CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO
9, autunno 2003

Direzione: Marco De Marinis

Redazione: Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

Comitato di redazione:
Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)
Josette Féral (Université du Québec à Montréal)
Raimondo Guarino (Università di Roma III)
Osvaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)
Arnaldo Picchi (Università di Bologna-DAMS)
Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro**: Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Francesca Bortoletti, Monica Cristini, Erica Faccioli, Elena Fanti, Tihana Maravić, Marta Porzio, Annalisa Sacchi, Dario Turrini.

La redazione di questo numero è stata curata da Annalisa Sacchi, con la collaborazione di Elena Fanti.

A proposito dello scorso numero doppio, 7/8, si specifica che la curatela della sezione "Le culture delle riviste" è stata suddivisa come segue: Marco Consolini ha curato la parte intitolata STUDI (pp. 259-310); Roberta Gandolfi ha curato le parti intitolate PROFILI (pp. 311-338) e PROGETTI (pp. 339-361)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passerotti 9/a - 40128 Bologna.

Editing: (rob.a) grafica - Bologna
Stampa: Cartografica Artigiana - Ferrara

S O M M A R I O

INTORNO A GROTOWSKI
a cura di Marco De Marinis

7 Marco De Marinis
Intorno a Grotowski: introduzione

11 Renata Molinari
Il Teatro delle Fonti. Un racconto e qualche parola guida

25 Jairo Cuesta
Sentieri verso il cuore. In forma di contesto

31 Jairo Cuesta
Ritorno alle "Sorgenti"

37 Tihana Maravić
L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmo

63 Daniela Colaianni
Il respiro e il corpo. Indagine attraverso lo yoga dell'attore di Grotowski e lo Hatha yoga

77 Elena Fanti
Castaneda e Grotowski

107 Zbigniew Osiński
Grotowski e Reduta. La vocazione del teatro

119 Mieczysław Limanowski
L'arte dell'attore

SCRITTURE

129 Paolo Puppa
*Il Centauro. Dal canto II dell'*Eneide

STUDI

135 Claudio Vicentini
Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico

167 Annalisa Sacchi
La scena scespiriana di Eimuntas Nekrosius

Questo volume è stato pubblicato con un contributo dell'Università degli Studi di Bologna

INTORNO A GROTOWSKI

a cura di Marco De Marinis

Marco De Marinis

INTORNO A GROTOWSKI: INTRODUZIONE

Intorno e non *su* Grotowski, perché con questo numero di CT intendiamo avviare – senza alcuna pretesa di completezza, ovviamente, ma non senza criteri – un'esplorazione o piuttosto dei sondaggi sistematici riguardo alle fonti intellettuali, teorico-pratiche, del lavoro teatrale e post-teatrale del maestro polacco. Dalla "culla" orientale a quella occidentale, si potrebbe dire: dallo Yoga all'Esicasmo, da Castaneda a Reduta di Osterwa e Limanowski. Manca, solo per ragioni tecniche, un contributo su Gurdjieff, che è nostra intenzione recuperare nel prossimo numero. Tuttavia – e senza contrasto, crediamo, rispetto a questa impostazione – il presente dossier si apre con tre interventi *sul* Teatro delle Fonti, uno dei momenti più importanti e meno compresi, almeno qui da noi, del lungo e complesso itinerario grotowskiano[1].

Siamo completamente d'accordo con Ferdinando Taviani, quando (in un intervento spesso citato nelle pagine che seguono) sostiene che gli studi seri su Grotowski sono appena agli inizi, e ci comportiamo di conseguenza. Cominciando a scavare e, così facendo, interrogare, intorno a quell'*enigma* e quella *sfida* che, fin dall'inizio, il lavoro di Grotowski ha rappresentato per il mondo del teatro e per tutti coloro i quali, in un modo o nell'altro, ne fanno parte. La presente sezione monografica si basa soprattutto su ricerche di giovani studiosi (anzi, nella fattinspecie, tutte studiose), che del lavoro di Grotowski non hanno potuto avere quasi nessuna esperienza diretta, per ovvie ragioni; ad esse si aggiungono i contributi di tre preziosi "testimoni" (seppur a diverso titolo): Jairo Cuesta, Renata Molinari e Zbigniew Osiński; quest'ultimo – sia detto *en passant* – è forse, oggi, il maggior esperto mondiale di cose grotowskiane. Inutile, ma sicuramente doveroso, dire che li ringraziamo per la disponibilità.

In un intervento recente (pronunciato in occasione del varo, a Vienna nel luglio 2003, del progetto europeo triennale "Tracing Roads Across", promosso dal Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera)[2], chi scrive ha cercato di mostrare perché e in che senso il lavoro di Grotowski

[1] Si vedano anche l'importante contributo di Nicoletta Marchiori sul canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart, ospitato nel numero 5 (2001) di questa rivista, e i materiali di e su Rena Mirecka, nel numero 1 (1999).

[2] Cfr. *Il teatrologo, lo spettatore e le "performing arts": la sfida di Grotowski e del Workcenter*, in I. Fried-A. Carta (a cura di), *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, Budapest, ELTE, 2003, pp. 85-104. Per altri contributi grotowskiani recenti dello scrivente, cfr. *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, "Culture Teatrali", n. 5, 2001, pp. 7-21 (numero monografico su *Arti della scena, arti della vita*); *Lo spazio della mente e lo spazio del corpo: nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, "Drammaturgia", n. 10, 2003, pp. 388-412 (numero monografico su *Drammaturgie dello spazio*); *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2004 (si tratta della trascrizione di un corso tenuto presso la UBA, Universidad de Buenos Aires, nel 2001).

e, oggi, del Workcenter di Pontedera rappresenta una sfida per il teatrologo, per le sue false sicurezze, per i suoi *idola tribus*, per la sua approssimazione metodologica e culturale e la scarsa propensione a mettersi in discussione. Tuttavia, di quel contributo, vorrei riprendere qui il riferimento finale all'altra faccia della medaglia e oserò dunque parlare di una sfida che, a sua volta, è il teatrologo consapevole a lanciare a Grotowski, e cioè ai suoi successori, in tutti i sensi. Rigurgito di arroganza accademica, vendetta dello studioso frustrato, temerarietà di un nano sulle spalle di un gigante? Niente di tutto questo, credo o, almeno, spero. Piuttosto la realistica considerazione che le possibilità del teatrologo (o dello studioso in genere) di colmare il gap che ancora lo separa da un approccio rigoroso e fondato all'esperienza di Grotowski, e alla sua tradizione vivente, non dipendono e non dipenderanno soltanto dalla sua buona volontà e dal suo impegno (tuttavia indispensabili: niente alibi, sia chiaro!) ma anche dall'impegno e dalla buona volontà di coloro che ne sono oggi gli eredi.

Cerchiamo di spiegare brevemente perché. Partendo dalla bibliografia, a prima vista sterminata. In realtà, oltre ovviamente ai testi di Grotowski e Richards citati di continuo nel dossier che segue, ci sentiamo di indicare non più di cinque, fondamentali punti di riferimento per gli studi grotowskiani attuali (anch'essi, per altro, abbondantemente menzionati in questo numero): 1) *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Lisa Wolford e Richard Schechner, New York and London, Routledge, 1997; 2) Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski, zrodla, inspiracje, konteksty*, Gdansk, Slowo/obraz terytoria, 1998; 3) Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di J. Grotowski a E. Barba, Bologna, Il Mulino, 1998; 4) AA.VV., *Grotowski postdomani*, a cura di Ferdinando Taviani, in "Teatro e Storia", n. 20/21, 1998-99; 5) *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, con la collaborazione di Renata Molinari, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

Se dunque – a dispetto delle apparenze – gli studi grotowskiani risultano ancora, nel complesso, vistosamente arretrati, ciò non dipende soltanto – giova ribadirlo – dalle varie e gravi inadeguatezze messe in luce dai teatrologi ma anche da un'oggettiva difficoltà a fondare documentariamente un serio discorso critico-storico sul Teatr Laboratorium e la sua tradizione.

Se in generale, come si dice con una frase fatta, il teatro è scritto sull'acqua, quello di Grotowski, soprattutto da quando diventa esplicitamente più e altro che teatro, lo risulta in misura enormemente maggiore. Fra l'altro, il maestro polacco ha riposto sempre molta cura nel cancellare le tracce, ovvero – che è poi la stessa cosa – nello scegliere con grande parsimonia quelle da conservare (in particolare per quanto riguarda la vita privata – ma dove finisce il privato e dove comincia il pubblico per un uomo di teatro, per un artista?). A questo aggiungiamo che la sua riflessione teorica (di enorme importanza, anche in se stessa, nonostante spesso si sia cercato di insinuare il

contrario) si è svolta in massima parte in forma orale (conferenze, corsi, stages, interviste etc.) e risulta quindi dispersa, quando pure è stata fissata in qualche modo, in centinaia di sedi diverse per lo più inedite o di difficilissimo accesso, e cominceremo ad avere un'idea un po' più adeguata del problema in questione e delle sue effettive dimensioni. Per fare un esempio, soltanto le conferenze e i corsi tenuti a Roma negli anni Settanta e Ottanta, per iniziativa dell'Università "La Sapienza", sviluppano un migliaio di pagine nella trascrizione promossa da Ferruccio Marotti e Luisa Tinti, che purtroppo attende da anni la pubblicazione (se ne giova tuttavia l'importante studio di Chiara Guglielmi pubblicato sul n. 55/56 di "Biblioteca Teatrale"). E un problema analogo riguarda le lezioni tenute al Collège de France, fra 1997 e 1998, per due anni accademici, presso la cattedra di Antropologia Teatrale (tuttavia disponibili in cassette audio) o i corsi americani.

C'è bisogno di un coordinamento unitario degli sforzi che in varie parti del mondo si stanno facendo per superare almeno in parte questa impasse documentaria. E un simile coordinamento non può non spettare al Workcenter di Pontedera e alla locale, neonata Associazione Grotowski. Del resto, com'è noto, Thomas Richards e Mario Biagini sono stati nominati eredi testamentari del suo lascito culturale dallo stesso Grotowski. Compito non facile, anzi di terribile responsabilità. Perché è evidente, da un lato, che si tratta di esercitare tutta la acribia filologica necessaria e di esigere ogni volta tutte le garanzie possibili, tenuto conto dell'importanza e della delicatezza del materiale in questione, ma dall'altro è del pari evidente che l'esercizio di questo legittimo e anzi indispensabile diritto di controllo, di vaglio e di supervisione non dovrebbe mai rischiare di tradursi, almeno di fatto, in un blocco o anche soltanto in un eccessivo rallentamento del processo di più ampia messa a disposizione degli studiosi dell'eredità culturale del maestro polacco.

La comunità scientifica deve molto a Grotowski (ben più di quanto non immagini di solito essa stessa) e chi oggi ne ha le possibilità dovrebbe aiutarla a saldare almeno in parte il suo debito con questa figura fondamentale della cultura e dell'arte del Novecento. Ecco perché parlo di una sfida che a sua volta la teatrologia lancia oggi al Workcenter e ai suoi valorosi leader.

Renata Molinari

IL TEATRO DELLE FONTI
Un racconto e qualche parola guida

Premessa metodologica

Il Teatro delle Fonti costituisce una fase molto particolare dell'attività di Jerzy Grotowski. È lo stesso Grotowski a collocarlo, all'interno della "catena delle arti performative", e della sua personale ricerca, fra il Parateatro o Teatro della partecipazione e l'Arte come veicolo. Il suo testo *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*[1] costituisce l'insostituibile riferimento per una lettura organica di tale pratica. Il contributo qui proposto è la sintesi di un diario di lavoro, steso dopo la sessione del Teatro delle Fonti alla quale ho partecipato nell'estate del 1980, in Polonia. Tale sintesi è stata presentata in occasione del convegno *Jerzy Grotowski passato e presente di una ricerca,* Wrocław, settembre 2002[2].

Dal diario ho ricavato immagini e parole-chiave della mia personale esperienza, nella pratica del Teatro delle Fonti. Altre parole chiave le ho tratte dall'introduzione che Grotowski fece ai partecipanti di quella sessione. In corsivo le indicazioni di lavoro fissate da quella presentazione.

Ho cercato di seguire una logica interna al racconto, accompagnata, quando possibile, da frammenti di esperienza, senza mai nominare né il tipo di tecnica, né il nome della guida, fatta eccezione per il gruppo di Saint Soleil, che nell'ordine del racconto non mi sembrava possibile omettere.

A sottolineare il carattere di resoconto d'esperienza, ho scelto di far precedere le mie parole dalla presentazione che del progetto fece lo stesso Grotowski nel 1979-80[3] e non dalle considerazioni successive alla sua realizzazione. Mi interessa dare al lettore le informazioni con le quali io sono arrivata, da "testor", al Teatro delle Fonti.

[1] J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993. La redazione definitiva del testo di Grotowski è pubblicata in L. Flaszen-C. Pollastrelli (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

[2] Nell'autunno del 2001 ha preso il via un progetto volto a raccogliere e sistematizzare testimonianze e documenti legati all'attività del maestro polacco. *Jerzy Grotowski. Passato e presente di una ricerca*, è il titolo del progetto complessivo. La prima sessione, *Il Teatr Laboratorium tra Opole e Wrocław 1959-1969. L'energia della genesi – Testimonianze*, si è svolta a Pontedera (Fondazione Pontedera Teatro) nell'ottobre 2001, a cura di Carla Pollastrelli, e ha visto la pubblicazione del volume a cura di L. Flaszen-C. Pollastrelli, *Il Teatr Laboratorium…*, cit. La seconda sessione, *Parateatro 1969-1978,* e *Teatro delle Fonti 1976-1982* si è svolta a Brzezinka e a Wrocław, in Polonia, nel settembre 2002, ed è stata organizzata dal Centro di Ricerche sulla Creazione di Jerzy Grotowski (Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych) di Wrocław e dalla Fondazione Pontedera Teatro.

[3] J. Grotowski, *Ipotesi di lavoro*, "Sipario", n. 404, 1980, pp. 42-49. Numero monografico dedicato a Grotowski e al Teatr Laboratorium.

Qualche precedente

Nella primavera del 1980, con la cura del numero monografico di "Sipario" dedicato a Jerzy Grotowski e al *Teatr Laboratorium* di Wrocław, si chiudeva per me un periodo di intensa partecipazione e adesione alla stagione del Parateatro in Italia. Attività pratiche, seminari, l'impegno organizzativo, un convegno, la rivista, appunto. Insomma, mi si poteva definire una "cultrice della materia", se non proprio una seguace. E come tale (cultrice e seguace) mi affascinava la relazione nuova che sul versante teatrale, ma non solo, tali attività proponevano fra partecipanti e guide, professionisti e non professionisti, teatro e cultura della partecipazione, produzione e trasformazione.

Naturalmente mi attirava la possibilità di partecipare al nuovo progetto *Il Teatro delle Fonti*, appunto. Ne avevo sentito parlare, ne avevo letto nel testo di Grotowski e avevo discretamente manifestato la mia "disponibilità" alla partecipazione. Del resto, come resistere?

Il teatro delle fonti

Diceva Grotowski:

> Si tratta di un programma di ricerca-sperimentale; si tratta del corrispondente pratico del modo di pensare ecologico nel campo della cultura. […] Lo sfondo specifico per il *Teatro delle Fonti* è il fatto che la civiltà, che stiamo costruendo da numerose generazioni, ci ha privato della prima casa natia, della sensazione della "presenza dell'uomo nel grande mondo degli esseri". Se nella civiltà, di cui non siamo in grado di fare a meno, non sappiamo o non vogliamo fare a meno, ci siamo trovati senza casa, senza il mondo della natura che ci sfugge: il bosco diventa parco, la radura diventa parcheggio, allora il ritorno alla casa nativa potrebbe farci rinascere, restituirci all'appartenenza prima. Potrebbe, a condizione che non significhi la rinuncia alla civiltà, ma unicamente la sua integrazione. Poiché la civiltà è diventata parte inseparabile della nostra esistenza.

E ancora:

> Punto di partenza del *Teatro delle Fonti* è la supposizione (osservazione? ipotesi? evidenza?) che DUE MURI, DUE BLOCCHI ci tagliano fuori dalle risorse essenziali, vivificanti. Il muro dentro di noi, che ci divide dalle "energie dimenticate" esistenti in noi, ed il muro di fronte a noi: i nostri sensi sono come ricoperti da una membrana che ci divide dalla percezione diretta, dalle "forze vitali del mondo". Uscendo dall'infanzia – diceva Mallarmé – abbiamo abdicato all'incantamento. Ai poeti è più facile parlarne.
>
> Da anni il *Teatro delle Fonti* mi travagliava, ma l'entrarvi – in maniera piena dal novembre del 1976 – ha costituito tuttavia una cesura radicale nella mia vita. *Il Teatro delle Fonti* è diventato quel campo di cui direttamente e personalmente mi occupo nel lavoro. […]

> Il gruppo internazionale del *Teatro delle Fonti* compie esplorazioni (indagini e confronti sul campo) in diversi luoghi del mondo, in differenti culture e nel contesto di tradizioni diverse. […]
> Esplorazione di che cosa? Esistono le tecniche delle origini: drammatiche ed ecologiche contemporaneamente. […]
> Per il *Teatro delle Fonti* il problema centrale sono tuttavia non le tecniche delle origini, bensì *le origini delle tecniche*.
> Esiste un punto che precede le differenze e dunque l'influenza del contesto sociale, esiste il principio. Esso è continuamente presente in noi. È come la conoscenza dimenticata. "Bussa alla porta". Il *Teatro delle Fonti* è qualcosa fra l'artigianato e l'esperimento scientifico: crea le condizioni, evoca il "testor", i testimoni che, entrando in esso, controllano se funziona, oppure no. È un po' come il lavoro del ricercatore.
> Dall'inizio di giugno alla fine di agosto del 1980, ovvero per tre mesi interi, avrà luogo, come se fosse distribuito a rate, un seminario pratico del *Teatro delle Fonti*. Avrà luogo nella base locale vicino a Wrocław, con soste di 5 giorni: vi verranno ammessi dei piccoli gruppi – ognuno per 5 giorni – di persone dall'esterno interessate al lavoro del seminario. Si tratta di una situazione di lavoro. Evidentemente i partecipanti non sono né spettatori, né partecipanti nel senso parateatrale (poiché questo presupporrebbe l'"animazione" di eventi interumani, cosa per cui al seminario del *Teatro delle Fonti*, per la sua natura stessa, non c'è posto). La persona dall'esterno interessata, in questo caso, è il "testor", un elemento dell'oggettivazione (della verifica) della pratica applicata.

Come non proporsi?

L'invito

Il telegramma di invito dice: "Siate a Wrocław nella sede del Teatr Laboratorium, nel pomeriggio o nella sera del 29 giugno. Il vostro soggiorno è pianificato fino all'8 luglio. Portate indumenti adatti per un lavoro all'aria aperta e un sacco a pelo".

La preparazione, la partenza: l'importante è partire, là non dovrò decidere sul che fare; le mie giornate saranno affidate a loro. Non dovrò decidere nulla.

Essere invitati, affidarsi.

Per il ritorno non ci sono problemi.

Compagni di viaggio

Arrivata a Varsavia, ho tre ore per cambiare aeroporto. Ci sono degli africani, con costumi sgargianti. Forse c'è qualcuno del teatro ad aspettarli, qualcuno che conosco. No, no, tutto da sola, è il mio viaggio.

Raggiungo l'aeroporto "domestico", se tutto è normale, devo aspettare due ore. Non ci sono tabelloni, non vedo orari. Ogni tanto un annuncio, in po-

lacco e una scritta luminosa sull'unico corridoio di accesso all'interno. Dove sarà Wrocław?

Arriva uno spilungone, scarponi da *globe-trotter*, sacco in spalla, aria sperduta. Si affretta al banco delle informazioni e siede a guardare quelli che guardano la televisione.

Secondo me va a Wrocław, decido di curarlo.

È passato solo un quarto d'ora. Beh, sto andando a Wrocław, non ci sono mai stata.

Il mio amico sacco-in-spalla ha l'aria molto giovane, forte e attrezzata.

Io no. Non morirò di questo. Piuttosto ho fame. Ma non si può lasciare il proprio posto.

Il mio amico è ancora là; non ne arrivano altri. Ecco la scritta: Wrocław. Mi avvio lasciandolo andare avanti.

Una signora grassa mi fa entrare in una cabina di legno, apre tutto, mi tocca. Sono all'interno.

Lui è già seduto, gli siedo accanto, qualche sorriso di conoscenza e poi gli chiedo: – Wrocław?

Mi risponde con un *Yes!* di grande sollievo reciproco. Allora io: – Grotowski?

Ah, sì, andiamo tutti e due lì.

È fatta, siamo compagni.

Lui si chiama J., è messicano di origine tedesca, ha una ventina d'anni, è attore: mimo-attore, come dice lui. Viene mandato dal suo gruppo che Grotowski ha incontrato in Sudamerica.

E io?

Vengo dall'Italia.

Perché vado lì?

Sì, ho fatto dei seminari con collaboratori di Grotowski.

Sì, l'ho conosciuto.

Ho lavorato con loro quando sono stati a Milano: guidavo la macchina, compravo le candele, procuravo l'acqua minerale.

Ho partecipato a due convegni teatrali sul suo lavoro.

È chiaro che non andiamo per gli stessi motivi, è altrettanto chiaro che siamo insieme.

L'attesa

"Fino a dopodomani siete liberi. Il lavoro comincia martedì mattina alle sette. Domani sera alle 19 avrete un incontro con Grotowski. Il lavoro durerà cinque giorni. Voi potete restare fino all'otto".

Poche altre informazioni pratiche.

Tutto qui, da soli, in attesa, nel grande stanzone-dormitorio, a piccoli gruppi per la città, un po' smarriti, ma forti. Una notte, un giorno e un'altra notte.

La notte, che andirivieni, e domani un giorno intero, prima di cominciare.

E io che dicevo: una volta là, loro penseranno a me. Ci hanno pensato.

Il tempo dell'attesa.

Ho l'impressione che siamo lasciati soli.

Tante attese, il tempo dell'attesa precede l'incontro.

Nell'attesa si cela l'incontro. Nell'attesa impari perché sei lì.

L'attesa è anche azione: c'è un tempo che agisce.

Ogni rituale presuppone un tempo di attesa…

In certi casi l'attesa genera confusione, o sfruttamento: costretto ad attendere, senza sapere, la persona è ridotta al proprio gesto.

Neutro: svuotare per potere riempire.

Non è ancora successo niente, niente di quello per cui siamo venuti qui. Niente di quello che ci aspettavamo quando siamo partiti.

Altri compagni di viaggio

Eccoci per Wrocław: piove e fa tanto freddo. C'è un piccolo gruppo di lingua francese, sembrano molto solidali: parlano la stessa lingua.

Le nostre attività in che lingua si svolgeranno?

Un uomo che sembra conoscere il posto parla in francese di teatri, spettacoli, birrerie…

Qualcuno ha fame, il gruppo si divide. Con me e J. ci sono un bretone dal naso impertinente; silenzioso e attento come certi omini delle favole, agricoltore pieno di buon senso: è qui perché alcuni amici gli hanno consigliato un lavoro con Grotowski. Dice così. Ma che amici ha questo piccolo bretone? Poi c'è M., anche lei bretone: un po' robusta, caschetto di capelli sugli occhi, non fa teatro, no, ma ha sentito parlare di queste "esperienze" da amici. Mi diverte questa dimensione "orale" dell'informazione, il passaparola per un'esperienza così d'*élite*. M., messicano, studia danza a Parigi: "È interessante vivere a Parigi, è una specie di crocevia per il teatro": avvolto in un poncho e coperto da una mantellina impermeabile, ferma gente per la strada, conosce subito tutti, anche noi.

"Que pasa, Renata, que pasa?"

Una notte ancora, un giorno e un'altra notte. Poi si comincia.

O è già cominciato?

"Ho l'impressione che siamo lasciati soli, mi chiedo perché", dice in uno dei nostri incontri M. Per la prima volta lo vedo preoccupato.

La mattina dell'inizio, martedì primo luglio, piove… no, non ancora. Aspettiamo tutti in fila davanti alla corriera. Per l'ultima volta J. mi aiuta a fare scorrere lo zaino fra i sedili. Nessuno dice niente. C'è un gruppo nuovo. So-

no più di noi. Dicono qualcosa all'autista. Non erano con noi. Saranno del teatro. Si conoscono, quando si parlano dicono frasi brevi. Sono meno attrezzati di noi, non hanno plastiche colorate. Sono molto uniti. Sono i polacchi.

Per la prima volta, qui, ora, realizzo che Jerzy Grotowski non è un abitante del "paese di Teatro", neanche un cittadino del mondo: è di qui. Come loro. Siamo noi, ora, a essere lontani da casa, qui.

Parole note e misteriose

Molto prima delle diciannove annunciate per l'incontro con Grotowski, siamo tutti ai nostri posti. La signora che ci ha accolti entra, cambia l'aria, fa ordine verso il fondo: prepara una coperta, una luce, dei portacenere, del tè.

Finalmente arriva.

Un piccolo zaino sulle spalle, saluta, sorride e si siede.

Bisogna scegliere la lingua, chi traduce?

Difficile prendere appunti mentre lui parla. Meglio seguire la voce. I quaderni rientrano negli zaini, escono pacchetti di sigarette.

Allora, si parla del teatro delle sorgenti, il *Teatro delle Fonti*.

Qualcosa l'ho già sentita, qualcosa l'ho letta; alcune parole suonano familiari, eppure, proprio per questo loro riproporsi, come indicazione di una pratica possibile, misteriose. Parole condivise nel parlare teorico, nel comunicare a distanza, condivisibili come formule; ma se diventano programma d'azione, preoccupanti.

Si lavora sulla percezione, aprire le nostre possibilità percettive, il muro fuori, il muro dentro….

Certo, si lavora sulla percezione.

L'avevo già sentito, ma non ne avevo mai realizzato il significato, il possibile risvolto pratico di "si lavora sulla percezione".

Eppure tante esperienze parateatrali avrebbero dovuto aiutarmi ad accogliere la portata, non solo teatrale, della percezione in movimento.

Sembra molto scrupoloso, quasi diligente, nel dire tutto quello che va detto, nel cercare le parole per dirlo: una cura toccante, per noi, per il proprio lavoro, per le parole.

Lì troverete i miei compagni, vi proporranno delle tecniche di lavoro che hanno origine in culture diverse, o che loro stessi hanno elaborato.

Compagni di lavoro, di ricerca, anche questo mi tocca….

Le tecniche delle origini, l'origine delle tecniche.

Questo lo so; allora, ero sicura di saperlo.

Mysteria originis, c'era scritto nel passaggio verso il teatro o *Origina Misteri*, ma no, non è corretto. Ricordo male, confusamente, con precisione so che era scritto con pennellate bianche, e questo mi tocca più del dubbio gramma-

ticale: qualcuno aveva scritto queste parole arcaiche con vernice bianca per terra, nel selciato del piccolo passaggio.

Una storia mitica, l'unità, la differenza, il mistero dell'intero, il maschile e il femminile…

Quello che sta sopra, davanti, prima, di fronte…. Dopo vari tentativi, in francese e in inglese, si decide per *behind*. Povera lingua, come mi manca, mi mancherà sempre, in queste esperienze, una lingua comune, una lingua materna, materna almeno per qualcuno…

E anche lui, sempre a tradurre, a farsi tradurre: parole straniere dentro frasi straniere… Ma l'ho visto, talvolta, unito a un altro, sottobraccio, nell'intimità della lingua polacca.

Parla, parla.

Dire una verità, farla cercare.

Il lavoro è faticoso, vi sembrerà di non farcela, è in quel momento che succede qualcosa. Ogni organismo può farcela, anche un organismo debole.

Lo diceva anche la zia Enrica, la mitica zia di Fausto: l'uomo non è di zucchero, sotto l'acqua non si scioglie. Ma so di molte eroine morte per polmonite da pioggia…

E poi gli anni della crescita passati a sentirsi ripetere: "non ti bagnare", "non sudare", "non prendere freddo", "copriti".

L'uomo non è di zucchero, neanche le donne…

Però anche prendere la polmonite correndo sotto la pioggia, verso l'amato… Io adoro il melodramma, questo ha permesso a Grotowski di prendermi in giro, spesso, ma io ero pronta. Non si butta via *La forza del destino*, mai, anche se abbiamo incontrato Grotowski sul nostro cammino.

Altrettanto spesso faceva dell'ironia sul mio uso improprio delle lingue straniere, "parli *patuà*", mi diceva, naturalmente con l'accento sulla "a". E quando mi chiedeva di tradurre mi correggeva anche le pause, talvolta – spregiudicatamente – anche le date.

Ascolto, immaginazione, ironia

Continuo ad ascoltare, e lui parla, ma io inseguo le mie immagini.

Percepire le correnti della natura, il caldo e il freddo che si fanno vento.

Non abbandonatevi al pensiero, come a indurre uno stato di alterazione della coscienza. Se vi pensate, pensatevi con ironia. L'ironia aiuta in queste circostanze: "sono io che sto facendo questo, qui, pensa un po'". Un po' di ironia.

La natura

Noi parliamo sempre di esperienza nella natura, non dobbiamo pensare a esperienze di tipo estetico, alla occidentale. In genere l'occidentale che dice di amare la natura ama rispecchiarsi nel paesaggio. C'è molto narcisismo nell'amore dell'europeo per la natura. Qui non ci sarà nulla di tutto ciò.

Nella natura con le mie guide, nei giorni di lavoro.

Attenti e docili nell'assecondare i movimenti esterni, ci manteniamo fermi, nel nostro penetrare la natura.

Ora veloci, ora lenti, il nostro corpo/sguardo (talvolta la vista è negata) percorre gli spazi.

Vediamo ciò che è sul nostro piano, per questo mutiamo tante volte piano.

A volte ci avviciniamo alle cose, fino a perdere il contesto, fino a percepire le proporzioni di ciò che osserviamo. Solo in certi film di fantascienza avevo visto formiche così paurose: salgono sulla corteccia – sono grandi come me che mi sono fatta piccola per vederle. Sono mostruose nel loro movimento, nella loro immobilità. Non ho un'allucinazione: mi allontano e mi avvicino, è una formica. Per la prima volta la vedo come se lei potesse vedermi.

Altro che passeggiata nella natura. La conoscenza diventa percezione di pericolo e, nello stesso tempo, di possibilità. Certo, non mi viene in mente di schiacciare la formica, ma l'amore per le bestioline non c'entra per nulla.

A volte ci fermiamo su certe aperture del paesaggio.

No, non contempliamo il panorama. Gli squarci che la guida ci indica col suo fermarsi sono come feritoie in un castello. Di là vediamo, ma dobbiamo fare in modo di non essere visti, adattare il corpo perché non sia colpito: vedere ci rende vulnerabili, come con la formica.

Il racconto mi fa pensare a ciò (e anche alla strana presenza di termini militari, per dire l'esperienza, come guerrieri nella natura, verso la natura): lì non immagino molto, i sensi sono così presi da quello che faccio che non c'è spazio per l'immagine o la fantasia.

A volte ruotiamo, nella natura.

Di tutto questo girare su di me, la cosa che più ricordo sono le cime degli alberi che si uniscono.

Il gruppo

Siete qui, in gruppo, ma non è un'esperienza di gruppo. Vi chiediamo di non parlare, non c'è bisogno di raccontarsi le cose, non c'è bisogno di chiamarsi a voce alta. Se avete bisogno di qualcosa, a tavola, per esempio, potete chiederlo, non è proibito, ma non è neppure necessario: la si può prendere, e basta.

Non siamo qui per essere gentili gli uni con gli altri. Certo, non vogliamo essere brutali, ma non siamo qui per stare in gruppo, per stare bene in gruppo.

Il silenzio e le parole

Non credo di potere aggiungere molto. Non si può spiegare quello che si va a fare. Se ci sono domande sono a vostra disposizione, poi incontrerò il gruppo dei partecipanti polacchi.

"Perché ci ha detto queste cose, se non se ne può parlare?"

La domanda del francese dalla grande testa calva suona improvvisa e bassa in un lungo silenzio alterato da colpi di tosse, scarpe inutilmente allacciate più volte sullo stesso pavimento, teste ostinatamente basse, a seguire il movimento delle dita sugli orli dei vestiti, lungo le pieghe delle coperte.

