra esistenza.

L'uomo l'ha sempre saputo, per intuizione. L'ha espresso spesso con parole seducenti, con idee affascinanti, ma solo l'esperienza diretta ne permette l'accesso. Un cambiamento di qualità non avviene per caso. Un cambiamento di qualità nell'essere è il risultato di un processo preciso. Si tratta di una "conoscenza" che viene a colmare il divario fra scienza e umanità che Gurdjieff, al prezzo di un lavoro incessante, voleva dare all'uomo di oggi. C'è una vera gioia nella qualità trovata, una vera sofferenza nella qualità tradita, e queste due esperienze sono i motori che, senza sosta, rinnovano la nostra ricerca.

ALL'ATTORE

L'Attore

New York, 16 marzo 1924

Domanda: La professione di attore é utile per sviluppare un lavoro coordinato dei centri?

Risposta : Più un attore recita, più il lavoro dei suoi centri si separa in lui. Per recitare occorre innanzitutto essere un artista. Abbiamo già parlato dello spettro che dà origine alla luce bianca. Un uomo può essere ritenuto un attore solo se é capace, per così dire, di produrre la luce bianca. Un vero attore é colui che crea, che riesce a riprodurre integralmente i sette colori dello spettro. Ma quasi sempre, oggi, un attore é tale solo esteriormente.

L'attore, come tutti gli uomini, ha un determinato numero di atteggiamenti di base; tutti gli altri atteggiamenti non sono che una combinazione dei primi. Tutti i ruoli sono costruiti sugli atteggiamenti. É impossibile nuovi atteggiamenti attraverso la pratica: la pratica può solo forzare quelli vecchi. Più andate avanti, più vi sarà difficile imparare atteggiamenti nuovi, e sempre meno ne avrete la possibilità. Tutti gli sforzi dell'attore sono inutili, sono uno spreco di energia. Se questo materiale fosse conservato e usato per qualcosa di nuovo, sarebbe più utile. Ma così, é sempre la stessa canzone.

É solo nella propria e nell'altrui immaginazione che un attore dà l'impressione di creare. Nella realtà dei fatti, egli non può creare.

Per il nostro lavoro , questa professione non può essere d' aiuto; al contrario, essa non fa che complicare le cose per il futuro. Prima la si abbandona meglio é; così può sorgere più facilmente qualcosa di nuovo.

Il talento si può fabbricare in ventiquattr'ore. Il genio esiste, ma un uomo ordinario non può essere un genio. É solo una parola.

Ed é così in tutte le arti. La vera arte non può essere il lavoro di un uomo ordinario. L'uomo ordinario non può recitare, non può essere "io". L'attore di oggi non é in grado di avere gli atteggiamenti che ha un altro uomo, non é in grado di provare dentro di se ciò che prova un altro uomo. Se recita la parte di un prete, un attore dovrebbe avere la comprensione e i sentimenti di un prete. Ma può averli soltanto se possiede tutto il materiale d'esperienza del prete, tutto ciò che un prete sa e comprende. La stessa cosa vale per ogni altra professione; per ciascuna é necessaria una conoscenza particolare. Senza questa conoscenza, l' artista non fa che immaginare.

In ogni persona le associazioni si susseguono in modo particolare. Vedo un uomo fare un gesto che colpisce la mia attenzione, e da quel momento cominciano le associazioni. Se sono un poliziotto, probabilmente sospetto quell'uomo di volermi derubare. Supponendo che quel tale non ci abbia pensato affatto, io, poliziotto, non ho capito il suo gesto. Se sono un prete, ho delle altre associazioni; magari immagino che quel movimento abbia qualcosa a che fare con l'anima, mentre in realtà quell'uomo mira semplicemente al mio portafoglio.

Soltanto se conosco contemporaneamente la psicologia del prete e del poliziotto, e i loro diversi punti di vista, posso comprendere con la mente; soltanto se ho in me gli atteggiamenti corrispondenti del sentimento e del corpo, posso sapere con la mente quali saranno le loro associazioni di idee, e quali associazioni di idee provocheranno le relative associazioni emotive. Questo é il primo punto.