Lui sorride: qualcosa andava detto *era bene che vi dicessi qualcosa, per non dovere parlare più, dopo.*

Già, qualcosa bisogna pur dire, anche adesso.

La prima colazione, su un lungo tavolo di legno, all'aperto, pieno di cibo. Qualcuno è già seduto, altri ci servono il tè.

In silenzio mangiamo, silenziosi e voraci.

Arrivano rumorosi colpi di tosse dall'interno. La finestra si spalanca. Una faccia allegra di indiano ci guarda ridendo: "Water, please!". Qualcuno gli passa dell'acqua bollente, lui sembra molto soddisfatto dell'effetto suscitato dalla sua voce squillante. Rientra con grandi raschiamenti di gola, non prima di averci guardato, ridendo e articolando, mentre mima la corsa, "running…"

Ma chi è questo "running" che può parlare e ridere di quello che facciamo? Lo saprò qualche sera dopo, no, non lo saprò, lo vedrò all'opera: quando, sempre con la leggerezza del sorriso, fra scherzi e provocazioni, improvvisamente diventa orchestra, attore, cantante, parola in musica.

Dopo una notte difficile, smarriti sotto la pioggia, sempre in silenzio, senza cedere alla tentazione di chiamarci, rientriamo alla spicciolata. Mentre mi asciugo rientrano il piccolo bretone e un tranquillo bostoniano. Beviamo latte caldo e fumiamo. Il mio pacchetto di sigarette attira l'attenzione del bostoniano: lo guarda, lo rigira, lo confronta con un altro pacchetto, ma che va cercando? "Ah, ecco – dice lui – era questo che cercavo: il fumo fa male, la scritta 'il fumo fa male'". Due giorni di silenzio, uno resiste alle tentazioni, anche alle necessità e poi parla, così.

Dove sarà "running"? Siano benedetti gli uomini e le loro parole.

Imitare

Neanche i conduttori parleranno molto. Si procederà come nelle forme della tradizione, per imitazione. Quello che vi si chiede è di imitare quello che faranno i conduttori, le guide.

Ci vuole intelligenza per imitare. Durante la guerra, bisognava attraversare un campo minato, per mettersi in salvo, al confine. Un vecchio del posto guidava la traversata. Il nemico illuminava il territorio, cadevano ordigni, bisognava abbassarsi in tempo, ripararsi nelle cunette, restare immobili: imitare il percorso del vecchio. Imitare con intelligenza: capire quando l'azione è in rapporto al tempo, quando invece è in rapporto allo spazio.

La solitudine

È un'esperienza di solitudine, ognuno è solo con se stesso.

"Beh, cosa devo dire, io sono contento. Sono contento di sapere che devo essere solo. Non sono io a sentirmi solo. È bene che sia stato detto".

Già, Miguel, almeno adesso lo sappiamo.

Un movimento al buio, nella foresta.

Questo è l'isolamento, la solitudine, il dono della differenza.

Al buio non c'è un sentiero da percorrere, non c'è nella mancanza della vista, la memoria dell'uscita, c'è solo la possibilità di andare, cadere, risollevarsi, senza meta, senza via d'uscita.

Abituarsi a sé, senza abitudini. Le braccia lungo i fianchi, andare, prudente, ma sciolta: avanti e indietro, quasi a cullarmi, fino a ricominciare.

Al rallentatore

Attraverso il gesto al rallentatore misuri il tempo e la resistenza che hai nel tempo.

Al rallentatore: lasciare maturare tutti i passaggi del gesto.

La sicurezza di rallentare. La gente crede che spostandosi poco da quello che si è appreso si resta nel giusto, rallentare la decisione, non farla percepire se non quando è compiuta. Movimento senza direzione, sei in balia della guida. Mentre la vedo spostarsi, piano, piano, spero che nel passaggio fra un appoggio e l'altro cada giù, così impara.

Io imparo il piacere di finire.

La monotonia

È il momento di lavorare sulla monotonia.

Nel granaio c'è qualcuno che suona, forse tre tamburi, aldilà di una trave che da terra al soffitto sembra delineare due spazi diversi.

Ognuno di noi trovi il proprio movimento. Non è necessario fare, fare vedere che ci si muove. L'importante, quando il movimento è trovato, è conti-

nuare ad eseguirlo oltre la durata della scoperta, lasciare che si ripeta, senza intervenire su di esso. Trovare un movimento e assecondarlo.

Muovendomi senza intenzione, ogni tanto incontro qualcuno.

Anche l'osservazione diventa movimento, come il piede che, spostandosi, trova in una incrinatura del suolo, nell'assestamento che segue allo squilibrio, un'onda che è bello seguire, anche quando cambia.

Qualche gesto mi sembra di riconoscerlo, anche atteggiamenti dello spontaneismo anni Settanta.

Anche del già noto non bisogna avere paura.

Basta andare avanti, come dice il poeta, "Avanti *viaggiatori*", e perderete il ricordo della partenza e l'attesa dell'arrivo. Avanti nonostante la presunzione di riconoscere.

"Una cosa è certa: che il tempo non guarisce nulla. Il paziente non c'è più".

E noi continuiamo, dimenticandoci in quello che troviamo.

La monotonia fa parte del nostro tempo, è una forma di sicurezza continuare a muoversi compiendo lo stesso passo.

Il ritmo cadenzato è la ricerca del movimento attraverso movimenti apparentemente uguali, piccole oscillazioni dello stato di quiete.

Verso il movimento finale in cui colui che danza entra nel tempo giusto verso l'offerta del passo finale.

Si danza soli, sempre, anche quando si crea un ritmo, una cadenza comune, soli o in presenza di un altro, non in sua compagnia, soli o in presenza della grande compagna che non si vede.

La tradizione: il permanere delle sorgenti

Fra poco, andrete con la gente di Saint Soleil, sussurra la guida.

Ci saranno tecniche individuali e tecniche della tradizione…

Quando siamo pronti, tutti, una donna arriva dal limitare della foresta. Ci sorride, la guida se ne va. Siamo pronti.

Mi pare molto bella, è bruna e solida, tiene una ciotola nel cavo della mano, sotto il petto. C'è qualcosa dentro, mi sembrano frammenti di coccio. Ha un passo deciso che non scompone mai la postura del suo corpo. Arriviamo a un casolare di campagna, la donna apre un cancelletto di legno, una vecchia polacca le va incontro: si abbracciano. Forse si scambiano qualcosa, dove è finita la ciotola?

Dietro la casa si comincia a sentire un canto. Lungo una scaletta di legno che porta a un fienile, tante scarpe, anche noi le lasciamo lì, salendo.

Entriamo in una stanza vuota. Che cosa succede? Per tutto il tempo che passerò in quella stanza, me lo chiederò. In un angolo una candela, nell'altro, diagonalmente opposto, una ciotola – la ciotola? Mi sembra che ci sia anche un'immagine della Vergine.

Veniamo disposti su due file che si fronteggiano, lungo la diagonale. La gente di Saint Soleil sembra scandire una litania. La donna ci porta a cantare tre note – credo siano note: alto, basso e una più lunga, poi la melodia che fa da contrappunto. La voce, nonostante la resistenza del mio corpo, fa tutt'uno con il canto di quella gente.

Siamo rivolti verso la candela. Il canto ora è interrotto da un salmodiante; e riprendono le litanie, una volta, due volte. Cantano in francese, la storia di un fanciullo che chiede qualcosa, forse pane.

Ancora il canto, e il corpo asseconda uno slancio collettivo verso la candela. La voce spezza la tensione, si ricomincia da capo. La donna ora sembra scomposta, la sua straordinaria forza mi sembra tutta risolta in volontà.

Mi rendo conto di trasgredire (niente fantasie, niente giudizio…), e non c'è modo di fare appello all'ironia: continuo ad osservare, un po' preoccupata, quello che fanno gli altri. Anch'io canto, ma in realtà vorrei sentire uscire il suono delle mie litanie, quelle che le donne cantavano in chiesa a maggio. Litania per litania, mi sentirei più tranquilla, da me. Con quello che conosco, da me.

La fiamma della candela sale, sale: non l'ho mai vista così luminosa.

Qualcosa è finito.

Ancora una voce per ricominciare.

I vecchi mi colpiscono molto, la loro voce e la forza dei loro movimenti: una danza che a dirla è parossistica, in realtà è un leggero, semplice movimento dei piedi. Il busto è ben solido sulle anche, le facce sembrano chiuse su un'immagine di fronte a loro, del tutto estranee alla voce che esce dalle loro bocche. Nei più anziani, evidente, l'attenzione a noi. Ci spostano, ci fanno alzare la voce, la sostengono; poi si prendono qualcosa per loro, fra loro. La danza ormai è collettiva; che strano, non c'è quasi percussione sul pavimento. Le pareti e le finestre vibrano. Chissà se l'immagine della vergine era lì da prima, in quel fienile polacco.

Ancora la voce riporta la quiete. Noi siamo allineati, loro, uno dopo l'altro, in un ordine che a volte muta, ci sfilano di fronte. È un saluto?

Qualcuno ruota le spalle, a qualcuno si guarda fisso in volto, un braccio si incrocia sul petto, un palmo aperto preme sulla fronte.

Ognuno, uno dopo l'altro, ognuno di noi, ognuno di loro, per ognuno il segno proprio, per ciascuno segni diversi.

Scendiamo.

Giù dalle scale, in una stanza fredda, una stufa riscalda un pentolone di latte. Ci servono latte, pane, marmellata. Loro si servono dopo, allegri, attorno alla stufa.

Un uomo, quello che guidava il coro, guida il nostro ritorno alla base. Stringe il pugno destro lungo il fianco, spesso si ferma per indicarci di fare altrettanto. Anch'io lo stringo, ma vorrei tanto non farlo.

Il volto, la ricerca del volto

Ora andiamo nella natura, no, forse solo fuori, a cercare la propria casa, il posto dove stare.

Ognuno può trovare un posto che è suo; non costruirselo, trovarlo, saggiando il terreno, ascoltando, assecondando il vento. Un ampio campo vicino alla base. Qualche cespuglio, una capanna col tetto d'erba, una fascia di rovi. Un alberello con quei pochi fiori che la pioggia ha risparmiato, erba alta, che l'acqua incolla al corpo. Zolle che fermano il piede inzuppato. Cardi. Percorriamo tutto il campo, tutti quei territori. Ognuno torna sui suoi preferiti, si arresta di fronte a quelli sgraditi, osa sfidare quelli minacciosi. Qui in ginocchio, lì in piedi, seguendo l'oscillazione degli alti steli. Qui bisogna saltellare, qui si può andare piano, strisciare il piede, posarlo, finalmente piano. Non è possibile imporsi una posizione, così come riesce molto difficile proiettarsi un'immagine di sé, immaginarsi.

Anche le figure degli altri progressivamente si allontanano dai tipi conosciuti: movimenti di esseri, non atteggiamenti di persone. Per la prima volta, mentre ho quasi trovato la mia casa, mi chiedo se il mio volto, sotto la pioggia battente, sostenuto dalle ferite del piede, abbia un'espressione. Non vedo espressioni sul volto degli altri. Corpi come onde di cui lo sguardo fissa la cresta, immobile, prima di precipitare. Ora non solo non è possibile descrivere, ma neppure raccontare.

I guardiani del silenzio

Il mio racconto è dedicato alle mie guide. Spesso senza nome, le ricordo nel momento dell'arrivo, il primo giorno di lavoro.

Una costruzione rettangolare ci volta le spalle. Bassa, lunga, di pietra viva. Un'altra più alta, più in alto, le va incontro ad angolo retto, a chiudere quasi un giardino, un prato affacciato sulla foresta. Dove le case si incontrerebbero, il sentiero. Di fianco alla casa alta un tavolo di legno, una stufa accesa.

Tutto è in ordine, netto, pronto.

Accanto alle case, a uno, a due, a tre, figure umane.

Ferme, sono accanto alle case, sul prato, alla porta. Stanno lì, sono lì. Per noi. Ma non ci accolgono: guardiani di quell'immobile silenzio, non potremmo arrivare lì, se loro non ci fossero. Sono fermi. Non fanno niente. I loro vestiti, puliti e rassettati, confermano anche per loro un cominciamento.

I guardiani della solitudine incominciano con noi.

Noi li guardiamo, loro no, ma non ostentano indifferenza. Semplicemente, non sono rivolti a noi, ma allo spazio che ci accoglie, il loro sguardo è più largo del fuoco della nostra prospettiva. L'occhio ne incontra ancora altri, confusi con le case. Sembrano molti, fissati in una presenza sicura.

Un abbraccio forte, un saluto sottovoce: benvenuta.

Le parole non sono congelate.

Forse anch'io sto andando al rallentatore, anch'io da lontano sembro ferma: fermata, un'immagine fermata.

Non ci guardano, ma ci vedono, è certo, e sono lì per noi. Come le uova sode sul tavolo, il burro e l'acqua bollente del tè.

Jairo Cuesta*

SENTIERI VERSO IL CUORE
In forma di contesto

La vita non è ciò che un uomo ha vissuto, ma ciò che egli ricorda e come lo ricorda per raccontarlo
Gabriel Garcia Marquez

La più straordinaria avventura della mia vita è avvenuta a fianco di Jerzy Grotowski. L'ho accompagnato durante tutto il percorso del Teatro delle Sorgenti, dal nostro primo incontro in Francia, fino alla giornata leggendaria che ha concluso il progetto, il 31 dicembre del 1982 a Volterra, in Italia.

Iniziò alla Cartoucherie di Vincennes, a Parigi, una notte della primavera del 1976, quando aspettavo innanzi al fuoco di incontrare Grotowski. Speravo di poter lavorare con il suo Teatr Laboratorium e non avrei mai immaginato di trovarmi sulla soglia di un'esperienza che avrebbe trasformato la mia vita.

All'inizio dell'estate giunsi alla foresta di Brzezinka, in Polonia, con un pesante fardello nella testa e un corpo leggero e agile, come modificato dalla settimana di lavoro iniziale con Grotowski, avvenuta qualche tempo prima presso l'Abbazia di La Terraille, a Saintes, in Francia. Forse tutti giungevano così, pesanti e insieme leggeri, al vecchio casolare nella foresta.

Brzezinka era la sede del Teatr Laboratorium, un luogo distante un'ora di macchina da Wrocław. Grotowski vi era giunto, anni prima, con un gruppo di attori e di giovani membri della sua compagnia, dopo aver deciso di abbandonare il Teatro di Rappresentazione. Lì si erano sviluppate le prime esperienze del Parateatro. Quando arrivai al casolare, mi accorsi che era deserto. Gli attori del Laboratorio si trovavano a Wrocław, occupati nelle rappresentazioni di *Apocalypsis cum figuris*, mentre il *Progetto Montagna* - uno

* Attore e regista colombiano. Fondatore negli Stati Uniti insieme a James Slowiak del New World Performance Laboratory. Ha collaborato con Jerzy Grotowski al Teatro delle Sorgenti e all'Objective Drama Program dal 1976 al 1986, lavorando in Polonia, Italia, Francia, Messico, Haiti e Stati Uniti. Ha partecipato al workshop preliminare del *Mahabarata* a Parigi, sotto la guida di Peter Brook. Cuesta è stato docente invitato all'Università di Parigi, all'Università di California-Irvine, al Colorado College, alla Case Western Reserve University e all'Università di Akron, dove ha diretto *Finale di Partita* di Samuel Beckett. Ha condotto in diversi continenti numerosi workshop in Performance Ecology e tecniche di training per l'attore. Ha lavorato con il Teatro Libre di Bogota, Colombia, e firmato la regia, insieme a James Slowiak, del *Misantropo* di Moliere. Per il NWPL Jairo Cuesta ha diretto *The Dybbuk* e ha lavorato come attore in *Macbeth*, *Mother's Work, The Recital of the Birds, Epiphany 1, The Phantoms of King Lear, The Book of Saints and Martyrs, Woyzeck, Essential Demonstrations, HamletMachine, Electra* e *L'Amore nel tempo del Lunatici.*

degli ultimi lavori del Parateatro, diretto da Jacek Zmyslowski - si teneva lontano da Brzezinka. Questo immenso spazio vuoto e deserto era comunque attraversato dalle tracce invisibili della presenza di Richard Cieslak, di Wlodzimierz Staniewski, degli attori del Teatr Laboratorium e di tanti giovani provenienti dal mondo intero. Un posto estremamente vivo nella memoria di André Gregory.

Brzezinka venne presto eletta, da me e dai miei compagni, immagine di un teatro che sentivamo *nostro*.

E che teatro! Grandi foreste, piccoli casolari disseminati qua e là, dove la povertà e la semplicità contadina evocavano in me la visione romantica di un tempo perduto, piuttosto che l'immagine della cruda realtà sociale della Polonia di quegli anni. Foreste piene di spazi nascosti, di tane apparentemente vuote e abbandonate nella notte, ma piene di sorprese quando, di giorno, si aveva la fortuna di ritrovarle. Volpi, cervi, maiali selvatici, zanzare, torrenti e laghi. Muschio secco d'estate e molta neve d'inverno.

I grandi rischi che ho corso nella vita non hanno mai avuto la statura mitica di quelli narrati nei romanzi di Hesse, Castaneda, Mann, Garcia Marquez, che leggevo in quegli anni.

I pericoli cui eravamo esposti, a Brzezinka, erano legati essenzialmente alla solitudine e, più che al silenzio, rimandavano ad una differente qualità del nostro ascolto. Erano connessi alla routine quotidiana, alla pigrizia. Rischi che assumevano un'importanza cruciale nel percorso di maturazione di ciascuno di noi. Rappresentavano metamorfosi o riti di passaggio, atti a condurci verso un nuovo stato di attenzione, un *camminare verso l'inizio,* capace di farci giungere a *casa*.

> Quando parlo della tecnica degli inizi, non intendo un attaccamento al passato, quanto piuttosto un impegno sul principio. Come se in ogni momento ci trovassimo davanti alla frase che precede tutte le altre: "in Principio". In principio c'era l'adesso, ogni tempo è nel principio[1]

L'*Adesso* si è mostrato come un grande bosco spalancato innanzi a me. I rischi erano segnati da spine, zanzare e freddo. Stanchezza, febbre, sogni. Una gran sete. E saluti di fulmini lontani. Dovevo destare le mie risorse interiori e contemporaneamente mantenere una perfetta lucidità e il controllo di tutto me stesso.

Il progetto era quello del Teatro delle Sorgenti.

Solo oggi, guardando indietro con rinnovata comprensione, sento che le parole e le azioni di Grotowski, come un *koan* smarrito, riemergono lentamente nella memoria. Ora comprendo che l'essenziale era ciò che sgorgava dal *cuore*, come l'acqua dalla sorgente.

[1] J. Grotowski, *Wedrowanie za Teatrem Zrodel*, "Dialog", n. 11, 1979, pp. 94-103, in J. Kumiega, *Theatre of Grotowski*, Methuen, 1985, p. 229.

François Kahn ricorda, in un'intervista rilasciata a Sista Bramini:

> La cosa più difficile del Teatro delle Sorgenti è stata questa ricerca di Grotowski, per mesi, mesi e mesi, di *fare*, fare un'azione. Questo fare era molto difficile e durante questo tempo di *ricerca del fare*, i libri, le discussioni, i testi non c'entravano; a tal punto che c'è stato un periodo difficilissimo all'inizio del lavoro – dove non si poteva fumare, non si poteva leggere, non si poteva fare... niente! Lui era come una belva. Abbaiava. Tutti ne avevamo paura. Una cosa spaventosa. Nel senso che la richiesta, la domanda e la risposta era unicamente quella di fare un'azione. Potevi raccontare tutto quello che volevi, lui diceva: "No! Fai!"[2].

Per poter passare alla tappa successiva della ricerca bisognava arrivare all'abbandono incondizionato. Perdere tutta la speranza. Quando la comprensione non avviene per mezzo della mente, ma precisamente a livello delle ossa, della pelle e del respiro, allora si intuisce come quello che si sta facendo sia più grande di noi, più grande di qualunque comprensione. Lo stato di abbandono, inoltre, non era uno stato di spavento o di impotenza. Al contrario, proprio quando ci si lasciava andare si aveva la più grande possibilità di essere e di agire in sintonia con tutto quello che ci circondava, con tutto l'universo, di essere veramente nell'*adesso,* nel *Principio.*

Grotowski, tuttavia, si riferiva poco a un'idea di *cuore* e preferiva piuttosto parlare di *sorgente*.

"Ma attenti – sosteneva Grotowski – non parlo delle sorgenti del teatro"[3]. Grotowski intendeva con ciò i procedimenti, le tecniche di avvicinamento alla sorgente, e utilizzava metafore di spazio: si trattava di percepire il senso dell'*entrare* e dell'*uscire*. Poiché eravamo un gruppo di giovani provenienti da diverse parti del mondo e quasi tutti privi di una tradizione alle spalle, Grotowski si riferiva alla nostra ricerca definendola come una "tecnica nascente". Voleva cioè distinguerla da quelle, strutturate, provenienti dalle tradizioni più antiche, come lo yoga o le diverse arti marziali.

Anni prima, nel 1969, al Teatr Laboratorium, Grotowski descriveva così ai suoi attori *le reazioni autentiche*:

"Ogni reazione autentica ha inizio all'interno del corpo [...]. Il nostro intero corpo è una grande memoria, e nel nostro *corpo memoria* si creano diversi punti di partenza […]. Il corpo non ha memoria, esso è memoria"[4].

Durante il percorso del Teatro delle Sorgenti, nel periodo di Brzezinka (1976-1980), egli non utilizzò mai questo linguaggio, che apparve invece nel-

[2] S. Bramini, *Il Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: ricostruzione storica e testimonianze*, manoscritto, 1992, p. 99.
[3] J. Grotowski, in I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski: some parallers in the training process*, in R. Schechner-L. Wolford (a cura di), *The Grotowski Sourcebook*, London and New York, Routledge, 1997, p. 324.
[4] J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1982-83, pp. 184-185.

le conferenze all'Università "La Sapienza" di Roma, e negli anni successivi al nostro ritorno verso i Paesi d'origine (1981-82). Grotowski ha detto: "Si può svegliare il proprio corpo, far realmente svegliare il proprio corpo, ma non esprimere il risveglio del proprio corpo. Esprimere appartiene all'espressività, all'espressione. Non si tratta qui di esprimere. Qui si tratta di fare"[5].

Oggi sono portato a credere che nell'idea del *fare* fosse già inscritta quella del *corpo memoria*.

Thomas Richards ha chiuso il cerchio qualche anno fa quando, riferendosi all'idea dell'Impulso e alla memoria del corpo, ha sostenuto:

"*Impulso* per Grotowski è qualcosa che preme dall'interno del corpo e si allarga verso la periferia; qualcosa di molto sottile che nasce *dentro il corpo* e che non proviene unicamente dal regno del corpo"[6].

Per avere un'idea di come abbiamo lavorato, bisogna sottolineare come all'inizio ci siamo scontrati con la difficoltà del fare e solo in seguito, forse, abbiamo raggiunto lo stato di abbandono. Lo stato in cui il corpo, che è memoria, può ricordare, fino ad attingere a ciò che è semplice, *qualcosa che è dato all'essere umano*. A questo proposito Grotowski osserva:

> Dato per chi? La risposta dipende dalle tue preferenze nell'area della semantica. Se le tue preferenze sono religiose, tu puoi dire che è il seme della luce ricevuta da Dio. Se, d'altra parte, le tue preferenze sono secolari, tu puoi dire che è inscritto nel tuo codice genetico[7].

Così, a Brzezinka, dopo molti mesi, da quello stato di solitudine e di silenzio sono cominciate ad emergere delle azioni. A poco a poco le mostravamo ai nostri compagni, i quali agivano come ombre, come *testimoni*. In questo periodo di testimonianze Grotowski non ha voluto assistere a ciò che producevamo, scegliendo piuttosto di parlarne con quelli che fungevano da testimoni. Questo processo ha impegnato lunghi mesi.

Riguardo a *Motions* Grotowski ricorda come l'idea di passare ad una successiva tappa della ricerca fosse emersa durante una conversazione con Zbigniew "Teo" Spychalski. I due si trovavano nella piccola cucina a Brzezinka, in una pausa di lavoro, e Teo descriveva le attività e i movimenti che da qualche tempo proponeva al suo gruppo a Ostrovina (un'altra vecchia fattoria poco lontano). Dopo averlo ascoltato attentamente, Grotowski lo pregò di portare con sé alcuni testimoni. Questi descrivevano l'impressione che Teo

[5] *Ibidem*.
[6] T. Richards, *At Work with Jerzy Grotowski*, London and New York, Routledge 1995, p. 95.
[7] J. Grotowski, *Theatre of Sources*, in R. Schechner-L. Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 261.

"entrasse in connessione con il luogo, solo con una sorta di tenersi in piedi, di muoversi molto dolcemente attorno a sé, di sedersi a metà e di alzarsi"[8].

In seguito Grotowski chiese a Teo di insegnare i suoi movimenti a tutti gli altri, e lui dovette farlo in pieno inverno, sotto la neve.

Grotowski ricorda:

> Allora ho pensato che era il momento di rientrare... di assumere le conseguenze di una tecnica particolare che è praticata da certe tribù di Indiani dell'America del Nord. Ciò che era cruciale era che il punto di partenza era la connessione con sei punti cardinali: quattro punti cardinali sono definiti dalla posizione del Sole e i due restanti sono il Nadir e lo Zenith... D'altra parte ciò è molto vicino al *Saluto al Sole* nello Yoga[9].

Questo dunque è stato il seme di *Motions*. Partendo dal lavoro spontaneo di Teo, Grotowski ha cominciato a strutturare l'azione verso una direzione precisa: la circolazione dell'*attenzione*. Lo ha fatto a partire dal 1979 in Polonia e in Messico, e nel 1980, durante la sessione aperta del Teatro delle Sorgenti intitolata *I Misteri dell'Origine*. Quindi ha rielaborato il lavoro con un nuovo gruppo, per poi tornare a Brzezinka nel 1981. Nel 1983 la ricerca è proseguita in California e infine, dal 1986, è approdata a Pontedera, in Italia. Grotowski ripeteva con il suo memorabile sorriso: "È un esempio di quanto tempo richiede filtrare un'azione precisa".

Oltre a *Motions*, anche il lavoro intorno ai canti ha segnato una linea fondamentale della ricerca del Teatro delle Sorgenti.

Vi era impegnato soltanto con un piccolo gruppo di persone intorno ad arcaici testi iniziatici: brevi frasi, precetti, massime, aforismi, piccole esortazioni e dialoghi. La ricerca della Verità misteriosa, del Regno Celeste dentro e fuori di noi, e l'idea di un senso letterale del Tutto, erano temi che avevano una certa eco nel nostro lavoro. A ciascuno di noi fu dato un testo – scelto durante una conversazione con Grotowski – al quale dovevamo correlare la melodia che ritenevamo appropriata. Per me fu un lavoro molto difficile. Le mie melodie erano piene di tamburi e scappavano un po' dappertutto nello spazio. Non ne possedevo veramente nessuna. Il lavoro, così, iniziò con la scelta di alcuni fra i canti proposti e studiati in precedenza, per poi concentrarsi su quattro o cinque canzoni. Alcuni canti erano accompagnati da movimenti eseguiti in gruppo o inauguravano momenti di solitudine. Essi rappresentavano anche una parte del nostro lavoro nella direzione delle tradizioni arcaiche. In generale, i canti erano l'unico punto di contatto con i praticanti di antiche tecniche ad Haiti, in Messico e in India mentre, per altri aspetti, rappresentavano un veicolo per le incursioni all'interno della Polonia. Furono inoltre presenti nelle occasioni di apertura all'esterno del nostro lavoro nell'estate del 1980.

[8] J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp.184-185.
[9] *Ibidem*.

Prima di riprendere il viaggio (1981), ciascuno di noi soggiornò per un breve periodo presso la propria cultura di origine.

Di nuovo in Polonia, con un piccolo gruppo di praticanti, abbiamo attraversato il periodo della crisi polacca.

Abbiamo lavorato in diversi luoghi in Italia, e la notte del 31 dicembre 1982, quando Grotowski era già negli Stati Uniti, il progetto si è concluso nel vecchio manicomio di Volterra dove eravamo ospiti del Gruppo Internazionale L'Avventura.

Vorrei concludere con le parole di un testo riletto da poco. Proviene da *Il pellegrinaggio in Oriente* di Hermann Hesse.

> Tra le particolarità del pellegrinaggio in Oriente c'era anche questa: che la Lega mirava bensì con esso a scopi precisi, molto elevati (questi appartengono alla zona del segreto, non si possono quindi comunicare), ma il singolo partecipante poteva, anzi doveva avere anche scopi privati, poiché nessuno era accettato se non spinto da siffatte aspirazioni personali, e ognuno di noi, mentre pareva seguisse ideali e mete comuni e combattesse sotto una comune bandiera, portava in cuore come intima spinta ed estrema consolazione il proprio folle sogno puerile[10].

[10] H. Hesse, *Il pellegrinaggio in Oriente*, Milano, Adelphi, 1995, p. 13.

Jairo Cuesta

RITORNO ALLE "SORGENTI"[1]

Nella tradizione della scienza spirituale del Samkhya, in India, esiste una regola per gli studenti che lasciano il monastero dopo avervi trascorso alcuni anni. Questa afferma:

> Lascia passare dodici anni prima di parlare della tua vita qui, prima di formulare un giudizio su qualsiasi argomento. Ciò che maturerà in te, ciò che metterà radici nella tua vita, a ogni livello, ti apparterrà. Niente altro. Ogni cosa che hai sentito è stata detta migliaia di volte per migliaia di anni, e in molti modi diversi. Ma chi c'è ad ascoltarla, a comprenderla, a viverla?[2]

Chi ero io in questa stanza, circa vent'anni fa? Chi sono adesso?

Facevo parte di un gruppo di giovani provenienti da diverse parti del mondo, da differenti tradizioni; lavoravamo qui insieme, in silenzio e solitudine. Posti di fronte a una grande sfida: la Vita stessa. "Questa sfida è sempre difficile, come la risposta", Grotowski era solito dire; "e la risposta non è nient'altro che il *processo creativo*"[3].

Qual era questo processo nel Teatro delle Sorgenti? E come parlarne?

Ogni posto qui a Brzezinka era per noi magico e misterioso: questa stanza, che noi chiamavamo *Mateznic*, il camino, questo edificio, la foresta intorno, gli animali "selvaggi", i torrenti e il lago. Ogni cosa era così bella, tuttavia non era sufficiente.

La Natura era solo la porta verso qualcos'altro. Ricordo che durante i primi anni del Teatro delle Sorgenti Grotowski era solito parlarci della "Grazia". Quando ci parlava della Veglia (*Czuwanie*) di Jazek Zmyslowski, per esempio, usava dire che "durante la Veglia noi potevamo vedere alcuni partecipanti in stato di Grazia"[4]. Possiamo pensare che Grotowski usasse la parola "grazia" per indicare qualcosa, un'esperienza speciale connessa con l'organismo in azione. La Natura, la bellezza di questo luogo era il teatro di tale possibilità. Ricordo che, quando la Grazia era presente almeno in qualcuno dei partecipanti della Veglia, questa sembrava avere una qualità ben

[1] Questo testo, come il contributo di Renata Molinari (vedi *supra*, pp. 11-24) è stato composto per il Convegno Internazionale *Jerzy Grotowski, Passato e presente di una ricerca*.
[2] L. Reymond, *To live within*, Portland, Rudra Press, 1971, p. 3.
[3] J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in K. S. Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La Casa Usher, 1980, p. 195. Allo stesso proposito cfr. anche J. Kumiega, *The theatre of Grotowski*, London, Methuen, 1985, p. 184.
[4] Cit. in R. Findlay, *A necessary afterword*, in Z. Osiński, *Grotowski and is Laboratory*, New York, PAY Publications, 1985, p. 171.

strutturata e piacevole; ogni tipo di situazione disordinata e caotica veniva meno. A Brzezinka ho avuto la stessa impressione sia lavorando da solo, sia osservando il lavoro dei miei colleghi, spesso pieno di grazia.