Se conosco la macchina, a ogni istante posso dare ordini perché le associazioni cambino, ma devo farlo davvero a ogni istante. A ogni istante, le associazioni cambiano automaticamente, una tira l'altra, all'infinito. Se sto recitando una parte devo dare continuamente delle direttive. Non mi é possibile abbandonarmi all' impulso del momento. Io posso dare ordini soltanto se c' é qualcuno in grado di farlo. La mente non può dare direttive, é occupata. Anche il sentimento é occupato. Bisogna che sia qualcuno disimpegnato dall'azione, distaccato dalla vita. Solo in

tal caso mi é possibile dare degli ordini.

Colui che ha un “io” e conosce i requisiti di ogni ruolo, può recitare una parte. Chi non ha un “io” non può.

L'attore ordinario non può recitare una parte, le sue associazioni non corrispondono. Può soltanto indossare il costume adatto, tenere alla meno peggio gli atteggiamenti appropriati, e fare le smorfie richieste dal regista. Anche l'autore deve avere la stessa conoscenza.

Per essere un vero attore, bisogna essere un vero uomo.

Un vero uomo può essere un attore, e un vero attore può essere un uomo.

Tutti dovrebbero cercare di essere attori. É una meta molto elevata. La meta di ogni religione, di ogni conoscenza, é di essere attori. Ma oggi sono tutti “attori”.

ARTE CREATIVA- ARTE SOGGETTIVA

New York, 2 marzo 1924

Domanda: É indispensabile studiare le basi matematiche dell'arte, o si possono creare delle opere d' arte anche senza quelle basi?

Risposta: Senza quelle basi, si possono ottenere solo dei risultati accidentali, e non ci si può certi aspettare di ripeterli.

Domanda: Non esiste un'arte creativa inconsapevole, proveniente dal sentimento?

Risposta: Non esiste un'arte creativa inconsapevole: il nostro sentimento é troppo stupido. Esso vede solo un aspetto delle cose, mentre la comprensione richiede una visione di tutti gli aspetti. Studiando la storia, vediamo che questi risultati accidentali si sono effettivamente verificati, ma non sono la regola.

Domanda: Si può scrivere della musica armoniosa senza conoscere le

leggi matematiche?

Risposta: Ci può essere armonia tra una nota e l'altra, ci saranno degli accordi, ma non c'è armonia tra queste armonie. Noi ora stiamo parlando di influenza, di influenza consapevole. È possibile che un compositore eserciti un'influenza. Ora come ora, qualunque cosa può portare un uomo in un certo stato. Supponiamo che in questo momento vi sentiate felici. Contemporaneamente sentite un rumore, una campana, una musica, una melodia, magari un fox-trot. Lì per lì ve ne scordate completamente, ma in seguito, sentendo la stessa musica o la stessa campana, vi ritornerà, per associazione, lo stesso sentimento, per esempio l'amore. Anche questa è una influenza, ma è soggettiva. Per questa influenza non è necessaria la musica: qualunque rumore può provocare un'associazione. E se il rumore è legato a qualcosa di spiacevole, per esempio una perdita di soldi, ne risulterà un'associazione spiacevole.

Ma noi, invece, stiamo parlando dell'arte oggettiva, delle leggi oggettive della musica o della pittura.

L'arte che noi conosciamo è soggettiva perché, senza conoscenza matematica, non ci può essere che l'arte oggettiva. I risultati casuali sono rarissimi.

Le associazioni costituiscono per noi un fenomeno molto importante, ma oggi ci siamo scordati il loro significato. In tempi lontani, c'erano degli speciali giorni di festa. Un giorno, per esempio, veniva consacrato a particolari combinazioni dei suoni, un altro ai fiori o ai colori, un terzo al gusto, un altro ancora al freddo e al caldo. Poi si paragonavano le diverse sensazioni.