Quella che definisco come "bellezza del luogo" non rappresentava l'attributo essenziale. Allo stesso modo, non era centrale che la nostra esperienza venisse fissata in "belle forme", in semplici apparenze. Credo che ogni cosa vista in questo posto fosse il risultato e l'attributo di qualcos'altro, qualcosa di più prezioso.

Qui, nella foresta, abbiamo avuto la possibilità di trovare il luogo perfetto per contemplare. Un albero, per esempio, mostra la bellezza tranquilla: purezza all'interno, quiete all'esterno. L'albero è evidente, come Grotowski affermava. Sono stato tentato dall'esperienza della contemplazione. Volevo distogliere la mia percezione dagli oggetti e trovare una qualche forma di quiete. Presto, però, ho scoperto che la contemplazione da sola non poteva fermare la mia volontà. Essa si sarebbe svegliata ancora, e allora tutta la bellezza della forma sarebbe apparsa solo come un breve momento di esaltazione.

In uno dei miei primi incontri con questo lavoro, nel sud della Francia, ho assistito all'esplosione in pezzi di un magnifico albero. È stata un'esperienza sorprendente e affascinante. Mi ha mostrato come, in quel momento della mia vita, avessi bisogno di abbandonare i miei atteggiamenti parigini e cercare qualcosa di diverso. A partire dalla mia reazione verso l'albero scheggiato, ho cominciato a sospettare che la Grazia più perfetta consista nel permettere a qualcosa di emergere dall'interno, mantenendo allo stesso tempo un contatto chiaro con ciò che c'è intorno e fuori di noi. Questa consapevolezza mi accompagna da allora. Adesso, nel mio lavoro, posso chiamare quel *quid* il *materiale originario*. Il termine proviene dall'*I Ching*, che dice: "La grazia più perfetta non consiste in ornamenti esteriori, ma nel permettere al materiale originario di venir fuori, abbellito dall'aver ricevuto una forma"[5].

Oggi sono portato a credere che, durante il periodo del Teatro delle Sorgenti, la mia prima sfida consistesse nel tentativo di far emergere il materiale originario.

Grotowski ha chiamato la sessione di apertura del Teatro delle Sorgenti, nell'estate del 1980, *I Misteri dell'Origine*, il mistero del principio.

È stato intorno a quel mistero che diverse ricerche hanno cominciato a svilupparsi.

Due elementi del lavoro sono stati essenziali per me poiché hanno agito come le storie della creazione raccontate migliaia di anni fa intorno ai falò. Essi avevano la potenzialità di aprire nuove piste di ricerca e oggi rappresentano per me la memoria delle possibilità inscritte all'origine del nostro lavoro. Questi due elementi erano: *Motions* e le canzoni.

Motions, l'esercizio che proprio allora cominciava ad essere praticato nel Teatro delle Sorgenti, era fondamentale in quanto "stare in piedi" ne rappre-

[5] *The I Ching or Book of Changes*, Princeton, Princeton University Press, 1950, p. 495.

sentava l'asse portante. Le canzoni, erano essenziali, per altri aspetti, perché cantavano del *principio*.

Motions mi è servito come la porta attraverso cui iniziare il viaggio. La mia destinazione era stare in piedi nell'Origine, nel Principio, il luogo misterioso dove tutte le cose hanno inizio e fine.

In alcune tradizioni si dice che nel mantenere l'immobilità la schiena è quella parte del corpo che rimane invisibile a se stessi, simboleggiando l'immobilizzazione del flusso dei pensieri che rende liberi dalla propria personalità.

Anni fa Grotowski mi ha dato alcune semplici indicazioni che ho poi strutturato in un esercizio a partire dalla seguente premessa: quando prendi una decisione importante, rimani immobile per qualche minuto prima di compiere qualsiasi azione. Come funziona? È stato per me il miglior test per verificare se l'energia che si usa per dirigere l'azione provenga dal sistema nervoso volontario o da qualche altro luogo.

Quando facciamo qualcosa, usiamo diverse sorgenti di energia. L'energia che possiamo chiamare dell'"eroe", associata alla volontà di muoversi del nostro corpo, e l'energia per compiere azioni che richiedono allenamento e una ferma fiducia nei principi. Quando queste energie sono connesse con quelle che provengono da altre sorgenti, come il respiro e il battito cardiaco, allora abbiamo una possibilità di essere in relazione con ciò che ho chiamato il *materiale originario*. Ma quando questo contatto è perso, l'energia dell'eroe diventa compulsiva e noi puntiamo ad eseguire compiti che non sono più personalmente significativi.

Poniamo che tu scegli di fare qualcosa. Dopo un momento di immobilità la forza degli impulsi al fare si calma e puoi sperimentare il ritmo armonioso del respiro e del cuore. I primi impulsi sono ancora lì ma ora, a distanza, essi appaiono come compulsioni prive di senso. Sperimenti una spaccatura. Qualcosa vorrebbe eseguire certe azioni ma perdi l'energia dell'eroe per compierle. Solo quando l'energia persiste dopo una tale esperienza l'atto ha senso, perché adesso è governato da ciò che ho chiamato il *materiale originario*. Altri membri del mio gruppo del Teatro delle Sorgenti hanno definito lo stesso principio in modo diverso. Qualcuno proveniente dall'India l'ha inteso come "coscienza". Altri, originari del Giappone, lo associavano al Vuoto. Altri all'inconscio, o a ciò che Jung chiamava il Sé. Gli Shakers lo chiamano il "piccolo Io", e Ramana Maharshi l'"Io reale".

In un testo molto importante, *L'Azione è Letterale*, Grotowski ci dà una chiave per leggere il nostro lavoro nel Teatro delle Sorgenti. Afferma: "Forse non esiste un modo con cui possiamo rispondere con parole alla domanda: 'Come essere se stessi?' Ma senza dubbio la risposta si può trovare

nell'azione, se ci dimentichiamo di noi; se lasciamo indietro la nostra personalità"[6].

E prosegue:

> La prima azione è la non azione. La prima cosa da fare è ciò che è necessario… L'essenza del lavoro è: essere nel presente, essere – dove si è, fare – ciò che si fa, incontrare – chi si incontra […]. In un linguaggio teatrale noi possiamo descrivere questo dicendo che l'azione è letterale e non simbolica, lo spazio è letterale e non simbolico […]. Un uomo arriva dunque al punto che è stato chiamato "umiltà", al momento in cui egli semplicemente è e nel quale accetta l'evidenza stessa e insieme con l'evidenza accetta il presente … Quando un uomo arriva a questo punto, è come se emergesse da un spazio chiuso, come se emergesse da un carcere sotterraneo nello spazio aperto. Fuori e dentro. È spazio semplice, libero. E dove sono io in questo? Non lo so. Forse io non esisto? Forse ho gettato via questa maledetta immagine?
> Quando raggiungiamo quel punto … giungiamo a qualcosa che precede. Perché ciò che precede è sempre presente … il principio è presente[7].

La seconda sfida – adesso lo capisco – era come mantenere il contatto con ciò che ci circondava, con l'esterno.

Una delle grandi cose che ho sperimentato qui era l'interdipendenza di tutte le cose.

Il Teatro delle Sorgenti era un'esperienza sul piano orizzontale, connessa a tutte le forze vitali. Potremmo affermare che era semplicemente un'esperienza dello spazio. Ammiravamo Dersu Uzala – il cacciatore del film di Kurosawa. Mi piaceva il suo alto stato di vigilanza. Lui era lì, nella foresta, e considerava tutte le cose della natura come suoi fratelli. Fratello albero, fratello fuoco, fratello tigre, era solito dire. Il cacciatore ha una coscienza speciale. Morris Berman, esperto di storia delle culture, definisce ciò una "coscienza del paradosso". Afferma che essa consiste in una vigilanza diffusa o periferica che può essere caratterizzata dall'essere di natura orizzontale. Essa semplicemente accetta il mondo così come esso si presenta, e in questo senso sembrerebbe richiedere un livello molto alto di fiducia. Fratello sole, sorella luna.

Morris Berman ipotizza che il paradosso sia una memoria genetica molto antica, qualcosa di prossimo al genere di allerta che gli animali mostrano spesso.

Negli esseri umani, come la parola suggerisce, il "paradosso" implica il tenere insieme simultaneamente affermazioni o emozioni contrastanti; sostenere la tensione di questo conflitto affinché possa emergere una realtà più profonda.

È un genere di vigilanza simile all'attenzione che Ortega y Gasset riporta nelle sue *Meditazioni sulla caccia*:

[6] J. Grotowski, *Action is literal*, in J. Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 225.
[7] *Ivi*, p. 228.

> Il cacciatore non crede di sapere dove si presenterà il momento critico. Egli non guarda con tranquillità in una determinata direzione, sicuro in anticipo che la lotta gli capiterà di fronte. Il cacciatore sa di non sapere cosa sta per accadere, e questa è una delle più grandi attrazioni di questa occupazione. Quindi ha bisogno di predisporre un'attenzione di una qualità diversa e superiore, un'attenzione che non consiste nel concentrarsi su ciò che presume ma consiste semplicemente nel non presumere niente e nell'evitare la disattenzione. È un'attenzione "universale" che non si concentra in nessun punto e che tenta di essere in ogni punto. C'è uno splendido termine per questo, che ancora conserva tutto il suo sapore di vivacità e freschezza: allerta. Il cacciatore è l'uomo allerta[8].

In un articolo sul Teatro delle Sorgenti, Robert Findlay sostiene che, a proposito dell'esperienza a Brzezinka vissuta con me, qualcuno abbia detto:

> Camminando attraverso i boschi con lui, ho avuto la sensazione di dissolvermi, di essere inconsapevole di me e qualcosa di non separato dalla foresta. Ho sentito me stesso in sintonia con i boschi. La mia pelle era aperta, e assorbiva ogni cosa[9].

La mia azione era semplicemente *correre*. Correvo. Mi piace correre. Il mio soprannome in polacco era *Tarpan*. All'inizio della mia azione raccontavo ai partecipanti una piccola storia: dicevo loro che, a causa del mio lavoro qui nella foresta, non potevo trascorrere molto tempo con la mia bellissima figlia di due anni, Kena. Lei passava la maggior parte del tempo con sua madre, Dominique. Ma quando io avevo del tempo da dedicarle, e andavo nella casa dove abitavano, ad alcuni chilometri da qui, lei mi chiamava sempre "mamma". Io sapevo che lei capiva la differenza tra Dominique e me, ma ci chiamava entrambi con lo stesso nome, "mamma". Quindi, dopo aver narrato questa piccola storia, iniziavamo con il lavoro: io cominciavo a muovermi, a bruciare energia. All'inizio della mia azione ero sempre pieno di energia. E correvo. Attraverso la foresta, gli alberi, il torrente, il lago. E bruciavo. Andavo nei luoghi che erano importanti per me. E correvo, bruciando energia. Quando ho analizzato il mio lavoro con Grotowski, gli ho raccontato la storia di Kena e abbiamo parlato del bisogno di bruciare energia e della sensazione di entrare in un flusso di movimento. Anni dopo Grotowski scrisse su questo genere di esperienza:

> È la natura del tuo corpo che brucia. Perché il tuo corpo è anche natura. Ma quando brucia, qualcosa accade. Tu senti come se ogni cosa fosse parte della grande corrente delle cose e il tuo corpo comincia a sentirlo e comincia a muoversi con quiete, serenità, quasi galleggiando, come se il tuo corpo fosse condotto dalla corrente. Puoi sentire che è la corrente di tutte le cose intorno

[8] J. Ortega Y Gasset, *Meditations on hunting*, New York, Scribner, 1972, p. 150.
[9] R. Findlay, *A necessary afterword*, cit., p. 172.

che ti porta, ma allo stesso tempo senti che qualcosa sta venendo fuori anche da te[10].

Durante l'ultima estate di lavoro del Teatro delle Sorgenti, nel 1982, lavoravamo a Ostrovina, perché Grotowski non voleva tornare a Brzezinka senza prima apportare alcune modifiche a questo edificio. Abbiamo anche intrapreso alcune spedizioni in diversi villaggi della Polonia. A Ostrovina, come negli altri villaggi, Grotowski era solito tenere una seduta di analisi del lavoro svolto in quel giorno, che spesso durava lunghe ore, fino all'alba. Con la mia scarsa conoscenza della lingua, non ero in grado di seguire la conversazione nei particolari, così qualche mese fa ho chiesto a un mio amico polacco, che era presente a uno di questi incontri, cosa ricordava di quelle lunghe nottate, a fumare le sigarette che Cieslak aveva trovato per Grotowski e che lui generosamente offriva ai partecipanti. Uno dei ricordi più importanti del mio amico è Grotowski che chiede di trovare qualcosa che possa appartenere a ognuno di noi.

Questo era, suppongo, il suo consiglio per i tempi difficili che sarebbero seguiti.

Così, se io mi chiedo, ora, dopo circa vent'anni, cosa mi appartiene, posso rispondere: il lavoro che faccio. Questo appartiene a me.

Il Tao Te Ching lo esprime così: "Conosci (comprendi) da dove provieni: / questa è l'essenza della saggezza"[11].

Se conoscere le nostre origini è l'essenza della saggezza, come afferma il Tao, allora suppongo che questa sia anche l'essenza del lavoro saggio.

Il Tao continua:

> Ritornare all'origine è serenità.
> Se non conosci l'origine,
> inciampi in confusione e dolore.
> Quando realizzi da dove vieni,
> diventi naturalmente tollerante …senza pregiudizi …comprensivo[12].

Penso che il collegamento tra l'origine e il lavoro sia la creatività. Come dice Grotowski in una citazione riportata prima, è solo attraverso la creatività che possiamo rispondere alla sfida della vita.

Diventiamo reali quando lasciamo emergere il nostro *materiale originario*, quando la nostra risposta alla vita è fondata sia sulla nostra relazione con tutte le cose che ci circondano, sia sul grande coraggio di avere fiducia nel proprio Sé.

[Traduzione di Anna Matricardi]

[10] J. Grotowski, *Theatre of Sources*, in R. Schechner-L. Woldford, *The Grotowski Sourcebook*, London and New York, Routledge, 1997, p. 264.
[11] Lao-Tzu, *Le livre de la voie et de la vertu*, Paris, Librarie d'Amérique et d'Orient, 1981, p. 37.
[12] *Ibidem*.

Tihana Maravić

L'ESICHIA DELL'ATTORE
Grotowski e l'esicasmo

L'esicasta è colui che cerca di circoscrivere l'incorporeo in una dimora corporea.
San Giovanni Climaco

Fuggi, taci, riposa

Arsenio (IV-V secolo a.C.), nobile diacono romano, precettore dei figli dell'imperatore Teodosio, trascorse parte della sua vita come eremita nel deserto della Tebaide, in Egitto[1]. Un giorno, dopo aver tentato invano di porre termine alla condizione di malessere che lo opprimeva, Arsenio chiese a Cristo: "Che cosa bisogna fare per essere salvati?" Cristo gli rispose con tre brevi parole: *Fuge*, *Tace*, *Quiesce* (*hesychaze*), fuggi, taci, riposa.

Fuggire il male per fuggire "verso Qualcuno"[2]. Spiritualmente, fuggire è affermare che il mondo non ha in sé il proprio senso e il proprio fine. Bisogna scappare da tutto ciò che ci allontana dall'essenziale e liberarsi, quindi, dall'attaccamento e dalla dipendenza[3].

Tacere, essere nel silenzio, ci permette di ascoltare, di essere presenti nel presente.

Nel greco profano *esichia* ha il significato di assenza di agitazione, pace, riposo, tranquillità: "termine dell'*esichia* è il silenzio di tutte le cose"[4], l'abbandono di qualunque pensiero, "anche dei concetti più divini"[5]. Il pensiero deve dunque cadere nel silenzio, deve essere superato, affinché si possa avere esperienza del divino. Si tratta di un vuoto nel quale si è totalmente aperti al divino, che così può comunicarsi in pienezza.

[1] *Patrologia Graeca*, 65, 88 C, in AA.VV., *Dizionario enciclopedico di spiritualità*, a cura di E. Ancilli, Roma, Città Nuova Editrice, 1990, p. 918.
[2] Plotino diceva "fuggire solo verso il Solo" (Plotino, *Enneadi*, VI, 9, 11). Per Plotino la filosofia inizia con una fuga, un allontanamento: "Bisogna fuggire da qui. Che cos'è questa fuga? Diventare simili a Dio" (Ivi, III, 2, 1, 1-5).
[3] H. Laborit, uno dei grandi biologi contemporanei, nel suo *Elogio della fuga* precisa che fuggire il mondo è necessario alla creatività; fuggire è uscire dai rapporti di forza "padrone-schiavo" che turbano "l'ipofisi e la ghiandola corticosurrenale […] per rimanere normali non rimane altra scelta che quella di fuggire lontano dalle competizioni gerarchiche" (H. Laborit, *Elogio della fuga*, Milano, Mondadori, 1990).
[4] C. Xanthopouli-I. Xanthopouli, *Metodo*, 16G, FIL IV, p. 176, cit. in L. Rossi, *I filosofi greci padri dell'esicasmo*, Torino, Il leone verde, 2000, p. 327.
[5] S. Gregorio, *L'esichia*, 9, FIL III, cit. in L. Rossi, *I filosofi greci…*, cit., p. 591.

La caccia al mistero del Vivente[6]

Jerzy Grotowski non ha mai scritto a proposito dell'Esicasmo. Ne ha parlato nel 1982 a Roma, nel corso del ciclo di lezioni tenute all'Università "La Sapienza". Di quelle lezioni è rimasta una trascrizione, mai rivista dall'autore, a cui fa riferimento un articolo di Chiara Guglielmi[7]. Ad ogni modo, i grandi temi della tradizione esicasta – come il ritiro dal mondo, il respiro, la ripetizione della preghiera, l'attenzione e l'apertura del cuore – sono sempre stati chiaramente presenti nei discorsi e nel lavoro del maestro polacco. L'interesse per il mistero della vita e per le risposte religiose è vivo in Grotowski sin dall'infanzia. Quando dovette scegliere quali studi universitari intraprendere, era indeciso tra la psichiatria, le religioni induiste e il teatro. Si aiutò con la domanda: "Qual è il mestiere possibile per cercare l'altro e me stesso?". Pur avendo seguito una vocazione artistica, lo studio delle religioni rimase la sua passione per tutta la vita, e lo spirito della ricerca, faticosa e puntigliosa, ha dato al suo teatro un'impronta scientifica. A partire dal 1956, anno in cui si recò per la prima volta in Asia Centrale, l'indagine sulle radici si è concretizzata nello studio delle diverse tradizioni culturali e religiose ed in un lavoro antropologico compiuto sul campo durante i suoi viaggi. Possiamo infatti inquadrare la ricerca della conoscenza di Grotowski come una ricerca a ritroso, "all'indietro", verso le sorgenti: quelle della propria cultura, del teatro e della percezione, "le sorgenti delle tecniche delle sorgenti"[8].

Durante il periodo del Teatro delle Produzioni (1957-1969), Barba e Grotowski discutevano di due tipi di esercizi, "tecnica 1" e "tecnica 2". Barba scrisse che la "tecnica 2" tendeva a liberare l'energia "spirituale" in ognuno di noi. Si trattava di una pratica che "indirizzava il sé sul sé, dove s'integravano tutte le forze psichiche individuali e, superando la soggettività, permettevano di accedere alle regioni conosciute dagli sciamani, dagli *yogi*, dai mistici"[9].

Nella seconda fase del Parateatro (1970–1978) la ricerca del sé si articola in stretta relazione con la natura, vertendo su temi chiave come *incontro* e *stato originario*. Successivamente, nel periodo del Teatro delle Fonti (1976-1982), Grotowski iniziò un profondo lavoro di investigazione sui testi arcaici provenienti da quella che lui riteneva essere la culla della cultura mediterranea. Nell'ultima fase, quella dell'Arte come veicolo (1986-1999), il lavoro si concentrò sullo studio dei canti vibratori legati al flusso organico del movimento.

[6] È il termine usato da L. Flaszen nello scritto *Da mistero a mistero: alcune osservazioni in apertura*, in L. Flaszen-C. Pollastrelli (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Pontedera, Fondazione Teatro di Pontedera, 2001, p. 18.
[7] Cfr. C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, "Biblioteca Teatrale", n. 55/56, 2000.
[8] Le tecniche delle fonti che interessano il gruppo di lavoro di Grotowski non sono del tipo *statico* come lo zen, ma sono soprattutto legate al movimento e all'azione. Tuttavia anche se l'esicasmo appartiene alla categoria della staticità, ci sono alcuni temi esicastici che a livello teorico spiegano in maniera approfondita il fare del performer grotowskiano.
[9] E. Barba, *La terra di cenere e diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 64.

Conoscere meglio l'esicasmo è importante per conoscere meglio Grotowski. Non a caso è nella culla del Mediterraneo che, congiuntamente all'esicasmo[10] fermenta anche la gnosi, altro tema chiave della ricerca di Grotowski. Il bizantinista Antonio Rigo sostiene che fu proprio alla scuola gnostica di Konya, nel Duecento – il secolo di Rûmi[11] e del sincretismo tra mistica cristiana, esperienza *sufi* ed esperienza ebraica – che nacque l'esicasmo[12].

Nonostante gli studi teorici e pratici effettuati sul tema della ricerca spirituale, il *corpus* degli scritti di Grotowski è, come si accennava in apertura, piuttosto reticente per quanto riguarda questo tema. Si tratta qui della riservatezza della trasmissione, che è uno dei principi sostanziali dell'esicasmo. Gli esicasti sostengono che la via della perfezione comporta un insegnamento spirituale riservato a pochi. Tutti gli uomini hanno in sé la possibilità di intraprendere questa via, ma non in tutti la domanda brucia ardente. È il problema della discrezione: l'indicibilità di ciò che viene sperimentato porta al silenzio. "Gustare la luce di Cristo, quella luce serena che attira la mente, è vivere qualcosa di inesplicabile, spiegabile non con parole ma facendone esperienza, per cui chi ne è partecipe è costretto al silenzio"[13].

Il problema della trasmissione, l'opposizione binaria individuale/collettivo, la disciplina e il rapporto maestro-discepolo sono temi importanti tanto per Grotowski che per le pratiche religiose di tipo monastico. Gli stessi sostantivi con cui il maestro polacco ama definire il proprio teatro rivelano l'analogia con il monastero. Nella prima lettera a Barba, ne *La terra di cenere e diamanti*, si legge: "E adesso, caro Chela, perché non mi sono accomiato da te quando, con l'anima scossa dal vento, hai lasciato l'eremo?"[14]; nella tredicesima lettera: "Il trasferimento dell'*ashram*[15], anche senza alcun cambiamento, di per sé produrrà un *ashram* diverso"[16]. E ancora: "la disciplina del convento del Teatr-Laboratorium […] era di ferro, estremamente forte, molto rigorosa"[17]. *Ashram*, l'eremo, il convento, tutti termini che si riferiscono ad un luogo sacro, dove in solitudine, e insieme agli altri, si svolge un lavoro silenzioso e rigoroso.

Ritorniamo ora al concetto di *esichia*. Questo può essere tradotto con "silenzio" o "calma" ed è anch'esso, come gli altri temi sopracitati, un principio comune a tutte le pratiche religiose. Il fatto che gli esicasti lo abbiano eletto a

[10] L. Rossi, nel libro *I filosofi greci…*, cit., persegue la teoria dell'esicasmo come *continuum* e sviluppo teologico della filosofia greca.
[11] Il persiano Jalâl ad–dîn Rûmî (1207-1273), fondatore della confraternita sufi dei *dervisci danzanti*, è uno dei più grandi poeti mistici d'ogni tempo.
[12] A. Rigo, *Jalâl ad-dîn Rûmî e l'abate di S. Caritone*, in "Östliches-Westliches. Studien zur vergleichenden Geistes-und Religionsgeschichte-Hommage an Cyrill J. C. von Korvin-Krasinski", Heidelberg, 1995, pp. 173–194, e A. Rigo, *Le origini delle tecniche psicofisiche d'orazione del Cristianesimo bizantino,* "Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos", Barcelona, 1998, pp. 257–266.
[13] S. Filoteo, *Quaranta capitoli*, 24, FIL II, pp. 408–409, in L. Rossi, *I filosofi greci…*, cit., p. 514.
[14] E. Barba, *La terra di cenere…*, cit., p. 140.
[15] Termine induista che indica un eremo, un ritiro isolato.
[16] E. Barba, *La terra di cenere…*, cit., p. 168.
[17] J. Grotowski, *Testo senza titolo*, "Teatro e Storia", n. 20/21, 1998-1999, p. 433.

proprio nome, ne amplifica l'importanza. Nella sua ricerca, Grotowski suggerisce la possibilità per l'attore di raggiungere un particolare tipo d'attenzione che permette di essere completamente presenti. Dal canto suo, Stanislavskij aveva intuito la natura di questa consapevolezza come una "condizione particolare", che egli definiva "calma creativa". Era arrivato a comprenderla soltanto in parte, accorgendosi che nasceva quando l'attore rivolgeva la propria attenzione alla percezione e alle condizioni del corpo: "Mi resi conto che la creatività è, prima di tutto, la concentrazione totale di tutta la natura dell'attore"[18].

Tuttavia, mentre Stanislavskij si era limitato a praticare una concentrazione psico-fisica, Grotowski ha esteso il concetto proponendo, di fatto, una condizione trascendentale, paragonabile ad uno stato mistico e transpersonale di coscienza ed esperienza, che egli ha definito come "silenzio creativo":

> L'effetto del nostro lavoro deve essere indiretto […]. [Il lavoro è guidato da] un desiderio di raggiungere gli strati più profondi dell'esistenza umana – la profondità dell'ambiente personale interiore, spirituale, dove regna il silenzio creativo e dove si ha l'esperienza del sacro[19].

È a partire da questa riflessione sul "silenzio creativo" che si è scelta la dicitura "l'*esichia* dell'attore" quale titolo del presente studio.

La preghiera del cuore

Nel *Dizionario di mistica*, alla voce "Esicasmo", troviamo la seguente definizione di Renato D'Antiga:

> Il vocabolo greco *hesychia* significa quiete, pace interiore; il suo equivalente latino, potrebbe essere reso con *tranquillitas animae*, indicando la condizione vissuta dal cristiano perfetto quando si trova immerso nella luce increata da cui riceve l'illuminazione (*photismos*) divina[20].

Pierre Adnès, nel *Dictionnaire de Spiritualité*, precisa: "*Hesychia* è il termine che fin dall'età patristica indica, nel cristianesimo di lingua greca, la disposizione esterna ed interna necessaria per l'incontro con Dio"[21].

Il termine *esichia* può avere quattro chiavi di lettura. La prima, che equivale alla traduzione della parola stessa *hesychia*, designa il particolare stato interiore di colui che prega. La seconda indica una forma di preghiera incentrata sulla ripetizione continua di un'invocazione rivolta al cuore, attraverso cui si raggiunge l'*esichia*: "Un metodo pratico per raccogliere, purificare e

[18] K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 465.
[19] Z. Osiński, *Grotowski blazes the trail: from objective drama to ritual arts*, "The Drama Review", n. 35, 1991, p. 96.
[20] R. D'Antiga, *Dizionario di mistica*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 1998, p. 460.
[21] P. Adnès, *Hésychasme*, *Dictionnaire de Spiritualité*, VII, 1969, pp. 381-399; in M. Paparozzi, *La spiritualità dell'oriente cristiano*, Roma, Edizioni Studium, 1982, p. 10.

unificare tutte le energie psicofisiche, al fine di sperimentare l'unione estatica"[22]. La terza indica il movimento monastico dell'Oriente cristiano le cui origini risalgono ai Padri del deserto, e la quarta, che ingloba le precedenti, raffigura l'esicasmo come il sistema spirituale fondamentale dell'oriente cristiano.

L'esicasmo è quindi anche l'arte della preghiera. Vorrei qui citare un brano del libro *Conversazioni con Kafka* di Gustav Janouch che, in pochi periodi, riesce a mostrare quanto abbiano in comune l'arte e la preghiera e, quindi, il lavoro dell'attore e quello dell'esicasta:

> La preghiera e l'arte sono ardenti atti di volontà. Attraverso di esse si cerca di superare e ampliare le normali possibilità della volontà. L'arte è come la preghiera, una mano tesa nell'oscurità, che vuole afferrare una parte della grazia per poterne poi divenire dispensatrice. Pregare significa gettarsi nell'arco di luce trasfigurante che congiunge ciò che è transeunte a ciò che avviene, fondersi completamente in esso, per portare la sua infinita luce nella piccola, fragile culla della propria esistenza[23].

Quello che sembra fondamentale, nel caso della tecnica di meditazione esicasta, è l'unione della concentrazione psicofisica con una breve formula di preghiera, la cui evocazione è sempre unita ad una respirazione consapevole[24]. Questo metodo aiuta a raccogliere l'intelletto e conduce all'esperienza del ritrovamento del Sé.

La preghiera esicasta assume diverse denominazioni. Essa infatti è detta anche "di Gesù" (più correttamente "a Gesù") perché è nell'invocazione del suo nome che culmina il lavoro psicofisico della meditazione. L'invocazione di Gesù, in questo caso, non è però assimilabile ad un *mantra*[25], efficace di per sé, ma rappresenta piuttosto un appello al soccorso, una domanda d'aiuto. Giovanni Climaco consiglia ai suoi discepoli di usare il nome di Dio contro tutte le sembianze del male che possono disturbare la preghiera:

> Non esitare ad andare di notte nei luoghi dove d'abitudine hai paura… Avanzando, armati della preghiera. Quando sei arrivato, stendi le mani. Flagella i tuoi nemici con il nome di Gesù, perché non c'è arma più potente in cielo e sulla terra[26].

La preghiera esicasta è detta anche "monologica", perché centrata su una ripetizione costante di una breve preghiera il cui elemento essenziale è il

[22] L. Rossi, *I filosofi greci…*, cit., p. 5.
[23] G. Janouch, *Conversazioni con Kafka*, Parma, Guanda, 1998, pp. 55–56.
[24] La formula nella sua versione integrale suona così: *Kyrie Iesou Christé, Yie tou Theou, eleison me ton armatolon* [Signore Gesù Cristo Figlio di Dio, abbi pietà di me peccatore].
[25] Il termine sanscrito *mantra* significa "strumento per il pensiero [meditativo]" o "strumento della mente", e può essere un singolo suono, come *Aum* o *Om*, una breve frase o una parte di un testo sacro. Il *mantra* viene ripetuto costantemente per invocare protezione, benedizione o per raggiungere o mantenere uno stato di beatitudine. È in uso nell'Induismo e nel Buddismo.
[26] *Scalino* 20: Sophronios, 104: *Patrologia Graeca*, 88, 945c; cit. in A. Rigo, *La preghiera di Gesù*, "Parola, Spirito e Vita", n. 25, 1992, p. 257.

Nome di Dio: "Signore". Giovanni Climaco ne era un sostenitore: "La prolissità nella preghiera riempie spesso lo spirito di immagini distraendolo, mentre sovente una sola parola (monologia) ha per effetto di raccoglierlo"[27].

Si chiama anche "preghiera del cuore" (*kardìa*) perché ha come fine il suo risveglio.

Il metodo esicasta non comporta un "uscire da sé" (*ex-stasi*), ma piuttosto un "ritorno a sé" (*en-stasi*) per ritrovare il cuore come "luogo di Dio". La conoscenza è subordinata alla carità che diventa la "porta della gnosi"[28]. Avere un cuore significa avere un centro, uscire dalla dispersione della sfera mentale e dai pensieri accidentali. Il cuore ha una funzione d'integrazione della personalità, esso congiunge la funzione vitale e la funzione intellettuale:

> la nostra ragione non è all'interno di noi, come in un vaso, perché è incorporea, né all'esterno, perché è a noi congiunta, ma è nel cuore come nel suo organo. Anche il grande Macario dice: "Il cuore dirige tutto l'organismo e, allorché la grazia domina nel cuore, regna su tutti i pensieri e le membra. Là infatti risiedono la mente e tutti i pensieri dell'anima"[29].

La tecnica esicasta aiuta a raccogliere l'intelletto per condurlo al cuore. "Far scendere il *nous*[30] nel cuore" significa pacificarlo, centrarlo, fare del cuore l'organo stesso di una coscienza non raziocinante. La discesa della mente nel cuore, – che non rappresenta un movimento fisico spazio-temporale – è un atto d'integrazione. Nei testi esicasti le caratteristiche attribuite al *nous* si ritrovano anche nei riferimenti al cuore: "Il cuore è re, suoi pascoli i pensieri"[31]; "come un carbone che si accende, esso può generare pensieri luminosi"[32]; "come uno specchio, guardando il quale uno vede il proprio stato"[33]; "quando è purificato Cristo vi risplende come sole"[34].

Nous e cuore non indicano tuttavia il medesimo oggetto. Più specificatamente il *nous* si riferisce alla luce che scaturisce, e il cuore all'elemento che ne è sede. Il termine cuore avrebbe cioè una connotazione che implica un carattere di passività. Una prerogativa del cuore è quella di contenere. Esso è

[27] *Scalino* 28, trad. in francese di J. Gouillard nella *Petite Philocalie*, p. 119; cit. in J. Meyendorff, *S. Gregorio Palamas e la mistica ortodossa*, Torino, Gribaudi, 1976, p. 21.
[28] E. Pontico, in T. Spidlik, *La spiritualità dell'oriente cristiano: Manuale sistematico*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995, p. 192.
[29] G. Palamas, *Triadi in difesa dei santi esicasti*, in A. Rigo (a cura di), *L'amore della quiete*, Magnano, Edizioni Qiqajon, 1993, p. 129.
[30] *Nous* = intelletto, mente, spirito. Nel primo capitolo del suo Manuale (*Symboyleytikon Encheiridion*) Nicodemo lo descrive come un macrocosmo situato all'interno del microcosmo, costituito dall'universo materiale. Il battesimo e la contemplazione del creato e delle Scritture lo purificano e lo elevano. (L. Rossi, *I filosofi greci…*, cit., p. 21). Il cuore è la sede del *nous*.
[31] G. Palamas, *In difesa*, FIL IV, p. 54; cit. in L. Rossi, *I filosofi greci…*, cit., p. 225.
[32] P. Esichio, *A Teodulo*, 104, FIL I, p.250; cit. in L. Rossi, *I filosofi greci…*, cit., p. 225.
[33] *Ibidem*.
[34] S. Filoteo, *Quaranta capitoli*, 8, FIL II, p. 401; cit. in L Rossi, *I filosofi greci…*, cit., p. 226.

sempre sede di qualcosa: del *nous*, della sua essenza, delle potenze fisiche e psichiche. È la sede della grazia[35].

La preghiera del cuore è prima di tutto una preghiera di domanda e una preghiera di pentimento. La via della purificazione ascetica prepara l'anima all'incontro misterioso e intimo con Dio, che rappresenta il dono che Dio fa di sé all'anima. Questo è un punto fisso della mistica cristiana di tutti i tempi: l'esperienza di Dio è un dono, non una conquista.

Secondo la dottrina esicasta, l'anima orante è capace di percepire Dio sensibilmente e di avere accesso alla luce. I monaci d'Oriente insistono in modo particolare su quest'esperienza della luce e la ricollegano a quella degli apostoli sul Monte Tabor. Si tratta di un'esperienza che viene difficilmente resa con la parola, la quale si dimostra insufficiente, deformante e povera per esprimere "un oggetto che trascende ogni pensabilità"[36].

Monaci e autori esicasti

Gli inizi dell'esicasmo risalgono ai Padri del deserto, agli eremiti per eccellenza e per antonomasia (gr. *eremos, eremia* = deserto). La fuga nel deserto, l'*anacoresi*, non è però una caratteristica delle prime generazioni di cristiani: solo alla fine del III secolo, e soprattutto nel IV, dopo che il cristianesimo venne dichiarato religione di Stato, si verificò un esodo di massa verso i deserti d'Egitto, della Palestina, della Siria e della Mesopotamia. "Il monachesimo faceva così da contrappeso a una Chiesa imborghesita e sonnolenta"[37] sostiene Meyendorff, con cui concorda il bizantinista Paparozzi, il quale definisce il monachesimo come un'"alternativa permanente alla mondanità della chiesa"[38].

Ritirandosi nel deserto, i monaci abbandonarono la missione, l'insegnamento, la beneficenza e spesso anche la pratica regolare dei sacra-

[35] Sarebbe interessante qui esaminare un'altra forma di culto del cuore, cioè la venerazione del Sacro Cuore di Gesù. All'inizio degli anni Venti, in relazione con il centro di Paray–le–Monial, Padre Anizan fondò la *Revue Universelle du Sacré-Coeur*, sottotitolo di *Regnabit* (1921-1929). A partire dal 1925 e sino al 1927, *Regnabit* si valse anche della collaborazione di René Guénon, esoterista di vaglia ed esperto di tradizioni orientali. Il cuore non è, per Guénon, il semplice centro dei sentimenti, ma il centro dell'intelligenza. È stata la mentalità moderna, da Cartesio in poi, che ha fatto del cervello lo strumento e la sede del pensiero discorsivo, riducendo la cognizione alla sola ragione umana e negando, o ignorando, l'intelletto puro e sovra-razionale. Di qui la distinzione tra il cuore "radiante", raffigurante la luce dell'intelligenza, e il cuore "fiammeggante", rappresentante il calore dell'Amore. Per maggiori ragguagli su quest'argomento, cfr. E. Montanari, *Il simbolismo del cuore nella venerazione cristiana d'Oriente e d'Occidente e Eliade e Guénon* in *La fatica del cuore. Saggio sull'ascesi esicasta*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 15-79.

[36] M. Paparozzi, *Gregorio Palamas e la mistica dell'esicasmo*; in AA.VV., *Forme del mistico*, Vicenza, La Locusta, 1988, p. 82.

[37] J. Meyendorff, *S. Gregorio Palamas e la mistica ortodossa*, Torino, Gribaudi, 1976, p. 10.

[38] M. Paparozzi, *La spiritualità dell'oriente cristiano*, Roma, Edizioni Studium, 1981, p. 13.

menti, abbracciando la preghiera come elemento essenziale della spiritualità cristiana[39].

Tuttavia l'epoca d'oro dell'eremitismo si concentra nei secoli IV e V d.C., durante i quali, insieme alle *Vite*, si diffondono le raccolte degli *Apoftegmi*. Si tratta, per così dire, di "detti" dei Padri del deserto, dai quali si evince che la vita eremitica aveva già prodotto un sistema spirituale, basato su concetti quali la lotta ai pensieri, la sobrietà, l'attenzione, il distacco interiore, la preghiera continua e quello che viene definito "ricordo di Dio e riposo in Dio".

La storia dell'esicasmo si potrebbe dividere in tre grandi periodi: gli inizi (dal IV al X secolo), il fiore (secoli XIII e XIV) e la rinascita filocalica (secolo XVIII).

Le radici più remote dell'esicasmo, secondo il grande storico delle religioni Elémire Zolla[40], sono ravvisabili nelle dottrine di Evagrio il Pontico e Macario, nate nel deserto egiziano dove il monachesimo ebbe origine verso la metà del III secolo[41]. Evagrio (345-399), essenzialmente platonico, concepiva l'uomo come un'intelligenza imprigionata nella materia: il corpo non poteva aver posto nella sua spiritualità. Macario, al contrario, insisteva sull'unione intima di corpo e anima e rivelava un'antropologia di stampo biblico: l'uomo è un essere unitario ed entra, come tale, in contatto con Dio. Si spiega così l'importanza attribuita al cuore quale centro dell'organismo e sede dell'intelligenza[42]. Questa concezione avrà particolare fortuna in tutta la mistica dell'Oriente cristiano.

Diadoco di Fotica (400-474), vescovo di Fotice in Epiro, nel V secolo fu uno dei maggiori divulgatori della spiritualità del deserto nel mondo bizantino. Il suo merito e quello di Giovanni Climaco consiste nella realizzazione

[39] I monaci erano cristiani che si ritiravano in luoghi appartati per condurre una vita di preghiera e di austerità. La parola "monaco" traduce la parola greca μοναχος che deriva a sua volta da μονος = solo e unico. Facendo riferimento all'etimologia della parola, Evagrio scrive: "Il monaco diventa pari agli angeli con la vera preghiera / Beato l'intelletto che al momento della preghiera diviene immateriale e nudo di tutto / Monaco è colui che è separato da tutti e unito a tutti / È monaco colui che si considera uno con tutti, per l'abitudine di vedersi in ciascuno" (*Capitoli di Evagrio*, "Revue d'ascétique et de mystique", XV, 1934, pp. 34–93, 113–168: in J. Meyendorff, *S. Gregorio Palamas…*, cit., p. 13); evidenzia in questo modo l'importanza della solitudine e della separazione per ottenere l'*esichia*. Il monaco diventa così un angelo, un'anima disincarnata. Originariamente la qualifica di monaco era riservata all'eremita (quello che si ritira nel deserto per pregare in solitudine), ma in seguito la situazione s'inverte e per monaco comincia a intendersi il cenobita, cioè l'asceta che vive insieme ad altri asceti, animati dallo stesso ideale di solitudine.

[40] "Sarebbe possibile definire Zolla un esicasta? Fu tale per la maniera in cui morì, nella condizione che aveva descritto in anticipo nei *Mistici*, respingendo ogni cura e misurandosi per ore, interamente lucido, con le contrazioni del muscolo del cuore e col respiro che gli mancava. Fu tale per il modo in cui visse, alla ricerca, sempre, di un'*esychia* della ragione…" (S. Ronchey, *Trattenendo il respiro fra cielo e terra*, "Il Sole-24 Ore", 1 dicembre 2002).

[41] E. Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Adelphi, Milano, 1997.

[42] "Il cuore, infatti, è il signore e il re di tutto l'organismo corporeo, e allorquando la grazia si impadronisce dei pascoli del cuore, regna su tutte le membra e su tutti i pensieri; poiché là è l'intelligenza, là si trovano tutti i pensieri dell'anima ed è di là che essa si volge al bene" (Macario, *Omelia XV*, 20, *Patrologia Graeca*, vol. XXXIV, col. 589 AB; cit. in J. Meyendorff, *S. Gregorio Palamas…*, cit., p. 18).

di una sintesi tra Evagrio e Macario: così la "preghiera intellettuale" di Evagrio diviene in Oriente la "preghiera del cuore", la "preghiera di Gesù", dove il "ricordo del Nome" occupa il posto essenziale.

I padri di Cappadocia, Basilio e Gregorio di Nissa, sono altrettanto meritevoli di menzione per la formulazione dottrinaria dell'esicasmo. La dottrina di Basilio (329-379) sull'eternità delle creature spirituali è anch'essa, come quella di Evagrio e degli altri monaci del suo tempo, influenzata dal platonismo. Sebbene la ragione non possa comprendere la trascendenza, l'intervento della grazia e di Cristo permette all'uomo di recuperare la propria origine divina. La contemplazione rappresenta così l'ultima fase della vita spirituale e un anticipo della beatitudine eterna. Basilio indica chiaramente la necessità del raccoglimento interiore per attingere alla contemplazione: "Quando la mente non è più dispersa nelle cose esterne, né sperduta nel mondo a causa dei sensi, allora essa ritorna in sé; e per mezzo di se stessa ascende al pensiero di Dio"[43].

Gregorio di Nissa pone il problema dottrinale della conoscenza di Dio. Si tratta di un paradosso espresso nell'ossimoro "tenebra luminosa". Gregorio sostiene che la contemplazione consiste in un "vedere di non vedere", in un conoscere "Dio nelle tenebre". Egli si pone così come uno dei primi rappresentanti cristiani di quella teologia "negativa" o "apofatica" che, partendo dall'Antico Testamento, passa per l'evangelista Giovanni[44] e arriva fino ad Agostino, Dionigi l'Aeropagita e San Giovanni della Croce. L'inconoscibile si manifesta pur restando tale, e la sua inconoscibilità è ancor più profonda per colui che ne ha esperienza.

Soffermiamoci ora su alcuni autori sinaiti. Dal VI secolo, il celebre monastero fondato da Giustiniano sul Monte Sinai diventa il centro di diffusione più importante dell'esicasmo. Tra i grandi dottori sinaitici va citato Giovanni Climaco († 650 ca.), che fu *igumeno*[45] del monastero di Santa Caterina tra il 580 e il 650 e ricevette il nome di "Climaco" per l'opera che lo rese celebre: la *Scala* (in greco *Klimax*) *del Paradiso*. Come in Diadoco, anche qui l'invocazione del Nome di Gesù occupa il centro della spiritualità monastica. Nelle *Centurie*, Esichio (VIII-X secolo), riconducendo l'intero cammino spirituale alla sobrietà (*nepsis*[46]), ribadisce a più riprese la stretta relazione che lega quest'ultimo alla preghiera di Gesù: "La sobrietà e la preghiera di Gesù si sostengono a vicenda. L'attenzione estrema rinforza la preghiera continua e la preghiera l'estrema sobrietà e attenzione della mente"[47].

Tutti i dottori della grande epoca patristica appartengono alla tradizione "esicasta" intesa in senso ampio. L'epoca dell'esicasmo vero e proprio coincide con i secoli XIII e XIV. L'esicasmo tardo-bizantino si sviluppa nella peni-

[43] *Filocalia*, vol II, a cura di G. Vannucci, Firenze, LEF, 1978, p. 16, cit. in C. Lamparelli, *Tecniche della meditazione cristiana*, Milano, Mondadori, 1987, p. 187.
[44] Gesù disse: "Io sono venuto in questo mondo per fare un giudizio, affinché quelli che non vedono vedano, e quelli che vedono diventino ciechi", Gv 9, 39.
[45] *Igumeno*, dal greco hegemon = capo, amministratore; superiore del monastero ortodosso.
[46] *Nepsis* = vigilanza, attenzione, raccoglimento, sobrietà spirituale.
[47] A. Rigo, *La preghiera di Gesù*, cit., p. 259.

sola athonita e nel gruppo di monasteri della regione del Bosforo sul Monte Sant'Aussenzio: presenta, come elemento caratteristico, quello della tecnica psicofisica dell'orazione. L'influsso esicastico non fu limitato al solo ambito ecclesiastico e religioso. Tipico della natura dell'esicasmo tardo antico fu l'apertura, oltre i confini monastici, verso il mondo laico. I monaci cercavano di diffondere al di fuori dei chiostri la pratica della preghiera di Gesù che, a loro avviso, era il mezzo più potente per rendere reale ed efficace la grazia del battesimo.

Simeone il Nuovo Teologo (949-1022) – sebbene sia vissuto un paio di secoli prima dell'inizio dell'esicasmo inteso in senso lato – con una dettagliata descrizione della tecnica esicasta, anticipa gli autori del XIII e XIV secolo. Unico fra i mistici ortodossi del Medioevo, egli si riferisce apertamente alla sua esperienza personale e intima, descrive le sue visioni, non teme di opporre l'evento spirituale della mistica a certe istituzioni tradizionali della Chiesa. Simeone narra molto spesso di sé nelle *Catechesi* e, negli altri scritti in prosa e nel suo diario, gli *Amori degli inni divini*, arriva a cantare della sua "storia d'amore" con Dio. L'uso del verso per esprimere l'esperienza mistica è un caso del tutto unico nella letteratura bizantina. Nel suo *De sobrietate et attentione (Metodo della santa preghiera e attenzione)* del XI secolo[48], Simeone descrive la particolarità dell'utilizzo del respiro nella preghiera esicasta. Egli sostiene che per l'esichia non è sufficiente la scienza umana e neppure quella teologica: è l'uomo intero, con i suoi sentimenti più intimi, che deve essere coinvolto nell'avventura della ricerca di Dio.

Niceforo il Solitario (ca. 1250), italiano di nascita e monaco sul Monte Athos, maestro di Gregorio Palamas, dopo una permanenza a Bisanzio sotto Michele VIII Paleologo (1261-1282), scrisse *De sobrietate et cordis custodia (Trattato colmo di utilità sulla custodia del cuore)*. In quest'opera, che è stata erroneamente attribuita a Simeone e poi restituita a Niceforo, l'autore cerca di rispondere alla domanda: "Come ottenere l'attenzione?". Il metodo proposto non ha altro fine se non quello del "ritorno in sé", definito da Simeone come l'azione di "far discendere il *nous* nel cuore". Nel caso di Niceforo trionfa di nuovo, malgrado secoli di tentazioni dualiste-neoplatoniche, l'antropologia della concezione biblica dell'uomo come di un tutto psicofisiologico indivisibile.

> L'ascesi corporea proposta da Niceforo deriva infatti, "da questa constatazione molto semplice: che ogni attività psichica ha una ripercussione somatica. Il corpo, in modo sensibile e impercettibile, prende parte a ogni movimento dell'anima, si tratti di sentimento, di pensiero astratto, di volizione o anche di esperienza trascendente"[49].

[48] È il testo apparentemente più antico dedicato alla tecnica psicofisica d'orazione, anche se storicamente non ne è stata accertata definitivamente la paternità.
[49] A. Bloom, *Contemplation et ascèse*, "Etudes Carmélitaines", 1949, p. 54; cit. in J. Meyendorff, *S. Gregorio Palamas…*, cit., p. 34.

Questi opuscoli di Simeone il Nuovo Teologo e di Niceforo, come quelli di Gregorio Sinaita e i capitoli degli Xanthopouloi dedicati alle tecniche, si proponevano di fornire le istruzioni necessarie per la riconversione delle potenze psichiche ad una dimensione più intima dell'essere, il cuore. Essi si ponevano così sulla linea di una "mistica del cuore" che caratterizza gran parte della spiritualità cristiano-orientale.

L'inizio vero e proprio dell'esicasmo athonita potrebbe essere fatto risalire alla comparsa di Gregorio il Sinaita (1255-1346), monaco sul Sinai e poi a Creta. I suoi brevi scritti sulla preghiera, assunti nel loro insieme, si presentano come un dettagliato manuale dell'esicasmo. I numerosi precetti, fondati su un'osservazione minuziosa degli stati psicologici del monaco, accompagnano prescrizioni relative alla "preghiera pura" e al metodo psicofisiologico di Niceforo.

È importante evidenziare l'equilibrio intenso tra la spiritualità personale e la preghiera comunitaria, che l'esicasmo del XIV secolo ha saputo trovare e che determinerà in larga misura il pensiero teologico di Gregorio Palamas[50] (1296-1349). Grazie a lui l'esicasmo non rappresenta più un sistema e un movimento limitato ad ambiti monastici ma comincia a far parte della vita istituzionale della chiesa bizantina. Fra l'altro, egli è convinto assertore di un'antropologia unitaria:

> Fratello, non senti forse l'Apostolo dire che "i nostri corpi sono tempio dello Spirito santo che è in noi" (1 Cor 6, 19), e ancora che "siamo la casa di Dio" (Eb 3, 6) […]. Se si possiede la mente, perché indignarsi che la nostra mente abiti in quello che diventa naturalmente l'abitazione di Dio? E come mai Dio all'origine fece abitare la mente nel corpo?[51]

L'ascesa spirituale non potrà consistere nella separazione dal corpo ma nella divinizzazione integrale dell'uomo (*theosis*).

Dopo la morte di Palamas, la produzione influenzata dall'esicasmo in sede propriamente mistica non è abbondante. Un testo ampiamente diffuso nei secoli posteriori è la *Centuria* di Callisto e Ignazio Xanthopouloi, due monaci athoniti della seconda metà del XIV secolo. In questo scritto i monaci Xantopouloi ribadiscono i fondamenti della pratica esicasta.

Per il secolo successivo è importante menzionare Nil Sorskij (1433-1508), il "padre" dell'esicasmo russo. Il suo monachesimo testimonia la povertà e-

[50] Uno degli avvenimenti di maggior importanza nella storia del XIV secolo bizantino è la polemica di Palamas con il calabrese Barlaam di Seminara, dalla quale nasce la sua opera più famosa: *Triadi per la difesa dei santi esicasti* (1338). È stato proprio Palamas che ha saputo, in quest'opera scritta qualche decennio prima della caduta di Bisanzio, integrare in una sintesi dottrinale la tradizione secolare del monachesimo contemplativo dell'Oriente cristiano. Barlaam polemizzava principalmente contro le tecniche psicofisiche della preghiera; attaccava la concezione esicasta della luce e chiamava i praticanti dell'esicasmo "onfalopsichici", "cioè persone che hanno l'anima nell'ombelico". La disputa finisce nel 1341 quando i concili di Santa Sofia diedero ragione a Palamas, e Barlaam tornò in Italia.

[51] G. Palamas, *Triadi in difesa dei santi esicasti*, in A. Rigo, *L'amore della quiete*, cit., pp. 126-127.

vangelica che si oppone ad ogni ricchezza. Evitando formule precise, lasciando ai monaci la più ampia libertà riguardo ai dettagli delle pratiche esterne (come il digiuno, di cui si limita ad affermare la necessità), egli invita a concentrare l'attenzione sulla preghiera di Gesù.

Nei due secoli che separano Nil dalla "rinascita filocalica" del 1700, l'uso della preghiera sopravvive, sebbene si registri un diffuso silenzio sul versante della produzione dei testi. Anche se vengono dimenticati gli aspetti più propriamente tecnici, l'abitudine a recitare incessantemente una breve formula contenente il nome di Gesù rimane sempre viva: la sua semplicità viene consigliata ai più umili e ai monaci occupati nei lavori dei campi o in altri mestieri manuali.

La rinascita spirituale avviene nel XVIII secolo. Il Monte Athos restava il centro principale della vita religiosa ed è nelle sue biblioteche che si forma Nicodemo Aghiorita (1731-1805). Nel suo *Manuale dei consigli sulla custodia dei cinque sensi, dell'immaginazione, della mente e del cuore*, diversi passi sono consacrati all'orazione nell'aspetto di tecnica psicofisica. In collaborazione con il vescovo di Corinto, Macario, egli pubblicò nel 1782 a Venezia (dove si trovava l'unica tipografia greca allora esistente) una raccolta di scritti di monaci della Tebaide e di santi bizantini intitolata *Philokalia* ("Amore del Bene"). Il volume muove dall'importanza assegnata alla "preghiera di Gesù" secondo il metodo esicastico del secolo XIV. I testi raccolti sono divisi in due gruppi: il primo presenta quelli più antichi, dove la preghiera è solo suggerita e sottintesa; il secondo tutti i testi prodotti nel secolo XIV, dove la formula viene espressa, commentata e associata a modi d'impiego. Attraverso quest'opera il mondo moderno conobbe la tradizione della preghiera esicasta. Sebbene la raccolta di Nicodemo sia piuttosto carente dal punto di vista critico essa, tradotta in slavo e poi in russo (con numerose aggiunte), si pone all'origine del grande risveglio esicasta del XIX secolo in Russia e in altri paesi ortodossi.

È stato un suo contemporaneo, Paisij Velickovskij (1722-1794), a pubblicare nel 1793 a Pietroburgo un'edizione slavo-russa della *Philokalia* intitolata *Dobrotoljublje*.

Nei primi anni del secolo XIX alcuni discepoli di Velickovskij alimentarono un risveglio del monachesimo esicasta. All'interno di questo rinnovamento si evidenzia un fenomeno di un'importanza eccezionale: gli *starci* ("vegliardi") di Optino[52]. Ad Optino l'antico profetismo esicasta ricompare in pieno XIX secolo con una potenza e una autenticità tali da attirare a sé non solo dei novizi in cerca di vocazione, ma folle di laici che cercavano una direzione spirituale, tra cui Gogol, Dostoievskij[53], Khomiakov, Soloviev, Tolstoj.

[52] Optino fu un antico eremitaggio del secolo XVI. Era quasi abbandonato quando il metropolita di Mosca, Platone, affascinato dal posto decise di ristabilirvi la vita monastica.

[53] L'ambiente e l'atmosfera di Optino sono minuziosamente descritti da Dostoievskij nei *Fratelli Karamazov,* in particolare nel personaggio di Alioscia Karamazov e in quello dello *starec* Zosima, nel quale l'autore volle ricordare il celebre *starec* Ambrogio.

La maggior parte del tempo degli *starci*[54] era consacrato al servizio degli uomini. L'esempio più chiaro di questa santità manifestata ad Optino è Serafino di Sarov (1759-1833), personalità estremamente isolata tra quelle dei grandi santi della Chiesa ortodossa contemporanea. Sono celebri i suoi *Dialoghi con Motovilov*[55] incentrati sulla mistica della luce.

L'enorme successo editoriale del *Pellegrino russo*[56] è alle origini della conoscenza dell'esicasmo anche in Occidente. La Rivoluzione sovietica, inoltre, contribuì enormemente alla diffusione della spiritualità ortodossa in Occidente, costringendo molti intellettuali ad emigrare in Europa e in America. Lossky, Bulgakov, Florensky, Evdokimov sono solo alcuni dei responsabili della divulgazione della spiritualità esicasta nel mondo latino e anglosassone, e furono maestri per una nuova generazione di teologi come Meyendorff, Ware e Clément. Nella seconda metà del XX secolo[57] l'esicasmo fu inoltre oggetto di interesse e di studio da parte della Chiesa cattolica. Vanno in particolare segnalati i contributi di due rappresentanti del Pontificio Istituto Orientale di Roma: Irénée Hausherr e Tomás Spidlík.

Le tecniche

Esamineremo ora quattro testi che descrivono più dettagliatamente la tecnica psicofisica della preghiera esicasta.

Il primo è il *Metodo della santa preghiera e attenzione* di Simeone il Nuovo Teologo. Nell'introduzione Simeone scrive che l'attenzione e la preghiera sono connesse come l'anima e il corpo, "mancando l'una nemmeno l'altra sussiste", "Sono esse la porta della vita e della morte, cioè l'attenzione e la preghiera"[58]. Simeone ricorre qui al concetto di attenzione come equivalente

[54] "Il loro ruolo andava ben oltre quello dei comuni direttori spirituali; si sapevano depositari di un carisma particolare: quello di vedere in modo più diretto il destino concreto delle persone che venivano da loro e la volontà di Dio nei loro riguardi" (J. Meyendorff, *S. Gregorio Palamas…*, cit., p. 90).

[55] P. Evdokimov, *Serafim di Sarov, uomo dello Spirito. Colloquio con Motovilov*, Comunità di Bose, Edizioni Quiqajon, 1996.

[56] I famosi *Racconti di un pellegrino russo* (Anonimo russo, *La via di un pellegrino*, Milano, Adelphi, 1972) compaiono verso il 1860. L'autore dei racconti è anonimo ma alcuni indizi rivelano che si potrebbe trattare di un contadino della provincia di Orel. È la storia dell'incontro di un uomo semplice con la preghiera del cuore. A raccontarla è un laico che esprime, con un linguaggio vivo e diretto, l'importanza che ha assunto nella sua vita la lettura di un testo acquistato per due rubli: la *Philokalia*.

[57] Nella seconda metà del XX secolo cominciarono ad apparire antologie della *Philokalia* in inglese, francese, italiano, rumeno e spagnolo. Ware chiama la seconda metà del Novecento "Età della *Philokalia*". La prima edizione italiana completa della *Philokalia*, è quella a cura di Nicodimo Aghiorita e Macario di Corinto, traduzione, introduzione e note di M. B. Artioli e M. F. Lovato della Comunità di Monteveglio, Torino, Gribaudi, 1982-87.

[58] Simeone, *Metodo della santa preghiera e attenzione*; in A. Rigo, *L'amore della quiete*, cit., p. 38.

dell'*esichia*[59]. Il testo prosegue individuando i principali passi che occorre percorrere per raggiungere l'*esichia*. Prima ancora di cominciare la preghiera, bisogna "acquisire tre cose": la prima è la "morte a tutte le cose" cioè "l'assenza di preoccupazioni (*amerimnia*[60]) sia per le cose irrazionali che razionali"; la seconda è "una coscienza pura" e la terza è il distacco dagli attaccamenti, la liberazione dai legami, cioè "la libertà da ogni passione"[61]. La condizione necessaria per l'acquisizione di queste "tre cose" è la separazione dal mondo. Il ritiro dal chiasso, dai disturbi, dalla quotidianità. Occorre allontanarsi da questo mondo per avere la possibilità di entrare nell'altro, quello interiore: "Quindi seduto in una cella tranquilla, in disparte, in un angolo, fa quello che ti dico: chiudi la porta, ed eleva la tua mente al di sopra di ogni oggetto vano e temporale"[62].

Solo così è possibile assumere la posizione della preghiera, appoggiando "la barba sul petto". Simeone è dunque il primo che parla esplicitamente di un particolare tipo di respirazione: "comprimi l'inspirazione che passa per il naso in modo da non respirare agevolmente".

La posizione del corpo in cui il mento tocca il petto rende difficile la respirazione nasale, provocando così il rallentamento del ritmo dell'espirazione-inspirazione che aiuta a fissare l'attenzione. È un effetto spontaneo di un vero rilassamento corporeo. È solo allora che può cominciare la concentrazione sull'ombelico e sulle parti basse; dirigendo

> l'occhio corporeo, assieme a tutta la mente nel centro del tuo ventre, cioè nell'ombelico […] esplora mentalmente all'interno delle viscere per raggiungere la meta, per trovare il centro, cioè il posto del cuore ove sono solite dimorare tutte le potenze dell'anima[63].

Partendo dall'ombelico la mente risale al cuore in un moto circolare: in questo percorso, la mente è costretta ad attraversare "il paese delle viscere", per trovare infine l'asilo del cuore. Alla trasmutazione dell'uomo partecipano dunque anche le parti "grossolane", come sostiene il bizantinista Antonio Rigo. L'uomo intero è in gioco. Una volta discesa nel cuore, la mente troverà:

> dapprima […] oscurità e una durezza ostinata, ma perseverando in quest'opera notte e giorno, troverai, oh meraviglia!, una felicità infinita. Infatti, non appena il tuo spirito ha scoperto il luogo del cuore, vede all'improvviso quanto non aveva mai visto: vede l'aria che si trova al centro del cuore e vede se stesso tutto luminoso e colmo di discernimento […]. Il re-

[59] "È ciò che alcuni dei Padri hanno chiamato *hesychia* del cuore, altri attenzione, altri custodia del cuore, altri sobrietà e contraddizione, altri ancora esame dei pensieri e custodia della mente. Tutti all'unisono hanno lavorato la terra dei propri cuori e grazie ad essa hanno ottenuto di cibarsi della manna divina" (Simeone, *Metodo della santa preghiera…*, cit., p. 42).
[60] Giovanni Climaco, nel gradino 27 della *Scala* scrive: "Opera della *hesychia* è l'assenza di preoccupazioni (*amerimnia*) nei riguardi di tutte le cose, razionali e irrazionali", cit. in J. -P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, Paris, 1857.
[61] Simeone, *Metodo della santa preghiera…*, cit., p. 43.
[62] *Ibidem*.
[63] *Ibidem*.

> sto lo apprenderai con l'aiuto di Dio, nella custodia della mente, mantenendo Gesù nel cuore; infatti è detto: "Siediti nella cella e questa ti insegnerà tutto"[64].

La seconda opera inerente alla prassi psicofisica della preghiera esicastica è il *Trattato colmo di utilità sulla custodia del cuore* di Niceforo Athonita. Scritto nella seconda metà del XIII secolo, si apre con un'idea di luce e di ritorno in sé:

> Voi che desiderate ardentemente ottenere la grandiosa e divina manifestazione di luce (*photophaneia*) del Salvatore nostro Gesù Cristo, voi che volete ricevere sensibilmente nel cuore il fuoco sovraceleste […]. Dunque ritornate; o meglio, per parlare più esattamente: torniamo in noi stessi, fratelli […]. Non possiamo, infatti, accedere in altro modo al perdono e alla familiarità di Dio se non torniamo – o meglio entriamo – in noi stessi, per quanto ci è possibile[65].

Niceforo crede che il metodo d'orazione debba essere praticato sotto la direzione di un padre spirituale, personalità in genere legata alla vita monastica. Propone quindi, dopo le prime considerazioni, le *Vite* dei Santi e i loro scritti[66], riprendendo l'idea, già presente in Simeone, della separazione dal mondo e del "ritorno in sé", condizioni necessarie per accedere all'esperienza sensibile dell'unione con Dio, che si manifesta in forma di luce, in fotofania. Come Simeone, consiglia un posto appartato e una coscienza pura, libera dalle preoccupazioni: "Ma prima di tutto che la tua vita sia tranquilla, priva di ogni preoccupazione. Allora entra nella tua camera, chiuditi dentro ed essendo seduto in un angolo fa come ti dico"[67].