Per esempio, un giorno era la festa del suono. Per un'ora veniva prodotto un certo suono, l'ora successiva un altro suono. Contemporaneamente si faceva circolare una particolare bevanda o un particolare "fumo". Insomma, tramite mezzi chimici abbinati a influenze esteriori, venivano provocati dei sentimenti e degli stati particolari, allo scopo di creare determinate sensazioni per il futuro. In seguito, ripresentandosi

circostanze esteriori analoghe, si ripresentavano gli stessi stati. C'era persino un giorno speciale dedicato a topi, serpenti e altri animali di cui abbiamo generalmente paura. In tale occasione, servivano alla gente una bevanda speciale e poi davano a ciascuno dei serpenti da tenere in mano perché vi si abituassero. L'impressione provata era tale che la gente in seguito non aveva più paura. Usanze del genere esistevano molto tempo fa in Persia e in Armenia. Gli antichi avevano una profonda comprensione della psicologia umana, che serviva loro da guida. Ma alle masse non venivano mai spiegati i reali motivi di queste cerimonie; alla gente veniva data un'interpretazione del tutto diversa, Solo i sacerdoti ne comprendevano il significato. Questi fatti si riferiscono all'epoca pre-cristiana, epoca in cui popoli erano governati da re-sacerdoti.

Domanda: Le danze servono soltanto al controllo del corpo, oppure hanno un significato mistico?

Risposta: Le danze sono per la mente. Non servono all'anima: l'anima non ha bisogno di nulla. Ogni danza ha un certo significato; ogni movimento ha un certo contenuto.

Ma l'anima non beve whisky. Non le piace. All'anima piace altro nutrimento, che riceve indipendentemente da noi.

DOMANDE E RISPOSTE

New York, 24 Febbraio 1924

Domanda: Che importanza hanno in questo insegnamento l'arte e il lavoro creativo?

Risposta: L'arte contemporanea non é necessariamente creativa. Per noi, l'arte non é un fine, ma un mezzo. L'arte antica ha un certo contenuto

interiore. Nel passato, l'arte aveva lo stesso scopo che hanno attualmente i libri: quello di conservare e trasmettere una certa conoscenza. Nei tempi antichi non si scrivevano libri, ma si incorporava la conoscenza nelle opere d'arte. Se soltanto sapessimo leggerle, potremmo trovare molte idee nelle antiche opere d'arte pervenute fino a noi. Lo stesso discorso vale per tutte le arti, compresa la musica. Gli antichi consideravano l'arte in questo modo. Avete assistito ai nostri movimenti e alle nostre danze. Ma voi ne avete visto solo la forma esteriore, la bellezza, la tecnica. Ma l'aspetto esteriore che voi vedete, a me non piace. Per me l'arte é un mezzo per arrivare a uno sviluppo armonioso. Tutto quel che facciamo qui é stato previsto in modo che non si possa fare nulla automaticamente e senza la partecipazione del pensiero.

La ginnastica e le danze ordinarie sono meccaniche. Se il nostro fine é lo sviluppo armonico dell'uomo, allora le danze e i movimenti, per noi, sono un mezzo per associare la mente e il sentimento ai movimenti del corpo, in modo da ottenere una manifestazione comune. In tutto ciò che facciamo cerchiamo di sviluppare qualcosa che non può essere sviluppato direttamente o meccanicamente, qualcosa che esprime l'uomo totale: mente, corpo e sentimento.

Il secondo scopo delle danze é lo studio. Certi movimenti contengono la dimostrazione di qualcosa, racchiudono una determinata conoscenza, delle idee religiose e filosofiche. In alcune danze si può persino leggere una ricetta di cucina. In molti paesi d'Oriente, il contenuto interiore di queste danze, é oggi quasi dimenticato, tuttavia esse vengono ancora eseguite semplicemente per abitudine.