L'autore del *Trattato* non dà nessuna indicazione per la posizione del corpo e rimane assente dalla sua tecnica ogni disciplina respiratoria: "Siediti dunque, come ti ho detto, raccogli il tuo spirito, introducilo – dico il tuo spirito – nelle narici; è la via che percorre il respiro per andare al cuore. Costringilo a discendere nel cuore assieme all'aria che respiri"[68].

Non viene raccomandato, a differenza di Simeone, né di rallentare né di "ritenere" il respiro. Si può parlare piuttosto di un'attenzione estrema al percorso dell'aria inspirata, che naturalmente porta al rallentamento della respirazione.

Lo spirito scende al cuore insieme al respiro. Una volta raggiunto il cuore, deve essere pronunciata una particolare formula:

[64] *Ibidem*.
[65] N. Athonita, *Trattato colmo di utilità sulla custodia del cuore*; in A. Rigo, *L'amore della quiete*, cit., pp. 47-48.
[66] Si tratta di una raccolta di consigli patristici che l'autore presentò nel suo trattato volendo aiutare i neofiti a vincere l'instabilità del loro spirito.
[67] Queste righe non sono presenti né nella *Philokalia* né nella *Patrologia graeca* che la riprende, ma si ritrovano nel Vatic. Gr 710, Vatic. Gr. 730 e negli altri manoscritti (cfr. *Méthode*, 130); in A. Rigo, *Le tecniche d'orazione esicastica e le potenze dell'anima in alcuni testi ascetici bizantini*, "Rivista di Studi Bizantini e Slavi", n. 4, 1984, p. 90.
[68] *Philokalia*, IV, 27; in A. Rigo, *Le tecniche d'orazione esicastica…*, cit., p. 91.

> All'inizio sarà difficile e penoso mantenere lo spirito nel cuore, ma poi, con l'abitudine, esso non vagabonderà più all'esterno, ma rimarrà costantemente nel cuore. Quando lo spirito si trova nel cuore l'occupazione instancabile dell'esicasta dovrà essere l'invocazione "Signore Gesù Cristo Figlio di Dio abbi pietà di me!"[69].

La Preghiera di Gesù compare qui nella sua forma "classica", mentre nell'opera di Simeone non aveva nessuna forma definita.

Il primo grado dell'orazione è la preghiera vocale, la preghiera della lingua, dopo la quale avviene il processo d'interiorizzazione della formula, cioè la vera preghiera del cuore:

> Dopo aver scacciato da lì ogni pensiero (lo puoi, basta che tu voglia), donagli il Signore Gesù Cristo Figlio di Dio abbi pietà di me e grida interiormente queste parole escludendo ogni altro pensiero. Col tempo, quando ti sarai bene impadronito di questa pratica, essa ti aprirà l'accesso al cuore, così come ti ho detto, indubitabilmente: ne ho fatto personale esperienza[70].

L'esperienza della potenza dell'interiorizzazione della preghiera è espressa nella confessione di un giovane monaco che dice a Simeone:

> Dimenticai il luogo dove mi trovavo, chi ero e in qualche posto, limitandomi a gridare: "*Kyrie Eleison*", come riprendendo conoscenza, mi sorpresi a ripetere. Ma chi era colui che parlava, padre, o che faceva muovere la mia lingua, non lo so…, ma Dio lo sa[71].

Anche Gregorio Sinaita, nel suo *Sulla Hesychia e i due modi della preghiera in 15 capitoli*, individua un preciso percorso psicofisico. Innanzitutto, a differenza di Niceforo, Gregorio Sinaita sostiene che non sia necessario far ricorso alle sacre scritture perchè "ognuno dei fedeli è stato stimato degno di portare iscritta nel proprio cuore la legge dello Spirito e di conversare con Gesù nella preghiera pura"[72]. Ricorre sovente nei suoi scritti l'idea del dolore e della fatica di chi pratica la preghiera di Gesù:

> Dal mattino siediti su uno sgabello alto un palmo[73] […]. Faticosamente curvo con un forte dolore al petto, alle spalle e alla nuca, grida con perseveranza nella mente e nell'anima: "Signore Gesù Cristo, abbi pietà di me" […]. Trattieni il respiro in modo da non respirare agevolmente.

[69] *Ibidem.*
[70] *Ibidem.*
[71] *Catéchèses*, t. 2, a cura di B. Krivochéine – J. Paramelle, Paris, 1964 (*Sources Chrétiennes 104*), n. 16, 86-91; cit. in A. Rigo, *La preghiera di Gesù*, cit., p. 263.
[72] G. Sinaita, *Notizia esatta in 10 capitoli sulla* hesychia *e sulla preghiera, sui segni della grazia e dell'errore, sui diversi calori e operazioni e sull'errore che senza una guida abile sopraggiunge*; in A. Rigo, *L'amore della quiete,* cit., p. 77.
[73] Un palmo corrisponde a venticinque centimetri.

e più avanti ancora: "Malgrado la scomodità, rimani costantemente seduto su uno sgabello per la maggior parte del tempo… piegato in due… le spalle e la testa doloranti"[74].

Gregorio consiglia ai principianti una formula per l'orazione molto più breve rispetto a quella classica dell'esicasmo, trattandosi essenzialmente di un'invocazione d'aiuto; la formula intera può essere invece utilizzata da quanti si trovano ad un livello progredito nel loro cammino spirituale.

Per quanto riguarda la respirazione, anche Gregorio parla espressamente di una "ritenzione" dello spirito. Ma aggiunge anche un nuovo elemento: il rallentamento del respiro viene accompagnato dall'invocazione di Gesù, il nome di Gesù deve essere "respirato". In questo modo il praticante cerca di disciplinare lo spirito.

Citando Climaco, Gregorio scrive: "'La memoria di Gesù sia unita al tuo respiro e allora conoscerai l'utilità della *hesychia*' e un altro: 'L'amore di Dio deve precedere la sua respirazione', e un altro ancora: 'Il monaco deve avere la memoria di Dio come respiro'"[75]. Egli stesso scrive: "Comprimi il tuo spirito dalla tua ragione nel cuore e trattienilo là […]. Piegato in due, raccogliendo il tuo spirito nel cuore, se questo è aperto invoca in aiuto il Signore Gesù"[76].

Queste frasi rivelano quale sia il primo scopo della tecnica d'orazione: far discendere lo spirito nel cuore. Nell'esicasmo successivo questa tecnica è diventata dominante, e la stessa frase "far discendere lo spirito nel cuore" diviene uno stereotipo usato in riferimento al fine del metodo esicastico.

Un altro testo fondamentale nello studio della pratica esicastica è quello de *Le Centurie* di Callisto e Ignazio Xanthopouloi. Si tratta di una vera e propria introduzione a questo tipo di disciplina. Al punto XXV si legge:

> Al tramonto del sole […] siediti sul tuo sgabello, in una cella tranquilla ed oscura, raccogli il tuo spirito dalla sua abituale distrazione e dal suo vagabondaggio, spingilo allora lentamente nel cuore insieme al tuo respiro ed attaccati alla preghiera: Signore Gesù Cristo Figlio di Dio abbi pietà di me![77]

In un passo successivo viene definita la ragione di quell'appartarsi in un angolo buio e solitario che viene prescritto con insistenza dai nostri autori:

> La vista infatti distrae e disperde per natura la ragione negli oggetti visti e guardati, tormentandola e diversificandola. Se la imprigioniamo, come abbiamo detto, in una cella quieta e buia, cesserà di essere divisa e diversificata dalla vista e dallo sguardo. E così la mente, suo malgrado, si pacificherà par-

[74] G. Sinaita, *Sulla* hesychia *e i due modi della preghiera in 15 capitoli*; in A. Rigo, *L'amore della quiete*, cit., p. 84.
[75] *Ivi*, p. 85.
[76] *Philokalia,* IV, 71, cit. in A. Rigo, *Le tecniche d'orazione esicastica…*, cit., p.93-94.
[77] Xanthopouloi, *Metodo e canone esatto –con l'aiuto di Dio – accompagnato dalle testimonianze dei santi per quanti hanno intrapreso la vita esicastica e monastica*; in A. Rigo, *L'amore della quiete,* cit., p. 185.

zialmente e si raccoglierà in se stessa, come dice il grande Basilio: "Una mente non dissipata nelle cose esteriori, né dispersa dai sensi del mondo, ritorna a se stessa"[78].

Per quanto riguarda in particolare la pratica, si legge: "Parallelamente[79] al respiro introduci, per così dire, le parole della preghiera seguendo il consiglio di Esichio: al tuo respiro unisci la sobrietà ed il nome di Gesù e la meditazione della morte"[80].

La pratica qui descritta si distingue nettamente da quelle contenute nelle opere di Simeone e di Niceforo: mentre in queste ultime si consigliava di ripetere la formula solo dopo aver trovato il "luogo del cuore", in questo testo è prescritto di accompagnare la recitazione della preghiera con il respiro.

Secondo i monaci Xanthopuloi la preghiera esicasta deve essere pronunciata per mezzo di un movimento circolare comprendente due fasi. Nella prima si lancia l'invocazione della formula ("Signore Gesù Cristo, Figlio di Dio") in maniera ascensionale, mentre nella seconda fase ("abbi pietà di me!") si ritorna in se stessi appartandosi nella profondità del cuore.

Volendo tentare una sintesi delle diverse tecniche di preghiera finora esaminate, bisogna rilevare come tutti gli autori siano concordi nel consigliare all'esicasta un luogo appartato, invitandolo quindi a sedersi.

L'esicasta, ritirandosi, rinuncia in un certo senso al mondo esterno. Per poter pregare deve essere libero dai legami e deve avere una coscienza pura. Solo così potrà raggiungere l'attenzione, cioè la concentrazione interiore necessaria per far penetrare la mente nel cuore. I padri esicasti pongono sempre in rilievo l'importanza della frequenza dell'invocazione del Nome di Gesù. Sant'Isichio ci restituisce, a questo proposito, una bellissima metafora: "Alla stregua della pioggia che, quanto più diffusamente penetra, tanto più ammorbidisce la terra, così il Nome di Cristo da noi invocato ricrea e rallegra la radice del nostro cuore, a misura che lo invochiamo più assiduamente"[81].

La recitazione della preghiera di Gesù può essere alternativamente formulata in modo completo o abbreviato. È possibile recitare la formula esicasta secondo le diverse alternative: ora piena ora abbreviata, con o senza la lettura dei salmi, seduti o in piedi, facendo seguire alla refezione la ripresa della preghiera e della lettura dei Padri.

[78] *Ivi*, p. 184.
[79] Vorrei qui ricordare, per i punti in comune che ha con la preghiera esicasta, la terza maniera di pregare di Sant'Ignazio di Loyola: "Il terzo modo di pregare è che ad ogni anelito o respiro si deve pregare mentalmente dicendo una parola del *Pater noster* o di altra preghiera che si reciti, in maniera che soltanto una parola sia detta tra un anelito e l'altro, e intanto che duri l'intervallo fra un anelito e l'altro, si pensi principalmente al significato di tale parola, o alla persona cui la preghiera è diretta, o alla propria bassezza, o alla differenza fra una così grande altezza e questa bassezza nostra; e con la medesima forma e regola si procederà per le altre parole del *Pater noster*; e per le altre preghiere, vale a dire: *Ave Maria*, *Anima Christi*, *Credo* e *Salve Regina* , si farà come al solito" (I. de Loyola, *Esercizi spirituali*, Milano, SE, 1998, p. 86). Si consiglia I. Hausherr. *Les Exercises Spirituels de Saint Ignace et la méthode de Saint Ignace et la méthode d'oraison hésychastique*, "Orientalia Christiana Periodica" n. 22, 1956.
[80] *Philokalia*, IV, 224; cit. in A. Rigo, *Le tecniche d'orazione esicastica…*, cit., p. 96.
[81] Anonimo russo, *La via di un pellegrino*, Milano, Adelphi, 1972, p. 146.

Esistono due tecniche respiratorie diverse:

– ritenzione del respiro. Gregorio consiglia di trattenere il respiro serrando le labbra; Simeone parla dell'aria inspirata per via nasale.

– ritmizazzione del respiro (Xanthopouloi). La recitazione della formula scandisce e regola il susseguirsi di inspirazioni-espirazioni provocando così, indirettamente, un rallentamento del ritmo respiratorio.

Il tema della discesa della mente, con o senza la concentrazione sull'ombelico, implica l'esplorazione delle viscere e la ricerca del luogo del cuore. Teofane il Recluso in *L'arte della preghiera* scrive:

> Dalla testa dovete discendere nel cuore. Per il momento, i vostri pensieri sono nella vostra testa. E Dio sembra che sia fuori di voi, così tutti i vostri esercizi spirituali rimangono esteriori. Fin tanto che sarete nella vostra testa, non potrete dominare i pensieri, i quali continueranno a turbinare come la nave al vento o come le mosche durante i calori estivi[82].

L'antropologia esicasta è dunque perfettamente biblica, ossia unitaria (soltanto l'uomo nella sua interezza può ricevere la grazia). Essa pone l'accento sui due ritmi fondamentali della nostra esistenza psicosomatica: quello della respirazione e quello del cuore. La dottrina esicasta insegna che questi due ritmi ci sono stati dati dal Creatore per permettere alla vita divina di appropriarsi dell'intimo del nostro essere, di avvolgerlo e di penetrare con la sua luce nella nostra esistenza.

Infine, il riferimento a Dio, il suo ricordo in qualsiasi momento e atto, è costantemente presente, perché "Tutto lo sforzo del monaco diventa peccato senza la meditazione della memoria di Dio", scrive Abba Isaia alla sua discepola Teodora Angelina, figlia dell'imperatore Isacco II Angelo[83].

Nel suo saggio *Tecniche esicastiche*, Rigo distingue quattro diversi metodi di orazione:

– la tecnica contenuta nelle *Centurie* degli Xanthopouloi, caratterizzata dalla ripetizione della formula "Signore Gesù Cristo Figlio di Dio abbi pietà di me". Essa viene pronunciata ad ogni inspirazione perché possa scendere nel cuore assieme al respiro ed al *nous*;

– la tecnica di Simeone, definita da un movimento circolare e dalla preliminare "onfaloscopia"[84], accompagnata dal rallentamento del respiro. Giunti al luogo del cuore, deve essere ripetuta l'invocazione di Gesù;

– la prima tecnica consigliata da Niceforo, consistente nel far discendere il *nous* nel cuore insieme al respiro, e qui ripetere "Signore Gesù Cristo abbi pietà di me";

– la seconda tecnica di Niceforo, caratterizzata dall'interiorizzazione della formula e basata esclusivamente sulla ripetizione delle parole "Signore Gesù Cristo abbi pietà di me".

[82] J. –Y. Leloup, *L'esicasmo. Che cos'è, come lo si vive*, Milano, Gribaudi, 1992, p. 183.
[83] A. Rigo, *Ancora sulla preghiera di Gesù nell'Esicasmo bizantino dei secoli XIII-XV*, "Studi e Ricerche sull'Oriente Cristiano", n. 10, 1987, p. 172.
[84] Onfaloscopia significa "fissare lo sguardo, concentrarsi sull'ombelico".

Perché possa verificarsi l'effetto dell'orazione, bisogna "far discendere il *nous* nel cuore". Su questo punto concordano tutti coloro che si sono occupati di orazione. Palamas scrive: "ricondurre e rinchiudere il *nous* nel corpo e, soprattutto, nel corpo che è all'interno del corpo, il cuore"[85]. Quindi sarà il cuore il luogo in cui si svolgerà il raccoglimento e il centramento del *nous*, solitamente disperso nelle cose[86]. Niceforo aggiunge che il *nous* nel cuore diventa "uno e nudo"[87].

Callisto e Ignazio Xanthopouloi nel *Degli stessi santi nostri padri (Sugli effetti della preghiera della mente e del cuore)*, compongono una breve sintesi degli effetti immediati dei metodi, o meglio dei fenomeni psicofisici concomitanti:

> Innanzitutto si fanno sentire nel corpo di colui che si dedica e presta attenzione alla preghiera delle vibrazioni […]. Si manifesta pure un calore all'altezza delle reni […]. Si manifesta inoltre un altro calore nel cuore […]. A volte […] sopraggiunge del sudore, a causa del grande calore prodotto dal corpo, e allora si mette in movimento, a partire dal cuore, la santa operazione […]. Allora nasce da questa santa preghiera anche uno stupore del cuore, allora dalla santa operazione deriva una grande consolazione. Sgorgano e zampillano pure dal cuore lacrime colme di dolcezza e scendono dagli occhi con delizia: questa è la gioia-tristezza […] e tutto il corpo diventa bruciante […]. A chi si trova in questo stato avvengono altri fatti straordinari. Egli vede all'interno uno splendore che lo mostra più luminoso del sole e che fa sgorgare la luce dal suo cuore. Si verificano all'interno del cuore anche altri misteri che non posso mettere per iscritto[88].

Sul piano antropologico-culturale l'esicasmo costituisce una "tecnica del corpo"[89]. In questo senso viene spesso definito lo "yoga cristiano" e comparato allo *dhikr* islamico[90]. Come già abbiamo indicato, Rigo sostiene che l'esicasmo sia nato nel sincretismo tra le mistiche cristiana, islamica ed ebraica. È difficile dire in che misura un elemento abbia influenzato o sia stato influenzato dagli altri due. Gardet sostiene molto semplicemente che "una pre-

[85] G. Palamas, *Triade* I, 2, 3; cit. in A. Rigo, *L'epistola a Menas di Palamas e gli effetti dell'orazione*, "Cristianesimo nella storia", n. 9, 1988, p. 68.
[86] Gregorio Sinaita parla di "schizofrenia" e della scissione della memoria. Simili idee erano già espresse da Diadoco: "in seguito alla disubbidienza di Adamo, la memoria dell'uomo si trova scissa, come in un doppio pensiero" (*Ouvres Spirituèlles*, Paris, E. Des Places, 1966, p. 148; cit. in A. Rigo, *L'epistola a Menas di Palamas…*, cit., p. 69).
[87] *Philokalia*, IV, 52; cit. in A. Rigo, *L'epistola a Menas di Palamas…*, cit., p. 69.
[88] Xanthopouloi, *Degli stessi nostri Padri*; in A. Rigo, *L'amore della quiete*, cit., pp. 204-206.
[89] M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1972, pp 383-409.
[90] Per approfondire questo studio comparatistico si può consultare G. Vannucci, *Lo Yoga cristiano*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1978 e F. Poli, *Yoga ed esicasmo*, Bologna, EMI, 1981. Per quanto riguarda un confronto fra l'esicasmo e il sufismo, l'opera cardine è G. C. Anawati-L. Gardet, *Mistica islamica*, Torino, SEI, 1960. Cfr. anche la più recente E. Montanari, *Esicasmo e sufismo*, in *La fatica del cuore. Saggio sull'ascesi esicasta*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 81-179.

ghiera del Nome divino, legata alla respirazione, era talmente diffusa negli ambienti musulmani che è impossibile negare una compenetrazione reciproca delle due spiritualità"[91].

Ma è importante capire dove si situa la differenza fondamentale tra la preghiera esicasta, il *dhikr* e lo *yoga*:

> Il metodo psico-fisiologico non è che un metodo tra gli altri per realizzare *l'attenzione* e la *custodia di cuore*. Esso, pur essendo una condizione necessaria alla vera preghiera, non ne costituisce né l'essenza né lo scopo ultimo. In questo la preghiera dell'esicasta cristiano si distingue radicalmente dallo *Yoga* indù e dal *Dhikr* musulmano che sono delle tecniche che conducono, più o meno automaticamente, allo stato mistico ricercato[92].

L'esicasmo dell'attore

Grotowski, seguendo l'insegnamento di Stanislavskij, aspirava a toccare il non tangibile attraverso vie concrete e pratiche[93]. Era convinto che l'esperienza fosse l'unica fonte della conoscenza ed è proprio questa convinzione, congiunta al suo modo di trasmettere la ricerca ai propri allievi – come osserva giustamente Guglielmi[94] – che lo avvicinano in qualche modo al mondo dei mistici. Gli stessi esicasti infatti affermano: "Tutti coloro che hanno l'esperienza, infatti, ridono di quelli che li contraddicono per l'inesperienza. Il loro maestro non è la parola, ma la fatica e l'esperienza tramite le fatiche. È quest'ultima a generare i frutti utili"[95].

Nel corso del tempo l'uomo ha subito una frattura esterna (il contatto con il mondo) e una interna. La frattura interna è quella tra la mente e il corpo. Nelle *Centurie* degli Xanthopouloi leggiamo: "E dove è il corpo, là sia la mente, in modo che non ci sia nulla di estraneo tra Dio e il cuore, come un muro divisorio o una siepe che oscuri il cuore e lo separi da Dio"[96].

Tutto il lavoro su se stessi tende a sanare questa spaccatura. Grotowski sostiene che la mancanza di fiducia nel corpo, che è in effetti una mancanza di fiducia in se stessi, sia la causa principale della divisione dell'essere: "*Non es-*

[91] L. Gardet, *Un problème de mistyque comparée; la mention du Nom divin – dhikr – dans la mystique mussulmane*, "Revue Thomiste", n. 3, 1952, pp. 642-679, cit. in J. Meyendorff, *S. Gregorio Palamas...*, cit., p. 35.
[92] J. Meyendorff, *S. Gregorio Palamas…*, cit., p. 35.
[93] In una lettera a Barba, Grotowski scrive: "Credo che le ricerche di quest'ultimo periodo (auto-esplorazione, anatomia psichica, psico-analisi del 'non privato'), se sviluppate, possano aprire possibilità e prospettive inesauribili… È una conoscenza assolutamente concreta *che si può studiare e verificare sul proprio organismo*" (Terza lettera di Grotowski a Barba, in E. Barba, *La terra di cenere…*, cit., p. 147).
[94] C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, "Biblioteca teatrale", n. 55/56, 2000, p. 15.
[95] G. Palamas, *Triadi in difesa dei santi esicasti*, in A. Rigo, *L'amore della quiete*, cit., p. 132.
[96] Xanthopouloi, in A. Rigo, *L'amore della quiete*, cit., p. 197.

sere divisi: è non soltanto il seme della creatività dell'attore, ma è anche il seme della vita, della possibile interezza"[97].

L'attore cerca, tramite gli esercizi, di trascendere questo stato di incompiutezza e di divisione tra il corpo e l'anima, coscienza e incoscienza, riflessione e istinto, sesso e cervello, e di raggiungere lo stato di originaria integrità e totalità. Esistono molti modi per "raccogliersi" e per trovare la libertà nel caos: quello preferito dagli esicasti è la preghiera del cuore. Tutta la tradizione spirituale ortodossa è fondata sull'idea dell'integrità di corpo e anima.

Grotowski riteneva che solo trascendendo la propria individualità fosse possibile raggiungere l'integrità. Il metodo dell'autopenetrazione ha come meta il superamento dell'autobiografico e il raggiungimento dell'universale: quando tutto ciò che è intimo e personale viene rivelato, rimane quell'essenza spirituale comune a tutti. Nel fare ciò, il *doer*[98] si espone a diversi pericoli[99]. Gli esicasti affermano che nel processo è fondamentale tenersi lontano dai *logismoi*[100], da tutto ciò che è legato ai fantasmi, alla fabulazione, al fascino dei fenomeni straordinari. L'autopenetrazione nell'esicasmo consiste in primo luogo nella ritrazione dei sensi dall'oggetto delle passioni, per poi giungere ad una condizione in cui "eccetto la vita ed il respiro, bisogna uscire da tutto il resto"[101]. È dunque necessario che il *nous* si distacchi dalle cose esteriori, ritorni a se stesso, guardi se stesso, oltrepassi se stesso e si unisca a Dio. Come è detto anche nei Vangeli, "il regno dei cieli è dentro di noi" (Lc 17, 21), per cui "custodisciti, osservati ed esaminati… cioè non lasciare senza sorveglianza né una parte dell'anima, né un membro del corpo"[102].

"Spingendo", "scendendo", "comprimendo" il *nous* nel cuore, è data all'uomo la possibilità di conoscersi. Franco Ruffini, ne *La stanza vuota*[103], riporta un brano dello scritto *Nuovo Testamento del Teatro*[104] (che Grotowski aveva tagliato nell'edizione del suo libro) in cui il maestro parla del *transfert* del nostro io cosciente, che avviene tra la testa e la regione del cuore. Tecnicamente parlando, per escludere il pensiero dall'azione e per rendere spontaneo l'impulso senza la perdita della precisione, bisogna raggiungere lo stato della "verità calma e dolorosa di se stessi"[105]. Per fare ciò Grotowski suggerisce di partire da una delle seguenti vie, poiché ognuna di esse contiene le altre. Le tre vie coincidono con l'attitudine introspettiva (che equivale

[97] J. Grotowski, *Esercizi*, in L. Flaszen-C. Pollastrelli (a cura di), *Il Teatr Laboratorium…*, cit., p. 198.
[98] Il termine usato da Grotowski per l'attore–performer, l'attuante, colui che fa, nella fase dell'Arte come veicolo (J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'Arte come veicolo*, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993).
[99] Il narcisismo, le emozioni.
[100] I fantasmi, le fantasie.
[101] C. Xanthopouli-I. Xanthopouli, *Metodo*, 25, FIL IV, p. 189, cit. in L. Rossi, *I filosofi greci…*, cit., p. 245.
[102] G. Palamas, *Triadi in difesa dei santi esicasti*, in A. Rigo, *L'amore della quiete*, cit., p. 133.
[103] F. Ruffini, *La stanza vuota*, "Teatro e Storia", n. 20/21, 1998-1999.
[104] Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.
[105] F. Ruffini, *La stanza vuota,* cit., p. 459.

all'autopenetrazione), il rilassamento fisico e la concentrazione di tutto l'organismo nella regione del cuore. Si tratta di procedimenti tipici della meditazione. L'esicasta che si prepara alla preghiera compie, infatti, le medesime azioni.

Anche chi non è coinvolto personalmente nel passaggio dal *nous* al cuore ma partecipa al lavoro di qualcun altro, può sentire come il proprio cuore lavora. Riguardo al lavoro per *Main Action*[106], Thomas Richard testimonia:

> Guardavo e ascoltavo, e per qualche motivo la mia mente non si chiedeva 'Che cosa stanno cantando?' o 'Che cos'è?' E a un certo momento nell'area del petto ha cominciato a muoversi, qualcosa di assolutamente sconosciuto, che mi faceva un po' paura, qualcosa che era come una sensazione calda di bruciore, nel petto[107].

Di fronte ad un atto *vero*, ad un atto di rivelazione, lo spettatore diventa testimone. Anche se l'atto non è compiuto specificamente per lui, ma in sua presenza, egli è lì per testimoniare l'accaduto con estrema attenzione. Inoltre, se si tratta di un individuo disposto al cambiamento, può sperimentare in forma ridotta gli effetti del processo. Questo fenomeno viene definito da Grotowski "induzione". Lo stesso Palamas osserva:

> anche il corpo partecipa in una certa misura della grazia che opera nella mente, si conforma ad essa, riceve una certa sensazione del mistero ineffabile dell'anima e, a coloro che in quel momento guardano dal di fuori quelli che la possiedono, fa un po' intravedere quanto avviene nell'interiorità[108].

L'uomo è abituato a fare solo ciò che ha uno scopo, inoltre possiede la tendenza ad accumulare cose, idee, emozioni; non importa cosa, quello che importa è accumulare. D'altra parte lo imbarazza il silenzio, non sa come comportarsi, non sa cosa fare con il proprio vuoto. "Molto spesso l'attore erroneamente crede che la sua preparazione dovrebbe consistere nel riempirsi di profonde esperienze emozionali. Invece, deve trovare uno spazio vuoto dove il flusso scorra in lui inavvertito"[109].

Il corpo "vuoto" può svolgere la funzione di canalizzatore delle energie, diventando il cosiddetto "corpo-canale", dentro il quale far scorrere il flusso naturale e organico della vita. Spesso accade che il flusso sia ostacolato da blocchi psicofisiologici, per cui è necessario adottare un particolare tipo di *training* capace di liberare gli impulsi. Una volta sbloccato, il flusso diventa organico e può fornire materiale per l'espressione artistica. Essere nel flusso ha una duplice valenza: significa essere coscienti delle azioni, ma non della consapevolezza stessa. Vuol dire anche "non spaccare la vita con il pensie-

[106] *Main Action* è il nome di un'Azione, cioè di una precisa struttura performativa, creata a Irvine, U.S.A., tra l'ottobre 1985 e il giugno 1986.
[107] T. Richards, *Il punto-limite della performance,* Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000 (1997), p. 37.
[108] G. Palamas, *Triadi in difesa dei santi esicasti*, in A Rigo, *L'amore della quiete*, cit., p. 148.
[109] J. Chaikin, *La presenza dell'attore*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 48-49.

ro"[110]. Quando un attore è nel flusso, l'intervallo tra l'impulso interiore e la reazione esteriore viene annullato, e le associazioni prodotte dal suo corpo-memoria scorrono libere. Non è più la mente che indica cosa fare, è il corpo che sa. A questo proposito, è ancora Richards ad osservare:

> era come se il corpo cominciasse a condurmi – assolutamente da sé – in un flusso di movimento che veniva da dentro, una corrente di impulsi che fluivano attraverso il corpo. Era una scoperta che scorreva come un fiume. Io stavo un po' distaccato a guardare. La mia mente non manipolava più il corpo, dicendogli "Vai qua, vai là"; adesso era il mio corpo a condurre me[111].

Per sperimentare il flusso l'attore può usare i canti della tradizione, che equivalgono ai *mantra* che i monaci buddisti usano per il loro viaggio nella verticalità, o alla formula della preghiera nei monaci esicasti. Anche il testo, in quanto parola viva, può essere lo strumento della trasformazione dell'energia.

Grotowski reputava che l'*azione interiore*[112] si svolgesse all'interno dell'uomo in un moto circolare. Nella preghiera esicasta esistono due tecniche fondate su un movimento circolare. La prima si riferisce alla respirazione, secondo Simeone il Nuovo teologo. Vi è, infatti, un momento preliminare, detto "onfaloscopia", una discesa nelle zone "grossolane" del corpo (la regione dell'ombelico), seguito da una risalita alla ricerca del luogo del cuore.

La seconda tecnica viene descritta da Palamas:

> Essa [la mente] agisce, da un lato, in conformità alla sua capacità di osservazione esterna (quanto il grande Dionigi chiama il movimento "in linea retta" della mente), e dall'altro ritorna su se stessa e agisce in se stessa quando vede se stessa. Questo è chiamato il suo movimento "circolare" dallo stesso Padre[113].

Già dai titoli delle principali opere esicaste, come *Metodo della sacra preghiera e dell'attenzione* e *Sulla vigilanza e la custodia del cuore,* si percepisce quanto sia importante il rapporto tra attenzione e preghiera. Talvolta esse sembrano unite in una cosa sola. Letteralmente, *nepsis* significa sobrietà, temperanza, vigilanza. La funzione propria della *nepsis* è quella di mantenere la mente sobria, impedendole di conversare con i pensieri. Implica l'attenzione (*prosoché*) ed è in apposizione alla custodia del cuore. La vigilanza è l'atteggiamento spirituale fondamentale dell'esicasta. Esseri vigili vuol dire stare allerta, tenersi lontano dalle fantasie conservando una sorta di sorveglianza del cuore e dell'intelletto. Grotowski amava molto il termine "vigi-

[110] Intervento di Domenico Castaldo nel Corso di Semiologia dello Spettacolo presso il DAMS di Bologna, 5 maggio 2003.
[111] T. Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., p. 15.
[112] L'*azione interiore* (*inner action*) è un termine coniato da Thomas Richards per indicare il processo interiore di trasformazione dell'energia, da una grossolana ad una sottile e viceversa. I canti vibratori sono uno strumento che aiuta l'organismo in tale processo.
[113] G. Palamas, *Triadi in difesa dei santi esicasti*, in A Rigo, *L'amore della quiete*, cit., p. 130.

lanza" ed esigeva dai suoi allievi un costante atteggiamento vigile, da esercitare anche al di fuori del lavoro, nella quotidianità. Sosteneva che è "necessaria una coscienza vigile, per prevenire la possibilità del caos"[114]. Questa disposizione alla vigilanza è legata in maniera diretta con la purezza del cuore, con l'*esichia* o la quiete (Grotowski usava anche il termine inglese "stillness") e con il movimento in riposo.

Nel processo dell'*esichia*, il progressivo acquietarsi del *nous* non deve essere inteso come un processo di spegnimento verso la staticità. Il *nous*, essendo vivo, rimane sempre mobile: si tratta di un altro tipo di movimento, il movimento-riposo, che coincide con lo stato di allerta. In tale stato la coscienza resta in riposo ma contemporaneamente, al suo interno, avviene del movimento: il battito del cuore, la respirazione, le emozioni, ecc. La stessa cosa succede con il corpo: si muove, ma la coscienza rimane tranquilla. Grotowski ritiene che questo sia il punto cruciale in cui si generano le differenti tecniche delle fonti.

Un'altra espressione che Grotowski usa per esprimere lo stato di allerta è quella di "coscienza organica". Nell'ottava lettera a Barba, egli definisce come organico "sia quello che prima (per me) era 'organico', sia quello che consideravo dipendente dall'intelletto"[115]. Ciò significa che a questo tipo di coscienza partecipa l'intelletto, quando diventa "alto" – come afferma Ruffini[116] – oppure che, con il rientro del *nous* (che è anche intelletto) nel cuore, l'uomo diventa riunificato e non esiste più differenza tra intelletto, corpo e anima. Nel processo organico si è unificati, fuori da questo processo si è divisi in due parti, dove una sorveglia l'altra. È il super-ego che controlla e comanda. Quando entra nel processo, il super-ego si muta in qualcosa di simile al *Sé* junghiano e non sorveglia più, ma testimonia. Nel processo organico è all'opera lo stato di allerta. Ciò avviene anche agli esicasti quando osservano il proprio respiro: sono unificati e nello stesso tempo sono all'erta. Un altro fenomeno caratteristico della coscienza organica è la *continuità*, nelle due valenze: interiore, in relazione alla presenza del flusso, esteriore, nel senso del movimento continuo e non interrotto. Dalla continuità del movimento si può distinguere la *trance* malsana da quella sana, caratterizzata da un moto fluido. Grotowski racconta che i padri esicasti, i padri vigilanti che vivevano sulle montagne, non cercavano uno stato di *trance* come ebbrezza ma, al contrario, cercavano una coscienza chiara e vigile, "che hanno chiamato purificata e che noi possiamo chiamare trasparente"[117]. Quando l'attore vuole usare la sua partitura come veicolo per provare l'esperienza della coscienza trasparente, egli ripete tutte le azioni in modo attivo, ma al suo interno è come se riposasse, come se si addormentasse. Così il suo atteggiamento diventa

[114] J. Grotowski, *Ciò che è stato*, in L. Flaszen-C. Pollastrelli (a cura di), *Il Teatr Laboratorium...*, cit., p. 237.
[115] E. Barba, *La terra di cenere…*, cit., p. 157.
[116] F. Ruffini, *La stanza vuota*, cit., p. 474.
[117] J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1982-83, p. 203.

passivo ma nello stesso tempo vigile. "In questo momento egli comincia a capire che il centro della coscienza è sceso dalla testa da qualche parte vicino al petto. Coscienza-cuore"[118].

L'esperienza dell'attore può funzionare con qualsiasi lavoro preciso e concreto, afferma Grotowski. Quando si arriva a farlo perfettamente, senza pensare, il corpo lavora da solo e la mente è libera di iniziare il suo percorso verso il cuore:

> Tramite il veicolo dello *zikr* [*dhikr*], come tramite il veicolo della filocalia o del mantra, si può arrivare a una perfetta fissazione dell'attenzione e che questa attenzione è allo stesso tempo vigilante, organica, centrata. Centrata, questo è importante: è, esattamente, questo spostamento dell'Io verso il Sé…[119].

Nel momento in cui l'Io e il Sé si riuniscono, ha luogo un cambiamento radicale nel corpo dell'attore. Quando l'integrazione delle energie psichiche e fisiche dell'attore si compie, egli è nel flusso ed il suo corpo non pone più alcuna resistenza, "possiamo dire che l'attore[120] è illuminato, c'è una sorta di trasluminazione del corpo"[121]. Anche se il concetto di luce appartiene a tutte le mistiche, i monaci esicasti insistono su di essa in modo particolare. L'apparizione di questo miracolo di luminosità fu spesso, se non ricercata, almeno attesa come una prova dell'autenticità dell'esperienza:

> Colui che partecipa dell'energia divina diventa egli stesso, in qualche modo, luce. Egli è unito alla luce e, con la luce, vede in piena coscienza tutto ciò che rimane nascosto a quelli che non hanno questa grazia; egli sorpassa così non soltanto i sensi corporali, ma anche tutto ciò che può essere conosciuto con l'intelligenza… perché i puri di cuore vedono Dio… il quale, essendo luce, abita in essi e si rivela a coloro che lo amano[122].

Elaborato dalla tesi di laurea in Semiologia dello Spettacolo "L'esichia dell'attore (Grotowski e l'esicasmo)", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), a.a. 2002-2003.

[118] *Ivi*, pp. 88-89.
[119] *Ivi*, p. 138.
[120] Cieslak-Principe Costante è stato spesso descritto con le metafore della luce: "una specie di luce psichica", "un'illuminazione dall'interno", "una luce letteralmente imponderabile", "uno stato di grazia" (J. Kelera, *Monologhi di Ryszard Cieslak nella parte del Principe costante: verso l'apoteosi*, "Odra", n. 11, 1965, cit. in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 127), "il corpo sembra trasparente" (F. Taviani, *Cieslak promemoria*, "Teatro e Storia", n. 10, 1991, p. 194).
[121] Intervista di M. Ahrne a Grotowski, "Teatro e Storia", n. 20/21, 1998-99, p. 432.
[122] G. Palamas, *Omelia sulla presentazione della Santa Vergine al Tempio*, 175-177, cit. in J.-Y. Leloup, *L'esicasmo…*, cit., p. 172.

Daniela Colaianni

IL RESPIRO E IL CORPO
Indagine attraverso lo yoga dell'attore di Grotowski e lo Hatha yoga

La parola "yoga" deriva la sua etimologia dalla radice *yuj* e significa legare insieme, tenere stretto, aggiogare, mettere sotto il giogo. Ciò che viene unito è essenzialmente l'aspetto fisico e quello mentale dell'essere umano, ovvero il *corpo-mente*. La disciplina yogica si propone, attraverso l'accordo di pratiche fisiche e meditative, di condurre l'adepto ad uno stato di appagamento generato dalla rivelazione dell'Io.

Linee guida di questo segno sono riscontrabili all'interno della ricerca di Jerzy Grotowski, il quale declina il concetto di corpo-mente all'interno dell'indagine intorno al fenomeno dell'organicità, nel suo aspetto di *corpo organico*.

Già Taviani si è soffermato su questa prossimità, considerandola cruciale per lo studio del lavoro di Grotowski:

> Il lavoro dell'individuo su di sé, quello che può ricondursi alla nozione di yoga in senso vasto, […] è una disciplina che: 1) coniuga insieme la pratica fisica e quella mentale; 2) tende al superamento della condizione biografica; 3) consiste di ben precisi esercizi o di partiture dettagliate e definite, entro le quali e rispettando le quali trovare lo sbocco dalla ripetizione meccanica all'irripetibile e non premeditato rifluire della *vita* qui ed ora (o esperienza del presente nel presente); 4) fornisce ai suoi stadi intermedi strumenti utilizzabili a fini pratici, personali o professionali.
> Grotowski ha spesso definito il suo compito come ricerca e composizione di uno *yoga* a partire dal sapere professionale dell'attore, […] [utilizzando] il sapere e le tecniche teatrali per scavare la via di uno yoga libero da ipoteche dottrinarie e metafisiche[1].

È a partire da queste premesse che si possono individuare degli anelli di congiunzione tra lo yoga dell'attore, proposto dal maestro polacco, e lo Hatha yoga.

Nello Hatha yoga l'uomo è posto al centro di un'indagine per la quale egli è, ad un tempo, il mezzo e il fine ultimo.

Analogamente, nello yoga dell'attore, la persona è lo strumento, l'"alambicco"[2] nel quale distillare un'esperienza, necessariamente personale.

La ricerca grotowskiana sul corpo organico si è valsa di due importanti strumenti: il lavoro sul respiro e quello sul corpo dell'attore. Il primo include una serie di esercizi e di tecniche volte a liberare – o, perlomeno, a favorire – il regolare flusso respiratorio dell'attore. A una corretta respirazione, infatti,

[1] F. Taviani, *Grotowski posdomani, ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, "Teatro e Storia", n. 20/21, 1998-99, pp. 397-399. Cfr. anche M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, "Culture Teatrali", n. 5, 2001, pp. 9-17.
[2] F. Taviani, *Grotowski posdomani…*, cit., p. 410.

viene attribuita la capacità di sciogliere blocchi fisici ed emotivi, liberando così l'attore da ciò che è inutile e dannoso alla creazione artistica. Il secondo strumento, costituito dal lavoro sul corpo, viene solitamente affiancato a quello sul respiro e anch'esso comprende tecniche ed esercizi finalizzati allo sviluppo delle capacità espressive del soggetto.

Anche se con obiettivi diversi, la disciplina yogica, che struttura parte del suo sapere sul desiderio di migliorare l'esistenza dell'uomo, fa uso dei medesimi strumenti. A tal fine, l'indagine dello yogi si concentra sui movimenti, sulle posture corporee, sull'osservazione e la manipolazione del respiro.

L'analisi che segue si propone di indagare, nel dettaglio, come il lavoro sul corpo e quello sul respiro vengano sviluppati nei due ambiti, al fine di evidenziarne i punti di raccordo e di divergenza. Si intende cioè sottolineare, alla luce del sapere empirico e teorico distillato nel corso dei secoli dallo yoga, alcune prassi fondanti il lavoro di Grotowski sull'attore.

Il lavoro sul respiro

Le analogie rintracciate tra il lavoro dell'attore grotowskiano e quello dello Hatha yoga riguardano in prima istanza gli esercizi, il *training* dello yogi-attore e un modo più generale di servirsi del corpo e del respiro.

Entrambe le discipline ritengono che la respirazione rappresenta una fonte di energia e di benessere psico-fisico: una corretta prassi respiratoria restituisce infatti sicurezza e padronanza di sé, allontanando l'uomo dal disordine e dalla confusione che la mente procura. Afferma Van Lysebeth:

> Tutti i fenomeni vitali sono legati ai processi di ossidazione e riduzione. Senza l'elemento ossigeno non può esistere la vita. Le vostre cellule dipendono dal sangue per il loro approvvigionamento di ossigeno. Quando nelle vostre arterie scorre un sangue povero di ossigeno diminuisce la vitalità delle cellule. I miliardi di cellule che fedelmente vi servono hanno bisogno di ossigeno che perviene loro attraverso il sangue. Il vostro primo dovere è assicurar loro questo approvvigionamento di ossigeno al quale hanno diritto[3].

Swami Shivananda sostiene che la respirazione yogica produca profondi giovamenti psico-fisici:

> Il corpo diventa forte e sano; il grasso superfluo scompare, il viso si fa luminoso, gli occhi scintillano e un fascino particolare emana da tutta la persona. La voce diventa dolce e melodiosa. L'adepto è immune da ogni malattia. La digestione si svolge con facilità. Il corpo si purifica interamente e la mente diviene calma, obbediente. La pratica costante risveglia le forze spirituali latenti, apporta felicità e pace[4].

[3] A. Van Lysebeth, *Imparo lo yoga*, Milano, Mursia, 1975, p. 19.
[4] *Ibidem*.

La respirazione sarebbe dunque una sorta di *fil rouge* che si snoda tra la pratica yogica e la ricerca di Grotowski sul corpo organico.

Nell'accezione yogica essa indica un'energia, un flusso vitale energetico (*prana*[5]), in genere sopito nell'uomo ma capace, se liberato, di portare beneficio al corpo-mente. Mediante tecniche e manipolazioni della respirazione, il *prana* si risveglia per tornare a circolare attraverso i centri energetici ed i principali canali (*chakra* e *nadi*) presenti nel corpo umano.

> Secondo i testi tantrici, scopo del Pranayama (tecnica della respirazione) è destare l'energia latente (sakti) chiamata Kundalini, la divina energia cosmica presente nei nostri corpi, che sta alla base della colonna vertebrale, nel muladhara chakra, il plesso nervoso situato nella pelvi sopra l'ano alla radice della spina dorsale. L'energia deve essere destata e fatta ascendere attraverso la susumna dal muladhara chakra al loto dai mille petali (sahsasrara), situato nella testa, la rete dei nervi del cervello. Dopo aver trapassato i chakra intermedi, si unisce finalmente con l'anima suprema[6].

Anche Grotowski individua nel flusso respiratorio una corrente di energia, la quale, circolando nel corpo, sblocca e purifica diversi canali presenti nell'organismo[7].

Nelle due pratiche le vie atte a liberare l'energia vitale sono parallele ma differenti: l'Hatha yoga propone la manipolazione, l'osservazione del respiro e l'accordo di questo col movimento; lo yoga dell'attore la sola osservazione del respiro, escludendo in modo categorico la manipolazione.

Grazie alla manipolazione e all'osservazione lo yogi è capace di sperimentare diversi stati psichici e di attraversare fasi meditative di differente intensità[8].

Le prime difficoltà che emergono durante il lavoro sul respiro sono costituite da una certa rigidità, riscontrabile soprattutto nella zona addominale e diaframmatica. Particolare attenzione va riservata a muscoli e nervi, poiché questi sono i primi a tendersi in condizione di stress. L'errore più frequente in cui si incorre è quello di assegnare alla respirazione un ruolo ancillare rispetto alle azioni quotidiane del corpo e alle proprie abitudini personali. Lasciarsi guidare dalla respirazione in modo spontaneo e naturale può apparire inizialmente un lavoro difficile e frustrante: si tratta di imparare a non-agire, lasciar fare al proprio corpo ciò che esso sa compiere da sempre ma che, per diverse ragioni, col tempo, ha disimparato a fare. I problemi, generalmente, emergono quando si chiede al corpo e al respiro di sottostare a costrizioni e condizioni artificiali.

[5] Il *prana* viene localizzato, secondo la cultura yogica, nella zona pelvico-addominale.
[6] B. K. S. Iyengar, *Teoria e pratica del pranayama*, Roma, Mediterranee, 1997, p. 66.
[7] J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1982-83, p. 109.
[8] B. K. S. Iyengar, *Teoria e pratica del pranayama,* cit., p. 79.

Analizzando più nel dettaglio le tecniche yogiche relative al respiro, assume un ruolo fondamentale quella che viene definita la *vibhaga pranayama* (respirazione completa) considerata la più efficace, quella a cui lo yogi aspira durante il percorso iniziatico.

Gli effetti positivi sono determinati in maniera significativa dal coinvolgimento sistematico e naturale di tutte le zone che costituiscono l'apparato polmonare (zona addominale, toracica e clavicolare).

Uno stesso principio è rintracciabile anche nel *training* dell'attore grotowskiano:

> È necessario abituarsi alla respirazione completa. Bisogna cioè essere in grado di controllare il funzionamento degli organi respiratori. È risaputo che le varie scuole di yoga – ivi incluso lo Hatha yoga – esigono una pratica giornaliera di tecniche respiratorie al fine di controllare e sfruttare le funzioni biologiche della respirazione che è diventata automatica. Da qui la necessità di una serie di esercizi che creino una consapevolezza dei processi respiratori[9].

Esiste però una differenza sostanziale all'interno di uno stesso percorso di ricerca della respirazione completa. Nello Hatha yoga, parte degli esercizi è rivolta alla manipolazione ed osservazione del respiro; vi è una scala di progressione all'interno dell'allenamento dello yogi che vede come base la semplice osservazione del respiro e del flusso respiratorio e come ultimo gradino la sua manipolazione e alterazione. Van Lysebeth consiglia a questo proposito: "Analizzate e plasmate la respirazione con comprensione, chiarezza e saggezza"[10].

Per contro, nell'allenamento dell'attore, la ricerca della respirazione ideale si esercita esclusivamente attraverso l'osservazione. L'attore non interviene nel flusso respiratorio ma lavora sui movimenti che la respirazione induce nel corpo, e ne osserva gli effetti. Appare evidente che il risultato cui tende il performer è quello di migliorare le proprie capacità attoriali e dunque, in ultima istanza, la qualità della prestazione finale.

> L'attore deve acquistare la maggiore indipendenza possibile rispetto alla recitazione organica ed evitare una forma di respirazione che esiga pause non funzionali per la recitazione di un testo. Un buon attore respira e inspira silenziosamente e rapidamente. Egli inspira al punto del testo (prosa o poesia) che ha stabilito come pausa logica. Ciò è funzionale poiché fa risparmiare tempo ed evita pause superflue; è necessario perché fissa il ritmo del testo. L'attore deve sempre sapere quando respirare. Per esempio in una scena dal ritmo veloce, egli deve respirare prima della fine della battuta del suo compagno, per poter così cominciare non appena questo ha terminato. Se invece respira alle fine della battuta del suo compagno, si produrrà un breve silenzio nel suo dialogo, il che crea un buco nel ritmo[11].

[9] J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 170.
[10] K.B.S. Iyengar, *Teoria e pratica del pranayama*, cit., p. 87.
[11] J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 172.

È in questo punto che appare la linea di demarcazione che separa il lavoro dello yogi (movimento verso l'interno dell'individuo) da quello dell'attore (movimento interno-esterno). L'alterazione (o modificazione) del respiro richiede una profonda esperienza ed una grande capacità di ascolto; essa viene generalmente effettuata sotto la guida di un maestro capace di seguirne le operazioni senza creare disagi nel discepolo.

Come si accennava, la modificazione del respiro è una tecnica non adottata da Grotowski, poiché essa può risultare pericolosa se non effettuata in modo preciso dall'attore che ne ignora segreti e pratiche. Si tratta di un lavoro non essenziale al percorso di ricerca del performer sul corpo, laddove risulta centrale l'osservazione posta sul respiro e sulle zone coinvolte nell'inspiro e nell'espiro: addome, torace, clavicole[12].

Secondo Grotowski è importante giungere gradualmente alla liberazione del proprio corpo, in un percorso caratterizzato dall'auto-indagine, dalla progressiva scoperta di sé e delle proprie possibilità. Se viene meno la necessaria e fisiologica riflessione sulle modificazioni attivate nell'organismo, il lavoro su se stessi si rivela inutile e sterile.

Nello yoga il corpo viene allenato ad essere, per così dire, neutro, non deve cioè creare problemi all'iniziato durante la meditazione. L'intera prassi dell'allenamento fisico si basa su tale presupposto. Lo stato di concentrazione che, ad uno stadio avanzato, viene detto di *meditazione*, non è altro che una condizione di straordinario rilassamento della mente e di tutte le funzioni cerebrali. In un contesto nel quale si tende a privilegiare il corpo, risulta di gran lunga più proficuo cedere il passo ai comandi e agli stimoli che provengono da questo, piuttosto che dal cervello.

Analogamente, l'attore grotowskiano ricerca, attraverso la sperimentazione fisica, l'eliminazione dei blocchi creati dall'eccessiva e costante intrusione della mente nell'uso del corpo.

La respirazione, un metodo ed una tecnica ripetibili dunque, consente all'attore di ottenere con profitto uno stato di concentrazione e di calma mentale. Essa, così come altre funzioni organiche, rappresenta uno degli strumenti attraverso cui l'individuo può giungere ad una completa libertà.

Un punto nevralgico della ricerca sull'attore coincide con la determinazione a non intervenire su alcune abitudini fisiche consolidate nel caso in cui esse, seppur "inesatte", gli permettano di esprimersi. Grotowski ha molto insistito sul rispetto delle peculiarità che ogni attore presenta al momento dell'allenamento. Esistono degli errori che sono parte indissolubile delle consuetudini comportamentali del soggetto. In certi casi l'inesattezza fisica si va ad inserire perfettamente nel contesto d'insieme della persona: il corpo trova nell'errore un equilibrio che, se modificato, può portare ad un successivo disorientamento o ad un vero e proprio malessere dell'attore. Compito del regista, o del maestro, è riconoscere dove sia necessario proporre un cambiamento e dove è bene non intervenire[13].

[12] J. Grotowski, *Le tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 110.
[13] *Ivi*, p. 106.

A partire dal periodo parateatrale, Grotowski inizia ad applicare quello che definisce il principio della *via negativa*, cioè la *non interferenza*, il *lasciar agire* senza *voler fare*:

> Se l'attore non ha problemi con l'aria, se al momento dell'azione ne inspira una quantità che gli è necessaria, non bisogna interferire, anche se, secondo tutte le teorie, egli sta respirando in modo sbagliato. I problemi cominciano quando iniziano ad intromettersi nel suo stesso processo organico […]. Non dobbiamo controllare il nostro processo respiratorio, è necessario invece conoscere i nostri blocchi e le nostre resistenze, e questa è tutta un'altra questione […]. Non c'è un modello ideale di respirazione, esiste invece qualcosa che possiamo definire come lo sblocco della respirazione naturale[14].

Grotowski indica con prudenza come sbloccare la respirazione naturale, sottolineando la componente non attiva dell'approccio. Anche all'interno della disciplina yogica la *via negativa* seguita dal maestro polacco è un percorso ben conosciuto ed esercitato. Le tecniche yogiche, infatti, apportano modifiche psico-fisiche nel discepolo attraverso l'uso organico delle sue possibilità. Sebbene miri a determinare dei profondi e decisivi mutamenti nelle abitudini psico-fisiche del soggetto, lo yoga ne rispetta sempre limiti e possibilità, attraverso un lavoro costante di accettazione delle personali caratteristiche fisiche.

La manipolazione nello Hatha yoga e l'osservazione del respiro nello yoga dell'attore costituiscono i presupposti di un altro tipo di esercizio per il corpo: l'accordo di movimento e respiro, oggetto della trattazione che segue.

Respiro e movimento

In entrambi i campi d'indagine il movimento rappresenta lo strumento attraverso il quale esercitare quotidianamente la ricerca del corpo organico, la fluidità espressiva. L'accordo del movimento con il respiro è estremamente importante poiché quello organico è un corpo agito, in prima istanza, dalle esigenze dell'organismo, e solo in secondo luogo dagli stimoli della mente.

La respirazione è uno strumento neutro (si adatta alle diverse circostanze dettate dal corpo-mente), localizzato in un territorio neutro (il corpo umano, strumento plasmabile). Generalmente il respiro è il risultato degli stimoli che dal cervello giungono all'organo della respirazione, oppure, ed è il caso dello yogi-attore, diviene espressione di bisogni ed impulsi inviati dall'organismo all'apparato respiratorio. Non è possibile parlare di corpo organico se prima non si chiarisce il ruolo decisivo che gioca al riguardo la respirazione. Perché l'attore si disponga alla ricerca di se stesso, diviene necessario accordare il movimento del corpo con la respirazione. Un corpo libero di agire è un cor-

[14] J. Grotowski, in J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, La Casa Usher, 1989, p. 96.

po affrancato dal rapporto subalterno con gli stimoli mentali, è un corpo regolato dal ritmo dell'inspiro e dell'espiro.

Esistono differenti tipi di esercizi che accordano l'attività respiratoria con il movimento organico, sia nello Hatha yoga che nello yoga dell'attore. L'esecuzione di un movimento in armonia con il ritmo del respiro può apparire in effetti una inutile puntualizzazione. In realtà l'idea di accompagnare e correlare entrambe le azioni deriva sostanzialmente dallo studio sistematico che le due discipline hanno eseguito sul corpo umano.

Se si prendono in esame l'allenamento dell'attore grotowskiano e le *asana* (posture ed esercizi fisici) dello Hatha yoga, apparirà evidente l'attenzione dedicata alla ricerca dei movimenti organici. Questi ultimi rimandano all'idea di un corpo che si muove in accordo con le funzioni e i ritmi dell'organismo, tra cui la respirazione.

A tale proposito è utile ricordare l'esperienza di lavoro di Abani Biswas e Jairo Cuesta, diretta da Grotowski[15]. I due attori descrivono, in una conversazione con Sista Bramini, come abbiano sviluppato un metodo di allenamento del corpo in coordinazione con una spontanea osservazione del respiro. Al fine di evitare la facile deconcentrazione degli attuanti durante gli esercizi di respirazione, Grotowski indicava loro come far agire il corpo, indirizzando l'attenzione mentale in senso opposto alle fasi di inspiro ed espiro. Durante la fase di inspiro, cioè, l'attenzione dell'attore si doveva volgere all'esterno, mentre in fase di espiro la concentrazione si doveva dirigere all'interno.

A tale proposito è interessante soffermarsi su alcuni passaggi del colloquio tra la Bramini e Abani Biswas:

> **Bramini:** – Come sei arrivato a strutturare la tua azione nel modo nel quale anch'io la conosco? L'indicazione, ad esempio, di mantenere, durante l'inspirazione l'attenzione fuori di te e durante l'espirazione all'interno. Questo l' hai trovato tu?
> **Biswas:** – Ti ho già detto che lavoravo sulla respirazione, ma soltanto sulla sua osservazione. Ho voluto usare la respirazione per trovare un modo per *stare sveglio*. Usavo la posizione supina…
> **Bramini:** – Avevi trovato la modalità di cui ti chiedevo perché costringe a fare il contrario di ciò a cui si è abituati?
> **Biswas:** – Si, perché altrimenti ci si addormenta. In questo modo invece sei costretto a fare attenzione ad ogni respiro e resti sveglio. *L'azione è sull'attenzione*: osservare la respirazione tutto il tempo[16].

L'utilizzo del respiro in senso opposto alle convenzionali dinamiche corpo-mente rappresenta anche una delle numerose tecniche yogiche per stimolare la concentrazione.

[15] S. Bramini, *In margine al Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo*, "Biblioteca Teatrale", n. 33, 1995.
[16] *Ivi*, p. 147.

A proposito di coordinazione *respiro-movimento-concentrazione* esiste un esercizio di Hatha yoga che coordina, in senso opposto alla respirazione, lo sguardo e il movimento. A partire dalla posizione di *Siddhasana* (posizione del Loto) si inspira e contemporaneamente si dirige lentamente la testa di lato, mentre gli occhi rivolgono lo sguardo nella direzione opposta. Una volta giunti alla massima estensione, il capo ritornerà lentamente al suo posto centrale mentre gli occhi guarderanno in direzione opposta alla traiettoria dello spostamento.

Si tratta evidentemente di un tipo complesso di respirazione, che trasgredisce il quotidiano senso di coordinazione umana. Nella cultura indiana esiste dunque un contrasto tra la concentrazione mentale e il movimento del corpo, che tende a mantenere un'attenzione cosciente verso la respirazione.

Questa coordinazione respiro-movimento è alla base non solo dello yoga, ma di altre discipline orientali come l'*aikido*, di tradizione giapponese, o il *tai chi chuan*, disciplina cinese. Le arti marziali e le discipline orientali in genere, infatti, educano l'uomo ad acquisire un'armonia tra corpo e spirito, respiro e movimento.

Negli esercizi di coordinazione dello yoga è necessario accordare il movimento al flusso del respiro, escludendo categoricamente l'alterazione forzata di quest'ultimo nel tentativo di legarlo all'azione fisica.

> Nella pratica del Pranayama, ciascuno deve valutare le proprie capacità e non superarle […]. La pratica scorretta del Pranayama sottopone i polmoni e il diaframma a sforzi inopportuni, di cui verranno a risentire il sistema nervoso e respiratorio. La pratica scorretta scuote profondamente la salute tanto nel corpo che nella mente. L'inspirazione e l'espirazione forzate ed eccessive sono sbagliate[17].

Allo stesso modo, Grotowski consigliava di non forzare la respirazione:

> La respirazione addominale, tanto per fare un esempio, non può essere acquisita da tutti. Ogni persona adatta la sua respirazione a seconda delle proprie attività. L'attività che ciascuno svolge condiziona la respirazione. State soltanto attenti a suggerire un metodo migliorato di respirazione a chiunque incontri autentiche difficoltà con la sua respirazione. È sciocco imporre un tipo specifico di respirazione o una certa tecnica a una persona che non abbia, da questo punto di vista, problemi. Questo è, comunque, quello che accade nella maggior parte delle scuole teatrali. Bisogna tendere al tipo di respirazione che una persona usa abitualmente[18].

Nell'esecuzione di esercizi fisici, l'attenzione maggiore è rivolta verso la comprensione delle fasi respiratorie in relazione alla prassi corporea. La pratica fisica viene sempre inaugurata da un movimento di estensione o di ritrazione delle membra, a cui corrisponde l'inspiro o l'espiro.

[17] B.K.S. Iyengar, *Compendio di teoria e pratica dello yoga*, Roma, Mediterranee, 1993, p. 182.
[18] J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 207.

Può sembrare un'operazione ovvia ma, al contrario, essa può rivelarsi davvero decisiva per compiere l'esercizio nel modo più corretto senza procurare danni all'organismo. L'inspiro, dunque, accompagna sempre il movimento di *estensione* e di allungamento dei muscoli: è il momento di forza, di massima proiezione del corpo verso l'esterno. L'espiro, al contrario, segue l'azione in cui le membra vengono ritratte: rappresenta il momento di massima chiusura in se stessi, nel quale il corpo si rannicchia, si lascia andare, si riposa.

Motions e *Surya Namaskar*

"I *Movements* [o *Motions*] sono un'azione collettiva che si sviluppò durante tutto il Teatro delle Sorgenti e derivano da un'azione individuale strutturata da Teo Spychalski nel periodo del Parateatro, ispirata al saluto al sole dello yoga"[19].

Il *Surya Namaskar* (Saluto al sole), consiste in una serie di esercizi e di movimenti eseguiti in accordo con inspiro ed espiro. Tale sequenza dinamica è in grado di *risvegliare* ed *energizzare* tutto il corpo, predisponendolo alla pratica e alla meditazione.

I benefici apportati dall'esercizio costante del *Saluto al sole*, specie se eseguito al risveglio, agevolano notevolmente le funzioni vitali dell'organismo. La sequenza è strutturata secondo una successione omogenea e naturale di inspiro ed espiro: con l'inspirazione si cerca di ottenere una maggiore estensione del corpo, mentre l'espiro veicola le ritrazioni. Estensione e ritrazione sono strettamente connesse e consequenziali, in quanto l'attività yogica non contempla l'uso innaturale della respirazione.

> Il *Saluto al sole* è composto da una successione di dodici movimenti da ripetere più volte senza interruzioni. Mette in movimento tutta la muscolatura per riscaldarla e prepararla alle Asana. È un esercizio ideale per la preparazione, più rapido degli abituali esercizi di yoga. Tuttavia il *Saluto al sole* è un esercizio completo, in quanto può essere praticato al di fuori della quotidiana sequenza di yoga. Per tradizione gli yogi lo eseguono all'alba, prima delle Asana […]. Il *Saluto al sole* […] tonifica la muscolatura, accelera e amplia la respirazione e il ritmo cardiaco, senza stancare l'organismo o provocare affanno[20].

Le posture di estensione e di ritrazione che costituiscono la pratica sono intervallate da posizioni statiche nella quali lo yogi immobilizza il proprio corpo, consentendo così al sangue e alla *linfa vitale* di defluire senza forzature e affaticamenti muscolari.

[19] C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, "Biblioteca Teatrale", n. 55/56, 2000, p. 51.
[20] A. Van Lysebeth, *Imparo lo yoga*, cit., p. 156.

Motions e di *Surya Namaskar* sono esercizi eseguiti per favorire lo sviluppo e la circolazione dell'attenzione e sono composti da una serie di movimenti atti a stirare il corpo e ad energizzarlo. Essi

> si basano su tre cicli di posizioni in movimento compiuti, ruotando in senso antiorario, nelle quattro direzioni dell'orizzonte più le due direzioni di Nadir e Zenith (queste ultime due hanno però posizioni specifiche). Esiste, tra una posizione e l'altra, una posizione intermedia – gambe leggermente piegate, colonna vertebrale tesa verso l'alto, piedi paralleli, braccia lungo il corpo – che non è una posizione di rilassamento ma di allerta. L'attenzione è sempre vigile, lo sguardo è panoramico e le persone sono disposte a diamante[21].