BIBLIOGRAFIA

Avec Shakespeare Actes Sud-Papiers, 1988

Amleto o dell'Oxymoron di Ferruccio Marotti
Biblioteca Teatrale Bulzoni Editore, 1966

Brook by Brook, (portrait intime) un film di Simon Brook

Dossier H volume I, II a cura di Bruno de Panafieu

Frammenti di un insegnamento sconosciuto di P.D.Ouspensky
Casa Editrice Astrolabio, Roma 1976

Gli anni di Peter Brook a cura di Georges Banu e Alessandro Martinez
Ubulibri, 1990

Gurdjieff in Tiflis Editore da Dott. Constance A. Jones

Hamlet, dal testo all scena a cura di Mariangela Tempera
Editrice Clueb, Bologna, 1990

I fili del tempo Feltrinelli Editori, 2001

Il Corpo Poetico di Jacques Lecoq
I Manuali Ubulibri, 2000

Il lavoro dell'attore sul personaggio di Konstantin Stanislavskij
Biblioteca Universale Laterza, 1993

Il lavoro dell'attore su stesso di Konstantin Stanislavskij

Biblioteca Universale Laterza, 1983

Incontri con uomini straordinari di Georges I. Gurdjieff

Biblioteca Adelphi, 1977

Il punto limite della performance di Thomas Richards

Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski

Il punto in movimento di Peter Brook 1946-1987 Ubulibri, 1988

Il teatro e il suo doppio Antonin Artaud

Il Teatro di Robert Lepage a cura di Anna Maria Monteverdi, 2004

Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, 1959-1969

I racconti di Belzebù a suo nipote di Georges I. Gurdjieff

Neri Pozza, 209

Je suis un phénomène Acte-Sud-Papiers

La mia fanciullezza con Gurdjieff di Fritz Peters

SE, 2003

L'attore e il bersaglio di Declan Donnellan, 2007

L'attore invisibile di Yoshi Oida e Marshall Lorna

Roma, Bulzoni, 2000

La lezione shakesperiana di Peter Brook di Isabella Imperiali

Bulzoni Editore, 2002

L'arte della memoria di Frances A. Yates

Einaudi Tascabili, Saggi, 1972

La Nuova Scena Elettronica (Il video e la ricerca teatrale in Italia)

Di Andrea Balzala, Franco Prono-Rosenberg&Seller Teataro/Spettacolo,
1994

La Quarta Via di P.D.Ouspensky

Casa Editrice Astrolabio, Roma 1974

La Regia (l'arte della messa in scena) di Sergej Ejzenstejn

Saggi Marsilio, 1989

La Tragedia di Amleto di L.S.Vygotskij

Editori Riuniti, 1973

La tragédie d'Hamlet adaptation de Peter Brook, texte français de Jean-

Claude Carrière et Marie-Hélène-Estienne

Actes Sud-Papiers, 2003

Le Diable c'est l'ennui Actes Sud-Papiers

Le projet Andersen di Robert Lepage, 2007

L'homme qui Acte-Sud-Papiers

Lo spazio vuoto Biblioteca Teatrale Bulzoni Editore, 1988

Meetings with Remarkable Men un film di Peter Brook

Metamorfosi del Teatro di Fernando Mastropasqua

Edizioni Scientifiche Italiane, 1998

Orghast at Persepolis di Smith,A.C.H.

London, Methunen,1972

Per un teatro povero di Jerzy Grotowski

Peter Brook - De Timon d'Athenes a Hamlet di Georges Banu, 1991-2001

Peter Brook o il teatro necessario a cura di Franco Quadri

Venezia, Edizioni della Biennale, 1976

Peter Brook (De Timon d'Athènes à Hamlet) di Georges Banu

Flammarion

Shakespeare al cinema a cura di Isabella Imperiali

Bulzoni Editore, 2000

Shakespeare (genesi e struttura delle opere) di Giorgio Melchiori

Manuali Laterza, 1994

Shakespeare nostro contemporaneo di Jan Kott

Milano, Feltrinelli, 1964

Shakespeare and the Film di Roger Manvell

London, Dent and Sons, 1971

Storia del Teatro Inglese, l'Età di Shakespeare di Agostino Lombardo ed

Elisabetta Tarantino-Carocci Editore, 2001

Fondazione Pontedera Teatro, 2000

The Open Door Pantheon Books, New York

There Are No Secret Methuen, London