Presso il Workcenter, *Motions* è considerato un esercizio la cui partitura fisica, strettamente fissata, non contempla in alcun modo elementi di improvvisazione:

> L'esercizio viene eseguito nello stesso tempo da più di una persona, e ognuno deve essere in sincronia assoluta, ogni movimento, ogni angolo del corpo, ogni giro, passo, tutto deve essere eseguito contemporaneamente. Così alle persone che fanno *Motions* è richiesta una linea ininterrotta di attenzione[22].

Un aspetto determinante di *Motions* coincide con il *carattere collettivo* della sua pratica, che lo distingue sostanzialmente dalla metodologia del *Saluto al sole*. Se *Surya Namaskar* può essere agito insieme ad altri attuanti pur non necessitando di coordinazione con questi, *Motions*, al contrario, deve essere eseguito collettivamente. Per dirla con Grotowski, cioè, a *Motions* viene riconosciuto carattere *estatico, interumano* e, in secondo luogo, *instatico*, cioè rivolto ai processi che avvengono nel corpo dell'attuante al momento dell'esecuzione, alla forma della sua azione interiore.

Pur nella diversità delle due prassi l'obiettivo, comune ad entrambe le sequenze, si situa nella ricerca organica della concentrazione, nel recupero delle energie e dell'attenzione attraverso movimenti fisici.

Il percorso yogico si dispiega attraverso una tecnica instatica, proiettata completamente verso la ricerca personale sull'uomo: relazionarsi con gli altri è un fattore aggiuntivo, ciò che è irrinunciabile è il confronto con se stessi e la capacità di eseguire la pratica in maniera privata.

Lo yoga dell'attore, invece, contiene in sé sia l'aspetto estatico, proiettato verso l'esterno e verso gli altri, che la tecnica personale, individuale.

Motions, dunque, possiede due linee di attenzione: la prima riguarda ciò che accade all'esterno dell'attuante, mentre la seconda definisce il mondo interiore del soggetto.

Durante l'esecuzione di *Motions* può accadere che l'attenzione dell'attore sia dirottata verso un fenomeno esterno, provocando nell'attuante una serie

[21] T. Richards, *Il punto limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000, p. 99.
[22] *Ibidem*.

di associazioni d'immagini e di idee che procedono indipendentemente dalla sua volontà. La sensazione, sostiene Mario Biagini, è quella di un filo di associazioni mentali, uno scorrere di pensieri e di visioni, di cui l'attore non è più artefice né protagonista, ma diviene osservatore. Parallelamente al flusso interiore che insorge nel soggetto, si assiste alla sua costante connessione con gli altri attuanti e al controllo della precisione nei movimenti.

In *Motions* esistono due linee d'azione, una della quali risulta evidente e manifesta, mentre l'altra appare più celata, addirittura invisibile agli occhi di chi osserva.

> Le regole di questo esercizio sembrano semplici, ma è estremamente difficile eseguire *Motions* con precisione, sia fisicamente che mentalmente. Il cervello è impegnato nel controllare i minimi dettagli dell'azione fisica, permettendo così alla mente profonda e alla coscienza più sottile di emergere e unirsi con l'ambiente esterno. La coscienza profonda può realizzare ciò solo quando il cervello è impegnato in un pensiero preciso e quindi non può interferire. Ma l'obiettivo della precisione fisica nei movimenti non è semplicemente quello di tenere occupato il cervello. Quando i movimenti sono eseguiti correttamente, aiutano il corpo a generare un'energia fisica innata. Se il cervello non controlla i pensieri, e reagisce emotivamente a quanto viene visto dagli occhi e sentito dalle orecchie, l'energia interiore non si manifesterà[23].

Il raccordo possibile con il *Saluto al sole*, in questo caso, è presente nel fenomeno dell'azione interiore. Lo yogi osserva costantemente il proprio stato interiore, le variazioni interne all'organismo, i cambiamenti. Egli scopre e segue uno stato psico-fisico diverso, alternativo a quello quotidiano.

Un ulteriore punto di contatto con *Surya Namaskar* è costituito dalla progressiva difficoltà ricercata all'interno delle posture e degli esercizi. Il tentativo lento, ma continuo, di superare i limiti è un obiettivo comune allo yogi e all'attore di Grotowski.

Al Workcenter, quando l'esercizio non presenta più difficoltà d'esecuzione, grazie alla pratica costante, si procede a porre degli ulteriori obiettivi, affinché esso possa rappresentare ancora il luogo in cui misurare le proprie capacità. Allo stesso modo, non ci devono essere abitudini e abilità consolidate nell'eseguire *Surya Namaskar*: le certezze ostacolano la crescita dello yogi.

Al percorso iniziatico appartiene la consapevolezza che la via verso la conoscenza è progressiva ed infinita, composta da punti d'arrivo mai definitivi. Per questa ragione il *Saluto al sole* e *Motions* rappresentano strumenti concreti per l'attuante, il quale ha la possibilità pratica di migliorarne ogni volta l'esecuzione.

> *Motions* è un esercizio ingannevole, in superficie sembra molto semplice ma non lo è. Ognuno di noi che adesso pratichiamo *Motions*, ha impiegato anni

[23] I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski*, in R. Schechner-L. Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, London and New York, Routledge, 1997, p. 324.

> di lavoro sistematico anche solo per avvicinarsi a trovare uno degli elementi: la *posizione primaria*. Sono necessari anni di pratica quotidiana perché *Motions* abbia valore: una pratica superficiale non serve a niente e crea soltanto confusione[24].

Analogie e prossimità tra le due sequenze possono essere verificate anche dal punto di vista formale, in modi e pratiche di esecuzione, a cominciare dalla posizione di base:

> La posizione di partenza è la *posizione primaria*, una posizione attiva, in stato di all'erta, da cui il corpo può muoversi rapidamente in ogni direzione. Quando imparai per la prima volta *Motions* a Irvine, mi fu detto che dalla posizione primaria dovevo essere in grado di potermi difendere da un attacco. Un assistente di Grotowski di quel tempo mi portò ai bordi del deserto per insegnarmi *Motions*, e la prima cosa che mi mostrò fu la posizione primaria. Quando lo vidi prendere questa posizione, pensai che sembrava un piccolo razzo sul punto di partire, o un aereo a reazione che si libra a mezz'aria[25].

Per definire quello che nello yoga dell'attore viene indicata come *posizione primaria*, Grotowski fa ricorso ad un singolare confronto:

> Perché il cacciatore africano del Kalahari, il cacciatore francese di Saintonge, il cacciatore bengalese o il cacciatore huichol del Messico adottano tutti, mentre cacciano, una certa posizione del corpo in cui la colonna vertebrale è un po' inclinata, le ginocchia un po' piegate, posizione tenuta alla base del corpo, dal complesso sacro-pelvico? […] L'essenziale è che esiste una certa posizione primaria del corpo umano. È una posizione così antica che forse era quella non solo dell'*homo sapiens*, ma anche dell'*homo erectus,* e che concerne in qualche modo l'apparizione della specie umana[26].

Ancora a proposito della *posizione primaria* I Wayan Lendra sostiene:

> La posizione primaria si assume stando in piedi. I piedi sono paralleli, a circa un pugno di distanza uno dall'altro. Le ginocchia sono leggermente piegate e il peso del corpo è spostato sui malleoli come se l'esecutore stesse per muoversi. Il busto, la testa e il mento sono leggermente raccolti, così che l'energia si muova dalla base della spina dorsale su fino alla testa. Il busto e la testa sono piegati in avanti, il che permette di contrarre ed estendere la parte inferiore del busto. La regione pelvica è ripiegata indietro, l'addome è sollevato, e il petto e le spalle rilassati. La braccia stanno dritte lungo i fianchi e la base dei pollici tocca leggermente lo spazio al di sotto delle anche. I palmi sono rivolti all'indietro e le dita, unite leggermente, piegate all'interno, lo sguardo è panoramico. In questa posizione primaria il corpo dovrebbe essere vigile e pronto all'azione[27].

[24] T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 63.
[25] *Ibidem*.
[26] J. Grotowski, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski…*, cit., p. 63.
[27] I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski*, cit., p. 323.

Anche nello yoga esiste una posizione che introduce il *Saluto al sole*. Si tratta di *Samastiti*, *asana* verticale corrispondente a *Shavasana*, la *posizione del morto*, composta invece in senso orizzontale. Nel caso del *Saluto al sole* è importante, prima di tutto, costruire una buona postura e un buon appoggio sui piedi per prepararsi alle fasi successive.

Bilanciare il peso del corpo in modo corretto permette di ottenere stabilità e sicurezza fisica, e attraverso questi un maggiore stato di concentrazione e di rilassamento del corpo e della mente. Si procede inizialmente alla composizione della postura: l'idea è quella di costruire un appoggio che abbia radici solide e forti.

I piedi devono essere posizionati eseguendo velocemente delle prove di scaricamento del peso del corpo ora sul tallone e sull'avampiede, ora sulle dita. Si procede allargando la pianta, quindi si aprono le dita e infine si allunga tutto il piede, che deve essere percepito in completo contatto con il suolo, senza trascurare le dita, generalmente penalizzate dall'uso delle scarpe. Una volta effettuate tali prove e movimenti, il peso del corpo tornerà a poggiare sull'avampiede e non, come d'abitudine, su tutta la pianta.

Per far sì che il peso sia scaricato sull'avampiede, si è costretti a piegare dolcemente e lievemente le ginocchia, in modo da ottenere una posizione comoda. L'obiettivo è quello di mantenere il corpo teso ma non contratto. La colonna vertebrale risulta in posizione lievemente iper-lordotica, anche a causa dal precedente spostamento di peso sull'avampiede, mentre l'addome spinge verso l'esterno.

Infatti quando i muscoli addominali sono rilassati e il respiro, assieme al diaframma, è sciolto, l'addome spontaneamente guadagna spazio in avanti. Le braccia cadono morbide lungo i fianchi, con le palme delle mani rivolte in avanti: questo provocherà una maggiore apertura delle spalle e l'avvicinamento spontaneo delle scapole. Le spalle sono rilassate e tenute basse, la nuca ed il collo allungati ma privi di tensioni muscolari. La colonna vertebrale disegna una lunga linea a forma di "S", dal coccige alla nuca: è importante che non venga persa la curva fisiologica del collo, che cioè la testa non sia troppo piegata in avanti né indietro ma riesca a mantenersi in linea con il resto della colonna vertebrale. Il volto è rilassato, gli occhi sono fissi e lo sguardo è panoramico: vede e tiene tutto sotto controllo pur senza muoversi. Difficilmente gli occhi in *Samastiti* e in altre posizioni verticali sono chiusi: rimangono lievemente aperti perché il soggetto conservi un buon equilibrio.

A proposito dello sguardo, Thomas Richards sostiene:

> C'è un modo specifico di guardare in *Motions*. Ci fu detto di non *afferrare* le cose con la nostra visione: non dovevamo essere come cecchini, con gli occhi fissi su un oggetto, ma vedere come attraverso una grande finestra aperta. Dovevamo *vedere* quello che avevamo di fronte […] chi fa *Motions* lotta per vedere quello che ha di fronte e ascoltare quello che c'è intorno a lui in ogni

momento dell'esercizio. *E nello stesso tempo per essere presente al proprio corpo:* "vedi che stai vedendo, ascolta che stai ascoltando"[28].

Nel modo di utilizzare lo sguardo le due sequenze inevitabilmente differiscono, se non altro per la già ricordata necessità, da parte dell'attore di Grotowski, di intrattenere un forte legame con l'ambiente circostante (tecnica estatica), diversamente dallo yogi, che cerca costantemente e unicamente di conservare un contatto con il proprio organismo (tecnica instatica).

In conclusione, resta da sottolineare come il tentativo proposto in questa sede sia stato quello di indagare i presupposti e gli sviluppi che fondano la base comune dello studio sullo yogi-attore di Grotowski e delle pratiche yogiche in senso stretto. Si è guardato alle radici e alle fonti entro cui i due saperi si intrecciano. Tralasciando gli aspetti più capillari, ciò che conta è, a nostro avviso, riconoscere quel nucleo che il maestro polacco condivise con lo Hatha yoga e che forse, ad oggi, può rappresentare uno dei capitoli più fecondi della sua eredità.

Elaborato dalla tesi di laurea in Semiologia dello Spettacolo "Grotowski e lo yoga", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna, Corso DAMS, a.a. 2002-2003.

[28] T. Richards, *Al lavoro con Grotowski…*, cit., p. 64.

Elena Fanti

CASTANEDA E GROTOWSKI

Nonostante la differenza dei campi d'azione di Castaneda e di Grotowski e malgrado l'enorme diversità fra il lavoro, divulgativo, dell'uno e la ricerca dell'altro, condotta in disparte, è tuttavia possibile accostare questi due nomi in virtù di alcune ragioni rilevanti, individuando diversi punti di congiunzione.

Grotowski ha dedicato la sua intera vita ad un mestiere non fine a se stesso, ma che gli consentisse di "cercare un essere umano, l'altro e me stesso, per cercare una dimensione della vita che fosse radicata in ciò che è normale, organico, persino sensuale, ma che oltrepassasse tutto questo, che avesse una sorta di assialità, di asse, un'altra dimensione più alta, che ci oltrepassa"[1].

In questo suo percorso, il maestro polacco aveva trovato nei primi libri di Castaneda[2] una così fertile fonte di riflessione e di ispirazione da decidere di recarsi negli Stati Uniti per conoscerne personalmente l'autore.

Benché non siano noti i dettagli di questo incontro, in diverse occasioni Grotowski ha parlato pubblicamente[3] dell'importanza di alcuni temi toccati da Castaneda nei suoi libri, in quanto essi sviscerano assiduamente molte delle questioni capitali che dall'inizio dei tempi attanagliano la mente dell'uomo e lo coinvolgono nel suo processo di presa di coscienza. Mi riferisco, in particolare, ad alcune tematiche che attraversano in modo trasversale l'intera opera letteraria di Castaneda: per esempio, la questione della percezione e della necessità da parte dell'uomo di de-condizionarsi dalle griglie interpretative imposte dall'incalzante processo di "socializzazione"; gli straordinari atti "organici" che possono scaturire da questo decondizionamento percettivo; la concezione della morte, vista non come infausta nemica, ma piuttosto come una benevola consigliera da consultare ogni qual volta ci si trovi dubbiosi davanti ad un bivio[4]. E ancora: il rapporto fra *tonal* e *nagual*,

[1] J. Grotowski, *Intervista di Marianne Ahrne*, "Teatro e Storia", n. 20/21, 1998-99, pp. 429-430.

[2] Mi riferisco in particolare ai primi quattro libri: *A scuola dallo stregone* (Milano, Rizzoli, 1999), *Una realtà separata* (Milano, Rizzoli, 2000), *Viaggio a Ixtlan* (Milano, Rizzoli, 2000) e *L'isola del tonal* (Milano, Rizzoli, 2001). Da qui in poi si ometterà il nome di Castaneda nelle indicazione bibliografiche dei suoi libri.

[3] In particolare, Grotowski tenne all'Università di Roma "La Sapienza" un ciclo di lezioni nel 1982 in cui parlò diffusamente di Castaneda. A tutt'oggi esiste soltanto una dispensa che raccoglie una parziale trascrizione – mai rivista da Grotowski – della registrazione di quelle lezioni, le quali risultano ancora in gran parte inaccessibili. J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1982-83.

[4] Grotowski sottolinea come "la coscienza della inevitabilità della nostra morte" – collocata da don Juan "alla nostra sinistra, alla distanza di un braccio" – sia connessa "alle radici stesse della ricerca delle tecniche personali". Egli dice: "la coscienza della inevitabilità della nostra morte in certa maniera è legata alle radici stesse della ricerca delle tecniche personali. Molto spesso le persone cominciano questa ricerca delle tecniche personali per altri obiettivi […]. Anche nel romanzo di Castaneda avete questa immagine, è la famosa storia della morte che è sempre

ossia, per Grotowski, fra "intelletto" – nel senso originario del termine – e ragione; fino a che punto un processo di conoscenza si possa spingere e quali siano le sue conseguenze; il significato arcaico ed immenso di ogni rapporto di iniziazione, esemplificato nell'apprendistato di Castaneda presso lo stregone messicano don Juan Matus, che rappresenta l'argomento centrale attorno al quale si sviluppano i dodici libri della saga dell'autore peruviano.

Durante questo lungo e sofferto apprendistato, Castaneda viene iniziato dal suo maestro all'antico patrimonio culturale degli sciamani messicani del lignaggio di don Juan, la cui origine sarebbe riconducibile al settimo – ottavo millennio a.C. Si tratta, quindi, di un sapere antico, che è stato in grado di sviluppare capacità percettive diverse da quelle comunemente considerate normali.

I veggenti, infatti, erano in grado di *vedere* l'universo al di là della griglia interpretativa che siamo soliti dare per scontata: essi *vedevano* il fluire dei campi di energia di cui è composto il mondo. In quest'ottica, anche gli uomini non sono esseri tridimensionali, come siamo abituati a considerarli, bensì conglomerati di campi energetici simili a *uova luminose*. E benché la quantità di energia di ciascun essere umano rimanga inalterata nel tempo, essa tende, col passare degli anni e con il progredire del processo di socializzazione, a depositarsi sui bordi dell'uovo. È perciò consigliato imparare alcune tecniche – fra cui i "passi magici" della Tensegrità[5] – per ridistribuirla uniformemente, e riportarla ai sei *centri vitali*, permettendo così all'individuo di riappropriarsi del proprio vigore e benessere.

Esiste un punto particolare che è deputato all'elaborazione della percezione, poiché assembla i vari campi di energia di cui è composto l'universo: il *punto d'assemblaggio* o *punto d'unione*. Esso normalmente è situato dietro le scapole degli esseri umani, alla distanza di un braccio, ed è grande quanto una pallina da tennis. Poiché gli stregoni sono riusciti a spostarlo dalla sua posizione consueta – dovuta alla necessità della socializzazione –, essi hanno potuto esplorare altri strati di cui è composto, come una cipolla, l'universo.

Il de-condizionamento percettivo

Lungi dall'essere esclusivamente teorico, questo antico sapere descritto da Castaneda si fonda su pratiche extra-quotidiane, ben lontane dagli automatismi e dalla routine passiva propri della vita degli esseri umani *socializzati*.

Alcuni degli esercizi proposti da don Juan al suo discepolo sono divenuti parte attiva della pratica parateatrale condotta da Grotowski alla fine degli

dietro la tua spalla sinistra e che è il tuo migliore consigliere. Non è per nulla un'immagine di malattia, malata, prammaticamente è efficace; perché don Juan ha posto la morte dietro la spalla sinistra questa è un'altra questione…" (J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., p. 268).

[5] Cfr. *Tensegrità. I sette movimenti magici degli sciamani dell'antico Messico*, Milano, Rizzoli, 1999.

anni Settanta. Infatti, nel suo tentativo di *dis*-educare la percezione, il maestro polacco fu ispirato anche dai libri di Castaneda, dai quali prese a prestito alcune azioni, che fece mettere concretamente in pratica dai suoi attori e collaboratori.

Ad esempio, alla base di molte tecniche personali indagate da Grotowski – così come alla base di *Motions* –, c'è la sua concezione della percezione. Rini, a questo proposito, scrive: "Jerzy Grotowski ha lasciato in eredità una ricerca […] che rappresenta una sfida alla percezione ordinaria della realtà e che attraversa l'arte per arrivare alla comprensione del reale"[6]. Per Grotowski, la "macchina della percezione" è tenuta in moto da "una sorta di accordo per poter vivere insieme e avere categorie comuni"[7]. Egli sostiene: "la nostra percezione è condizionata, e questo è anzi necessario per funzionare nella società"[8]. Castaneda, analogamente, parla dell'infausto processo di *socializzazione*.

Condizionati, dunque, dall'educazione, impariamo fin da bambini a interpretare i fenomeni percettivi secondo schemi prefissati. Grotowski ritiene che interrompere queste griglie possa risvegliare nell'uomo – e nell'artista – il "reptilian brain" o, come dice I Wayan Lendra, il "potere fisico innato"[9], aumentandone la consapevolezza, la sensibilità e la percezione, e determinando stati di allerta in cui l'io agisce *hic et nunc* nella sua totalità e organicità.

Grotowski sapeva che uno dei modi possibili per svincolare la percezione dai meccanismi in cui solitamente è imprigionata consiste nell'alterare il modo abituale di usare i propri sensi. Proprio in quest'ottica, dunque, egli si avvicinò ad alcune pratiche esposte da Castaneda nei suoi libri. Si pensi, per esempio, alla *corsa nel buio*, fatta dal discepolo Castaneda durante l'apprendistato presso don Juan e, in seguito, praticata da Grotowski nel periodo parateatrale e del Teatro delle Fonti[10]. Oppure alle tecniche per sognare

[6] R. Rini, *Essere nell'origine. Da Jerzy Grotowski a Thomas Richards: riflessioni sul decondizionamento della percezione*, "I giganti della montagna", n. 0, 2001, p. 18.
[7] J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., p. 136.
[8] *Ibidem*.
[9] I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski*, in R. Schechner-L. Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, London and New York, Routledge, 1997, p. 326. Nel testo originale si parla di "innate physical power".
[10] Sorprendentemente, già Rousseau parla, nell'*Emilio*, della corsa nel buio come esercizio utile per acuire i sensi. Egli, a questo proposito, scrive: "Osserviamo […] come i ciechi abbiano il tatto più sicuro e più fine di noi, poiché, non guidati dalla vista, occorre loro imparare a trarre unicamente dal primo senso i giudizi che ci fornisce l'altro. Perché allora non esercitarci anche noi a camminare come loro nell'oscurità […]?" (J.-J. Rousseau, *Emilio o dell'educazione*, Roma, Oscar Mondadori, 2002, p.157). La corsa nel buio, inoltre, era anche un elemento delle esperienze che Grotowski proponeva alle persone che prendevano parte ai laboratori della fase parateatrale, oltre che ai suoi attori. Per esempio, ecco la testimonianza di un partecipante al "Progetto Montagna" del 1977: "Lo spesso strato di nubi ha fatto piombare il bosco nell'oscurità più completa. Camminiamo a tentoni, fidandoci dell'udito, dell'istinto. Il terreno è sempre più difficile e meno sicuro. Improvvisamente, ci fermiamo istintivamente, tastando un ostacolo davanti al viso. Non avevamo il tempo di riflettere su come bisognava camminare o mettere i piedi. Era tutto il corpo che doveva 'riflettere' affinché una gamba potesse posarsi al momento giusto per non perdere l'equilibrio, affinché la mano potesse proteggere in tempo il viso, per evitare le contrazioni brusche di un muscolo. Conservo di questa tappa il ricordo di

in modo lucido[11] e per fissare lo sguardo senza mettere a fuoco – "visione panoramica", dice Castaneda – anche queste sperimentate dall'autore peruviano. O anche agli esercizi sulla respirazione.

Tutti questi diversi modi di sperimentare, pragmaticamente, se stessi, erano mirati, come si è detto, a risvegliare quell'energia assopita e normalmente inutilizzata, la quale, per Grotowski e per gli induisti, risiede alla base della spina dorsale.

Tensegrità e *Motions*

Al de-condizionamento percettivo e alla ridistribuzione dell'energia dispersa tendono anche i passi magici della Tensegrità di Castaneda, anche se costui, lontano dalla sobrietà di Grotowski, inserisce questo aspetto in una cornice più ampollosa e pretenziosa, formulando la sua teoria delle uova luminose, sui cui bordi si incrosta l'energia che è scivolata via dai sei centri vitali – e non solo dalla base della colonna vertebrale –, come per gli induisti.

Castaneda sostiene che "Il fatto che noi siamo *percettori* è la premessa fondamentale della stregoneria"[12] e che, praticando i passi magici,

> il corpo dei praticanti si rende conto che ogni cosa, invece di essere una catena ininterrotta di oggetti che possiedono una certa affinità l'uno con l'altro, è invece una corrente. E se tutto nell'universo è un flusso, una corrente, è chiaro che può essere fermato, erigendo magari una diga che lo devii o interrompa del tutto[13].

A questo punto si rende necessario aprire una parentesi per spiegare brevemente in cosa consista la Tensegrità di Castaneda.

Tensegrità: i sette movimenti magici degli sciamani dell'antico Messico è – come abbiamo visto – il titolo del decimo libro dell'autore peruviano, pubblicato nel 1998. Si tratta di una sorta di manuale, completo di fotografie, che documenta, spiegandole nel dettaglio, sei serie di "passi magici" *scoperti* – ma non inventati – dagli antichi sciamani messicani e tramandati di generazione in generazione attraverso il lignaggio di don Juan. Questi passi, che erano rimasti segreti per secoli, vengono ora rielaborati e sistematizzati dall'antropologo peruviano e dal suo *entourage* andando a costituire così, per l'appunto, la Tensegrità. Coniato dall'architetto ed ingegnere Buckminster Fuller[14], questo termine, così apparentemente ostico, risulta dalla crasi di *ten-*

uno sforzo terribile e, nello stesso tempo, di una certa fluidità. Benché camminassimo a tentoni, avevo smesso di essere titubante e di cadere come facevo all'inizio." (T. Burzynski-Z. Osiński, *Le laboratoire de Grotowski*, Varsavia, Editions Interpress, p. 142.

[11] Cfr. *L'arte di sognare*, Milano, Rizzoli, 2000.

[12] *Tensegrità…*, cit., p. 89.

[13] *Ivi*, p. 22.

[14] Richard Buckminster Fuller (Milton, Massachusetts, 1913-1993) divenne noto per la "cupola geodesica" (una sfera composta da tetraedi, forma architettonica versatile, mobile, economica e resistente).

sione ed *integrità*. Di fatto proprio queste, per Castaneda, sono "le due forze trainanti dei passi magici". Infatti: "L'attività creata dalla contrazione e dal rilassamento dei tendini e dei muscoli del corpo è la *tensione*. L'*integrità* è invece l'atto di considerare il corpo come un'unità perfetta, completa e integra"[15]. E altrove si legge:

> La Tensegrità è "la proprietà dell'ossatura muraria di impiegare componenti di continua tensione e componenti di discontinua compressione in modo tale che ogni componente operi con la massima efficienza ed economia". Consideriamo questo termine molto appropriato perché questo sistema di movimenti è la quintessenza del tendere e rilassare i muscoli e i tendini del corpo[16].

Infatti, proprio una valida collaborazione fra muscoli, tendini e legamenti è alla base della capacità di carico e di resistenza dello scheletro umano e ne determina il benessere attraverso un funzionamento efficiente, calibrandone le potenzialità e diminuendo i rischi a cui lo si sottopone.

Oggi la Tensegrità non viene trasmessa ed insegnata solo attraverso il libro, ma anche mediante quattro videocassette e, naturalmente, con seminari organizzati in America e in Europa dalla "Cleargreen Incorporated", una società fondata da Castaneda stesso nel 1995.

Per certi aspetti, può risultare interessante accostare i passi magici della Tensegrità di Castaneda a *Motions*. Quest'ultimo è un esercizio che Grotowski ha fatto eseguire ai suoi *performer* a partire dal Teatro delle Sorgenti fino all'Arte come veicolo[17]. *Motions*, che deriva in origine da un'azione di Teo Spychalski ispirata al *Saluto al sole* dello yoga[18], fu messo a punto dal 1979 al 1987, e in seguito mantenne una struttura codificata ed estremamente precisa.

Pur nella loro diversità, fra i passi magici e *Motions* è possibile individuare alcuni punti in comune. Innanzitutto entrambe queste pratiche esercitano l'attenzione di chi le esegue, sia verso l'interno – per monitorare in ogni istante i propri movimenti ed eventualmente correggerli – sia verso l'esterno – attraverso la cosiddetta *visione panoramica* e un'alta concentrazione dei sensi nei confronti di ciò che accade, senza tuttavia poter reagire emozionalmente.

Tensegrità e *Motions*, quindi, possono favorire lo sviluppo di un corpo sensibile e di una mente vigile, uniti al di là delle separazioni del quotidiano. Infatti, tramite l'alterazione del normale uso dei sensi, si interrompono i meccanismi percettivi ed interpretativi abituali, decondizionandoli dall'educazione e dalla socializzazione.

[15] *Tensegrità…*, cit., p. 30.
[16] *I dodici movimenti basilari per raccogliere l'energia e promuovere il benessere*, volume primo della raccolta video *La Tensegrità di Carlos Castaneda*, Vicenza, Edizioni Il Punto d'Incontro/ Cleargreen Incorporated, 1995, qui si fa riferimento alla trascrizione allegata, pp. 4-5.
[17] Cfr. J. Cuesta, *Ritorno alle "Sorgenti"*, *supra*, pp. 31-36.
[18] Cfr. D. Colaianni, *Il respiro e il corpo*, *supra*, pp. 63-76.

Entrambe queste pratiche extra-quotidiane, inoltre, necessitano di una notevolissima precisione sia nei movimenti sia, se le si esegue assieme ad altri, nella sincronia, e per questo motivo vengono ostacolate dal dialogo interiore. Tuttavia, proprio per la complessità delle sequenze di movimenti e per l'attenzione che richiedono, esse impegnano completamente il cervello dell'attuante, saturandolo, e, conseguentemente, permettono di raggiungere il silenzio interiore. In questo modo, è possibile risvegliare, come afferma I Wayan Lendra, un "potere fisico innato", ossia quell'energia che normalmente (nella visione di Castaneda) viene lasciata inutilizzata sui bordi dell'uovo luminoso, "rendendo così libera la mente interiore, la coscienza più sottile, di 'venire fuori' e fondersi con l'ambiente"[19].

Certamente, l'efficacia dei passi magici, così come di *Motions*, non si manifesta se non si verificano alcune condizioni necessarie: si tratta, in primo luogo, di dedicarvi una pratica costante, condotta con disciplina ed impegno. Se tali condizioni *sine qua non* vengono a mancare, queste due pratiche, pur non essendo dannose, si limitano ad essere utili esclusivamente in quanto ginnastica. Infatti, esse sono strumenti nelle mani di chi li esegue e, per poterne trarre il massimo dell'efficacia, è necessario dedicarsi alla loro pratica fino in fondo. I loro limiti non risiedono nei movimenti che le compongono ma nell'attuante stesso, al quale ogni piccola conoscenza si rivela solo dopo un lungo, persistente e intenso sforzo.

È importante, inoltre, rimarcare nuovamente come lo sguardo panoramico, la respirazione attenta, il movimento calibrato, l'udito vigile e, in generale, l'attenzione pronta di *Motions* e della Tensegrità possano essere in grado di far oltrepassare le normali griglie percettive, sciogliendole dai loro condizionamenti abituali, proprio in virtù del loro discostarsi radicalmente dagli atteggiamenti consueti nella frenesia della vita quotidiana.

Veridicità

Nell'affrontare Castaneda, scontrarsi con la questione della veridicità dei suoi testi è inevitabile. Infatti, anche al lettore meno cauto appare evidente, già in superficie, una discrepanza fra l'impressione che si stiano leggendo dei romanzi e la ricorrente affermazione, da parte dell'autore, dello stampo antropologico di quanto narrato, nonché la patente di scientificità data da una pubblicazione sostenuta dall'UCLA[20].

Evidentemente, il modo in cui ci si pone di fronte a questa *querelle* dipende unicamente dallo scopo della propria ricerca.

Grotowski riteneva che l'esperienza dell'apprendistato di Castaneda fosse fittizia e che dunque i suoi libri non fossero trattati antropologici ma sempli-

[19] I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski*, cit., p. 326.
[20] Castaneda frequentò la facoltà di antropologia presso la UCLA (University of California at Los Angeles) e qui conseguì presumibilmente il B.A. nel 1962, il M.A. nel 1964 e il Ph.D. nel 1970.

ci romanzi. Eppure, per il maestro polacco, la mancata veridicità del soggetto non ne inficia l'importanza.

Negli incontri del 1982 con gli studenti dell'Università di Roma "La Sapienza", Grotowski esprime il proprio interesse nei confronti dei libri di Castaneda, pur dichiarando esplicitamente il suo scetticismo riguardo all'esistenza reale di don Juan: "Se prendiamo uno dei primi romanzi di Castaneda, per esempio *Viaggio a Ixtlan,* questo è un libro che può essere estremamente istruttivo. Ma se voi cercherete don Juan per incontrarlo e diventare suo discepolo, mi scuso ma penso che non ci riuscirete mai e che non avete alcuna probabilità"[21].

Dunque, è a prescindere dalla loro autenticità che le vicende narrate dall'autore peruviano possono rappresentare un materiale estremamente fertile, sia per le questioni che vengono affrontate sia per il fatto che, all'interno dei testi di Castaneda, è possibile tracciare analogie estremamente interessanti con culture o pratiche di ambiti molto diversi, anche da un punto di vista geografico – per esempio con lo Zen, lo yoga, le arti marziali, il vudù haitiano, il buddismo, la tradizione tibetana, eccetera.

Prescindendo, infatti, dalla diversità delle *mind structure* e dalle differenti spiegazioni concettuali date a determinati fenomeni, è in generale possibile notare una certa somiglianza fra alcuni sintomi – come Grotowski ha sagacemente messo in evidenza. A questo proposito, si pensi a come alcune questioni trattate da Castaneda – quali la negazione dell'ego, gli stati di vigilanza, l'importanza della disciplina, il silenzio interiore, i sei centri vitali, l'atteggiamento pragmatico, l'unione corpo/mente, il corpo come strumento di conoscenza, la concezione della morte, la questione della percezione – rimandino inevitabilmente ad altre pratiche.

Sembrerebbe quindi possibile far luce su una comune radice, anche se poi, crescendo, i rami vadano in diverse direzioni a causa della diversità delle *mind structure* che li interpretano.

Le piante psicotrope come veicolo, l'arte come veicolo

Nella memoria collettiva, il nome di Castaneda è quasi sempre associato alle sue trattazioni sulle droghe e, in particolare, sul *peyote*. In verità la trattazione delle piante psicotrope – il cui interesse in effetti aveva spinto l'autore peruviano fino in Messico –, rappresenta l'oggetto specifico solo di *A scuola dallo stregone* e di *Una realtà separata*, poiché in seguito, inaspettatamente per l'apprendista, gli insegnamenti di don Juan lo porteranno verso altri tipi di conoscenze.

Il "Maestro Invisibile del Peyotl"[22] era già stato approcciato, nel 1936, anche da Antonin Artaud, durante un suo viaggio in Messico durato quasi un anno, presso le popolazioni dei Tarahumara. Anche lui, quindi, aveva preso

[21] J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., p. 257.
[22] A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2001, p. 84.

parte a "quel rito così complesso, remoto e che bisogna braccare come una bestia nella foresta"[23], quel rito che "non è fatto per i Bianchi"[24].

Per Artaud, come per Castaneda, questo fu il viaggio decisivo della vita, poiché lo portò a mettere in discussione la realtà, così come è comunemente percepita, e a rompere drasticamente con le falsità del quotidiano e del teatro-spettacolo.

Tuttavia, negli anni Trenta, i tempi non erano ancora maturi per poter pensare che tali rivelazioni trovassero un consenso all'esterno, e le acute intuizioni e riflessioni del geniale artista contribuirono tristemente a farlo considerare pazzo.

Per quanto riguarda Castaneda, invece, non c'è dubbio che il periodo in cui ha iniziato a parlare delle piante allucinogene e dei loro effetti fosse molto più propizio, trattandosi della fine degli anni Sessanta. E così anche il suo destino ha avuto uno sviluppo ben diverso rispetto a quello di Artaud.

Castaneda illustra in particolare tre tipi di piante che producono stati di percezione deformata o di coscienza alterata, definiti dall'autore "stati di realtà non ordinaria", i quali non sono allucinazioni, ma veri e propri aspetti della realtà, impossibili però da interpretare attraverso le griglie concettuali che usiamo abitualmente nella nostra quotidianità:

> Ho usato il termine "realtà" perché la premessa maggiore del sistema di credenze di don Juan era che gli stati di coscienza prodotti dall'ingestione di una di queste tre piante non fossero allucinazioni, ma aspetti concreti, sebbene non ordinari, della realtà della vita quotidiana. Nei confronti di questi stati di realtà non ordinaria don Juan agiva non "come se" fossero reali, ma "in quanto" reali […].
> Ciò che percepivo in quegli stati di coscienza alterata era incomprensibile e impossibile da interpretare con i mezzi del nostro modo quotidiano di comprendere il mondo[25].

Le tre piante prese in considerazione da don Juan sono le seguenti:
– *lophophora williamsii*, detta "peyote" o "mescalito";
– *datura inoxia*, detta "erba del diavolo" o "stramonio";
– un fungo che appartiene al genere *Psilocybe*, detto "fumino" o "humito".

Poiché don Juan considera la "forma pragmatica" come "l'unico apprendimento possibile"[26], egli in questa fase iniziale dell'apprendistato vede nelle piante lo strumento elettivo – "il veicolo" – attraverso cui trasmettere a Castaneda i suoi insegnamenti in modo diretto, senza intermediazione della mente, poiché esse "conducono l'apprendista direttamente al *nagual*"[27], in altre parole sono "vere e proprie calate nel *nagual*, nell'ignoto"[28]: "Don Juan

[23] *Ivi*, p. 83.
[24] *Ivi*, p. 77.
[25] *Una realtà separata*, cit., pp. 13-16.
[26] *A scuola dallo stregone*, cit., p. 81.
[27] *L'isola del tonal*, cit., p. 332.
[28] *Ivi*, p. 334.

comprendeva e spiegava le piante come veicoli che avrebbero condotto o guidato […] verso alcune forze impersonali o 'poteri', e gli stati da essi prodotti come gli 'incontri' che uno stregone doveva fare con quei 'poteri' per poter acquistare il controllo su di loro"[29].

Più avanti, invece, quando don Juan tornerà come d'abitudine sui suoi passi, ridurrà quegli insegnamenti, dapprima essenziali per l'acquisizione del potere, a mere "tiritere pseudoindiane"[30] sostenendo che, lungi dal rappresentare il vero nucleo del sapere, se ne era servito all'unico scopo di catturare la completa attenzione del presuntuoso discepolo, interrompendone il dialogo interiore. A questo proposito Castaneda, intervistato da Sam Keen nel 1972, dichiara: "Don Juan usava piante psicotrope nel periodo intermedio del mio apprendistato perché ero stupido, sofisticato e presuntuoso. Mi aggrappavo alla mia descrizione del mondo come se fosse l'unica verità"[31].

Mentre l'alleato di don Juan è il fumino, Castaneda viene accettato, fin dal primo "incontro", dal *mescalito*, il quale gioca amichevolmente con lui prendendo le sembianze di un cane.

Diversamente dall'erba del diavolo e dal fumino, il *mescalito* – la cui masticazione anestetizza la bocca fino a impedire di proferire parola – non è in relazione con l'alleato ma è un protettore ed un maestro, poiché, mentre si mostra "sotto sembianze diverse a chiunque si trovi davanti a lui"[32], insegna come "vivere nel modo giusto"[33].

La ricerca del *peyote* costituisce presso alcuni indiani d'America un rito tradizionale di grande importanza. Barbara Myerhoff, che ha dedicato a questo studio la sua ricerca sul campo, pubblicata nel 1974 in un libro dal titolo *Peyote Hunt*, scrive: "La caccia del peyote è la cerimonia centrale nel calendario religioso dei Huichol e l'evento cardine che unisce gli Huichol gli uni con gli altri e con le loro divinità, e forgia in un tutto unico il daino, il mais e il peyote"[34].

Benché di fatto risulti piuttosto singolare che anche gli Yaqui si dedichino alla caccia della *lophophora williamsii*, Castaneda riporta il resoconto non solo delle sue esperienze della ricerca e dell'assunzione di *peyote* insieme a don Juan, ma anche della sua partecipazione come osservatore alla cerimonia del *mitote*, della durata di quattro giorni, celebrata in onore del *peyote* da parte dei *peyoteros* e degli apprendisti.

[29] *Una realtà separata*, cit., p. 13.
[30] *La ruota del tempo*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 26.
[31] S. Keen, *Incontro con il vecchio nagual* in *Castaneda e le streghe del nagual. Conversazioni con Carlos Castaneda, Florinda Donner, Taysha Abelar, Carol Tiggs*, Roma, Stampa Alternativa, 1998, p. 68.
[32] *Ivi*, p. 77.
[33] *Ibidem*.
[34] B.G. Myerhoff, *The Peyote Hunt. The Sacred Journey of The Huichols Indians*, Ithaca, New York, Cornell Univ. Press, 1974, p. 112. Grotowski, che si era interessato molto a questo saggio, volle conoscere personalmente la Myerhoff.

Ad uno studente dell'Università "La Sapienza" che gli domanda quali riti vengano compiuti mediante l'utilizzo di droghe, Grotowski porta alcuni esempi, fra cui quello della caccia del *peyote* degli Huichol, per sottolineare come, laddove la tradizione sia ancora vivente, le sostanze psicotrope vengono usate "con un'enorme prudenza e per niente nel senso dell'ebbrezza narcotica caratteristica degli occidentali"[35]. Infatti, analogamente ai preti cristiani – che non sono ubriachi nel celebrare la messa benché bevano il vino – e agli *hungan* haitiani[36] – che distribuiscono il rum in modo parco durante i riti vudù –, allo stesso modo il *mara'akame* indiano fa sì che il *peyote* non rappresenti il momento cruciale del rito in quanto agente chimico.

> C'è questo peyote come sacramento, ma è utilizzato con enorme rispetto, prudenza ed economia, e fa parte di un'azione molto lunga che ha il suo aspetto rituale e il suo aspetto completamente personale e dura parecchi giorni, parecchi giorni e notti, prima addirittura che il peyote entri in azione. E non è nemmeno l'elemento, come agente chimico, cruciale […].
> Ci sono molti malintesi in proposito. È come dire che il prete cattolico è un ubriacone. Egli beve sì del vino durante la messa e tuttavia non è la stessa cosa che se facesse la messa in stato di ubriachezza. In verità, nei riti che sono viventi e molto profondamente radicati o nelle azioni, come il pellegrinaggio degli Huichol, la caccia del peyote, […] è difficile addirittura dire in che misura sono rito e in che misura sono tecniche personali […].
> D'altra parte, per esempio nel vudù c'è il caso in cui prendono un po' di rum […]. Normalmente questo rum lo dà l'*hungan* di sua mano ed è molto prudente esattamente a non spingere le persone in stato di ubriachezza, se la tradizione è ancora profondamente reale[37].

Nelle "azioni", come la caccia del *peyote*, e "nei riti che sono viventi e molto profondamente radicati", Grotowski dice che "è difficile addirittura dire in che misura sono rito e in che misura sono tecniche personali".

E infatti: cosa intende Castaneda quando considera le piante psicotrope "come veicoli"? Veicoli per ottenere che cosa?

Quando Brook, riferendosi all'ultimo periodo artistico di Grotowski, conia l'espressione "l'arte come veicolo", intende "veicolo attraverso il quale una ricerca interiore può essere sviluppata"[38]. Quindi una "tecnica persona-

[35] J. Grotowski, T*ecniche originarie…*, cit., p. 128.
[36] Maya Deren scrive: "Un houngan […] è come un sacerdote cattolico in quanto è responsabile della conservazione e dell'esecuzione di complesse tradizioni e di riti religiosi. Ma il Vudù non è una religione organizzata e centralizzata e l'houngan non ha sopra di sé nessuna autorità, sicché, in questo senso, il carattere meno ufficiale ed assoluto della sua relazione con la comunità sarebbe suggerito con maggior esattezza dal termine protestante 'pastore'. Eppure nessuno di questi due termini comprende una delle peculiari attività dell'houngan consistente nella cura, a base di erbe, di malattie, per cui la parola 'medico' sarebbe l'unico equivalente esatto" (M. Deren, *I cavalieri divini del Vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 26-27.)
[37] J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., pp. 128-129.
[38] Cfr. *Ryszard Cieslak, il principe degli attori*, "Colpo di scena", 2001, p. 56. Si tratta del testo del film-documento *L'attore totale. Ricordo di Ryszard Cieslak* di Krzysztofo Domagalika.

le", che richiama alla memoria la "tecnica 2" elaborata da Grotowski e Barba negli anni Sessanta[39].

Ma, mentre Brook parla chiaramente di sviluppare una "ricerca interiore" attraverso l'arte e Barba parla di "inoltrarsi nella notte oscura dell'energia interiore" attraverso la "tecnica 2", Castaneda nel suo primo libro si esprime apparentemente in modo da far credere che le "forze impersonali" e i "poteri" con cui si entra in contatto, grazie al tramite delle piante psicotrope, siano al di fuori dell'essere umano, piuttosto che al suo interno.

Tuttavia, se applichiamo l'insegnamento di don Juan secondo cui imparare dalla teoria è una perdita di tempo e anzi un'idiozia[40], e consideriamo quindi ciò che si è verificato nella pratica, vediamo che gli effetti provocati dalle piante sono pari a quelli che un *guerriero* riesce a ottenere senza bisogno di farne uso – come per esempio Genaro sulla cascata[41].

Ma di quali effetti si tratta? Nei termini del Castaneda de *L'isola del tonal*, si potrebbe parlare di "essere testimoni del *nagual*"[42]. Infatti, chi assume le piante psicotrope acquisisce uno stato organico di "trance sana"[43] – analogo a quello del *Performer*, o dello *yogin*, o dell'*houngan* – senza che abbia dovuto faticosamente costruire le basi per poterlo realizzare.

Quando Eligio – un personaggio che compare nei libri di Castaneda – decide di provare il *peyote*, entra in uno stato di allerta che rende il suo corpo capace di "un movimento estremamente libero ed elegante", che ricorda da vicino quello di don Genaro sulla cascata:

> Era uno spettacolo meraviglioso, armonioso, ipnotico. Pensai che avesse un ritmo e un controllo muscolare senza pari […]. Eligio sembrava salire sempre più in alto. Evidentemente stava arrampicandosi […]. Poi Eligio saltò: fu un ultimo balzo formidabile […]. Provò a fischiare […]. Dopo un po' il fischio si fece distintamente udibile, e divenne un'acuta melodia. Eligio mormorò le parole incomprensibili che sembravano le strofe dell'aria e le ripeté per ore: era una canzone molto semplice, ripetitiva, monotona, ma insolitamente bella […]. [Eligio] mi disse che il suo incontro con Mescalito era riuscito in modo

[39] Cfr. E. Barba, *La terra di cenere e di diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 64.

[40] Castaneda scrive: "[Don Juan] Disse che imparare attraverso una conversazione non era solo una perdita di tempo, ma anche un'idiozia, dal momento che imparare è uno dei compiti più difficili che l'uomo possa intraprendere" (*A scuola dallo stregone*, cit., p. 79).

[41] Cfr., *Una realtà separata*, cit., cap. 6. Di questo episodio si parlerà più diffusamente nel prossimo paragrafo.

[42] Dice don Juan: "Non è possibile riferirsi all'ignoto. Dell'ignoto si può soltanto essere testimoni" (*L'isola del tonal*, cit., p. 367). Castaneda usa la perifrasi "essere testimone" quando si riferisce a chi è presente a una manifestazione del *nagual*; allo stesso modo Grotowski non parla di spettatori ma, appunto, di "testimoni" di Action. Tuttavia, esiste una importante diversità: Action può essere vista ma non è nata a questo scopo e in nessun modo mira a operare dei cambiamenti nel testimone, benché talvolta lo faccia. Diversamente, alcune delle manifestazioni del *nagual* – per esempio quelle di don Genaro che scala la cascata (*Una realtà separata*, cit., cap. 6) o sale sulla sommità di un dirupo (*L'isola del tonal*, cit., cap. *Tre testimoni per il* nagual) – hanno proprio la finalità di aiutare il testimone a progredire nel suo livello di conoscenza.

[43] Cfr. J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., pp. 72-73.

> straordinario perché, pur essendo la prima volta, Mescalito gli aveva insegnato una canzone, e ciò era davvero eccezionale[44].

In questo brano emerge un altro aspetto di estremo interesse. Infatti, mentre si trova in uno stato di organicità e allerta, Eligio inizia a intonare una melodia, che ripete per ore. I canti rappresentano, in effetti, una parte molto importante della relazione col *peyote*[45]. Anche la Myerhoff pone in evidenza questo aspetto nel suo libro: "Ramòn prese il violino e iniziò un canto, uno di quei canti che 'appartengono al viaggio del peyote'"[46].

E quest'aria "molto semplice, ripetitiva, monotona, ma insolitamente bella", cantata ininterrottamente da Eligio, non può non richiamare alla mente i canti vibratori tradizionali di Haiti che sono da molti anni l'oggetto del lavoro di Maud Robart e – haitiani e non – del Workcenter di Grotowski e Thomas Richards. Intervistata da Nicoletta Marchiori, Maud Robart parla a proposito della ripetizione: "La ripetizione libera lo spirito. Liberando lo spirito, la ripetizione favorisce l'emergenza del vissuto interiore, dei bisogni, del progetto intimo. Ma […]: non bisogna aspettarsene passivamente degli effetti. Solamente un comportamento adeguato può produrre un effetto preciso"[47].

La pura consapevolezza del guerriero: un equilibrio perfetto

Alcuni episodi, narrati nei libri di Castaneda, sono di particolare interesse per il fatto di avere come comune denominatore una certa, per così dire, qualità organica. Mi riferisco, per esempio, ai canti tipici delle cerimonie del *peyote*, nei quali è possibile riscontrare, così come nei canti tradizionali haitiani, un particolare stato di allerta; o anche al celebre episodio in cui don Genaro, con grande maestria e senso dell'equilibrio, scala una pericolosa cascata.

Quest'ultimo è un esempio clamoroso di uno *stato di realtà non ordinaria* non indotto da piante psicotrope, ed ha costituito per Grotowski un importante spunto di riflessione, durante il suo corso romano del 1982 presso l'Università "La Sapienza".

[44] *Una realtà separata*, cit., pp. 97-98.
[45] I canti in onore del *peyote* cui fa riferimento Castaneda vengono intonati da individui singoli – i quali talvolta li accompagnano con un dondolio del capo –, anche durante le riunioni per il *mitote*. In questo caso, è il leader della cerimonia a dare il via, intonando per primo il suo proprio canto in onore del *peyote* che "rende tutto nitido" (*Una realtà separata*, cit., p. 86). In seguito "non sembrava che seguissero un ordine prestabilito, evidentemente cantavano quando si sentivano di farlo" (*Ivi*, p. 69).
[46] B.G. Myerhoff, *The Peyote Hunt*…, cit., pp. 137-138.
[47] N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Marie Maud Robart*, "Culture Teatrali", n. 5, 2001, pp. 85-86.

In questo celebre episodio – datato 17 ottobre 1968 – don Genaro[48], nel vano tentativo di insegnare a Castaneda a *vedere*, sale magistralmente su per una cascata la cui sommità è larga circa sei metri. Qui egli mette in pratica tutte le sue straordinarie doti di guerriero: consapevolezza, agilità, attenzione, equilibrio – fisico e necessariamente anche mentale. Proprio perché Genaro ha la capacità di mettere in atto le sue capacità di uomo di sapere, viene definito da Castaneda "puro", in un senso che non si esaurisce nell'aspetto morale ma che si spinge fino ad implicare l'"impeccabilità" del suo agire: "Genaro è un sapiente. Il più puro di tutti. Le sue azioni sono senza macchia. Egli è al di là degli uomini comuni, e al di là degli stregoni"[49].

Lo stato di allerta e di vigilanza di Genaro, mentre scala rocce e balza "come un felino" da un masso ad un altro, è strettamente correlato alla situazione di reale pericolo in cui egli si trova. A questo proposito, Grotowski sostiene: "la pulsazione della vita diventa più forte, più articolata nei momenti di grande intensità, di pericolo. Il pericolo e la *chance* vanno insieme. Non c'è vera classe se non in rapporto a un vero pericolo"[50]. E altrove afferma: "in un momento di pericolo per la vita […] la reazione è immediata. È come nel momento di un incidente di macchina, ci si dice dopo: 'Ho visto tutto in maniera molto più forte, precisa'. Questa è la trance sana"[51].

Nel già citato testo, in cui Barbara Myerhoff narra la sua esperienza di antropologa in Messico a fianco di un gruppo di indiani Huichol, viene descritto un episodio "straordinariamente simile"[52] a quello di Genaro, in cui il *mara'akate* Ramón Medina Silva salta sulle rocce scivolose di una cascata alta un centinaio di piedi, che dice essere "un posto speciale per gli sciamani". Quell'evento – che risale all'estate del 1966 – è documentato da una fotografia che ritrae Ramón, il quale, "come un uccello, immobile su un piede", "era piegato in avanti, le braccia allargate, la testa tirata indietro". Come Genaro, che aveva dimostrato di essere un vero e proprio "maestro di equilibrio", anche Ramón fa sì che la Myerhoff sia "testimone di una virtuosa dimostrazione di equilibrio".

Riporto qui la traduzione dall'inglese del brano in questione:

[48] Genaro Flores costituisce una figura importante quanto don Juan nell'educazione di Castaneda. Entrambi questi anziani stregoni posseggono una straordinaria agilità sia fisica sia mentale, e quest'ultima si traduce in sagace ironia e in uno humour spassosissimo, il quale, tuttavia, non è mai fine a se stesso, ma già di per sé rappresenta una parte integrante del sapere che l'allievo Castaneda deve apprendere, poiché insegna a prendere le distanze dalla malsana abitudine di autocommiserarsi o di autocompiacersi narcisisticamente – entrambe, benché opposte, denotano una notevole egomania.

[49] *L'isola del tonal*, cit., p.100.

[50] J. Grotowski, *Il performer*, "Teatro e Storia", n. 4, 1988, p. 166.

[51] J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., p. 72.

[52] Dopo aver raccontato l'episodio di Ramòn Medina Silva sulla cascata, Barbara Myerhoff scrive in nota: "Nel suo lavoro con gli sciamani indiani del Messico, anche Carlos Castaneda si imbatté in manifestazioni virtuosistiche di equilibrio. Un episodio straordinariamente simile a quello descritto qui è raccontato nel suo libro *Una realtà separata*." (B.G. Myerhoff, *The Peyote Hunt…*, cit., p. 46, nota 4).

> Un pomeriggio Ramòn ci ha portato a una *barranca* scoscesa, tagliata da una rapida cascata che precipitava per un centinaio di piedi sopra rocce frastagliate e scivolose. Sul bordo del precipizio, Ramòn si tolse i sandali e ci disse che quello era un posto speciale per gli sciamani. Noi lo stavamo a guardare attoniti mentre cominciava a saltare attraverso la cascata, da una roccia all'altra, facendo pause frequenti. Il suo corpo era piegato in avanti, le braccia allargate, la testa tirata indietro, esattamente come un uccello, immobile su un piede. Scompariva, riemergeva, saltellava qua e là, e alla fine raggiunse l'altra sponda. Noi che guardavamo eravamo terrorizzati e perplessi, ma nessuno degli Huichol sembrava essere affatto preoccupato […]. Sapevo di essere stata testimone di una virtuosistica dimostrazione di equilibrio, ma è stato solo il giorno dopo, discutendo dell'evento con Ramòn, che ho iniziato a rendermi conto più chiaramente di ciò che era accaduto veramente. "Il mara'akame deve avere un equilibrio superbo" disse [Ramòn] […]. "Altrimenti non raggiungerà la sua destinazione, e cadrà da una parte o dall'altra […]. Si attraversa; è molto stretto, e senza equilibrio si è divorati da quegli animali che aspettano sotto"[53].

Grotowski, nel corso del 1982 alla "Sapienza", cita questo episodio di Ramòn quando parla del "problema della coscienza vigilante", osservando che "in certe discipline classiche [lo] si analizza […] secondo categorie quasi corporee, riferendosi alla nozione di equilibrio del corpo"[54]. A questo proposito, Ramòn stesso, dimostrando un alto grado di consapevolezza, fornisce alla Myerhoff una spiegazione molto importante, quando dice che il *mara'akame* necessita di un "equilibrio superbo" per essere in grado di non cadere giù dalle strettoie attraverso cui passa: "senza equilibrio si è divorati da quegli animali che aspettano sotto".

Grotowski, riflettendo su questo punto, afferma: "saper far questo […] è la condizione di avere un equilibrio propizio quando siamo attaccati dalle forze demoniache dai due lati, ciò che nel linguaggio europeo diremmo: dal contenuto dell'inconscio, quando siamo attaccati dallo 'psicoide', come ha detto Jung"[55].

Diversamente da Ramòn, don Juan non fornisce un chiarimento dell'accaduto altrettanto comprensibile per la *mind structure* di un occidentale, poiché spiega la *performance* di Genaro in termini di *fibre luminose*. Afferma, infatti, che egli si è servito delle sue fibre, le quali, trattandosi di un uomo di sapere, sono lunghe, luminose e forti, quasi dense: Genaro le ha sciolte come tentacoli, avvolgendole intorno alle rocce e lasciando che fossero loro a tirarlo.

Al pari dello Hatha yoga, le "tecniche personali tradizionali altamente sofisticate" di Genaro e Ramòn comportano un uso magistrale dell'equilibrio, il cui manifestarsi a livello fisico implica necessariamente che lo si sia prima raggiunto interiormente.

[53] B.G. Myerhoff, *The Peyote Hunt…*, cit., pp. 45-46.
[54] J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., p. 291.
[55] *Ivi,* p. 292.

Grotowski – la cui ricerca è stata definita da Brook "pura", così come i suoi intenti[56] – nella lezione del 27 aprile 1982 alla Sapienza, dice:

> Nelle tecniche personali, talmente sofisticate come lo Hatha yoga, il fenomeno di *stillness* è legato al fenomeno dell'equilibrio […]. Non è immobilizzazione forzata, è una immobilizzazione resa possibile dall'equilibrio. E allora se voi prendete un esempio del secondo libro di Castaneda, in cui c'è una descrizione di Don Genaro che si muove sulla cascata, abbiamo tutto l'approccio al problema dell'equilibrio. C'è una foto di Ramon Medina Silva, un grande *maracame*, […], nel momento di compiere questa azione che è descritta nel libro di Castaneda […]. Ramon Medina Silva ha formulato che durante queste azioni tradizionali si è minacciati dalla perdita dell'equilibrio e di cadere nell'abisso popolato da demoni. Ha detto che è come un ponte estremamente stretto, al di sopra dell'abisso demoniaco, e ha detto che la persona che non vuol perdere l'equilibrio durante questo tipo di esperienza deve essere capace di trovare l'equilibrio corporeo, per esempio, nell'azione di saltare in una cascata. Allora ha fatto una spiegazione estremamente cosciente che la maniera di cercare l'equilibrio corporeo, come ciò che è descritto a proposito di Don Genaro, è necessaria diciamo per l'equilibrio mentale, se ci si inoltra in un'avventura su questo terreno […]. E questo equilibrio è soltanto corporeo? È sicuro che è corporeo, ma è sicuro anche che per poter esistere in quanto corporeo deve avere una dimensione più larga[57].

La solitudine necessaria

Se per "conoscenza" intendiamo un processo legato non ad un accumulasi di nozioni ma piuttosto – secondo una visione lontana da quella occidentale – all'eliminazione del superfluo, verso l'essenza, allora *fino a che punto* ci si può spingere in questo processo? Qual è il limite, se ne esiste uno? E quale il prezzo che bisogna pagare?

La scelta di dedicare la propria vita a pratiche extra-quotidiane ai confini della ricerca interiore conduce inevitabilmente ad un *modus vivendi* fuori dal consueto. Si pensi, per esempio, a don Juan e a don Genaro, così come a Grotowski e ai suoi *performer*.

In *Fearless* [*Senza paura*][58], il regista cinematografico Peter Weir narra magistralmente la storia di un architetto, Max Klein – interpretato da Jeff Bridges – che, trovatosi all'interno di un aereo che sta precipitando, riesce a vincere completamente la paura, tanto da avere un comportamento da eroe nei confronti degli altri sventurati. Tuttavia, egli non può evitare il peggio

[56] Peter Brook ha parlato in diverse circostanze della purezza di Grotowski: "Grotowski […] è un uomo profondamente semplice che conduce una ricerca profondamente pura" (P. Brook, *Grotowski, L'arte come veicolo*, "Teatro e Storia", n. 5, 1988, p. 255). E altrove: "è qualcuno in cui l'amore è combinato con l'intelligenza e la cui purezza d'intenti è più importante delle teorie ad essi riferite" (*Nienadòwka*, di Jill Godmilow. Trascrizione del testo in "Colpo di scena", 2001, p. 21).
[57] J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., pp. 225-227.
[58] *Fearless*, regia di Peter Weir (1994).

per il suo migliore amico, che nel disastro aereo perde la vita. Dopo essersi trovato faccia a faccia con la morte, il protagonista diventa come un essere purificato, etereo, senza più paure, quasi in perenne *trance*. Si distacca dalla moglie – Isabella Rossellini –, dal figlio e dalle sue passate consuetudini, che ora non gli sembrano più fonte di certezze ma solo di ipocrisie. Le sue attenzioni si riversano su Carla, un'altra sopravvissuta, che nella tragedia ha visto morire suo figlio, e con lei prova invano a ricostruire un senso del vivere in cui i due credono di poter viaggiare come fantasmi attraverso gli eventi, liberi finalmente di apprezzare solipsisticamente la bellezza della vita, invulnerabili al pericolo ed alle preoccupazioni, poiché superare la paura dà euforia, diventa una droga.

Anche Juan e Genaro, essendo *uomini di conoscenza* e *guerrieri*, si distinguono dagli altri esseri umani per la straordinaria facoltà di essere liberi da ogni paura e dalla contingenza di un'unica esistenza. Nella loro vita, al pari di Max Klein dopo la tragedia aerea, hanno acquisito il distacco dato dal non temere più la morte[59].

Tuttavia, questa libertà dalla coercizione alle regole della normale esistenza, nel renderli imperturbabili e distaccati, slega tanto Juan e Genaro quanto Max e Carla anche dagli affetti delle persone e dei luoghi amati.

Infatti la passione è inconciliabile col distacco, ed ecco quindi l'effetto collaterale delle loro vite extra-quotidiane: la solitudine.

Una solitudine che Max Klein cerca di allontanare imbastendo un improbabile rapporto con Carla, con la quale non ha in comune altro se non l'esperienza vissuta su quell'aereo. Una solitudine che traspare, devastante e commuovente, in Juan e Genaro, e che essi, come dei monaci, cercano di eludere con il loro grande amore per il mondo: "Solo se si ama questa terra con inflessibile passione ci si può liberare della tristezza"[60], dice don Juan.

Alla fine di *Viaggio a Ixtlan*, Castaneda crede finalmente di essere riuscito a *vedere* ma, lungi dal voler alludere a fibre o a uova luminose, si riferisce invece all'isolamento affettivo e alla malinconia, pur serenamente rassegnata, di Juan e Genaro:

> "[Genaro] ha lasciato la sua passione a Ixtlan: la sua casa, la sua gente, tutte le cose che gli erano care, e ora sta vagabondando fra i suoi sentimenti; e a volte, come ha detto, è sul punto di raggiungere Ixtlan. Tutti noi abbiamo questo in comune: per Genaro è Ixtlan, per te è Los Angeles, per me…" […].
> Per un momento avvertii un'ondata di agonia e un'indescrivibile solitudine che ci sopraffaceva. Guardai don Genaro e seppi che, essendo un uomo appassionato, aveva certamente avuto tanti legami del cuore, tante cose che aveva amato e si era lasciato alle spalle. Ebbi la netta sensazione che in quel momento il potere del suo ricordo stesse quasi per rompere gli argini e don Genaro fosse sul punto di scoppiare in lacrime.

[59] Per spiegare ciò, Castaneda ricorre alla metafora della "ruota del tempo", cfr. *La ruota del tempo*, cit., pp. 12-13.
[60] *L'isola del tonal*, cit., p. 392.

> "Solo con lo stato d'animo del guerriero si può sopravvivere lungo il cammino della conoscenza" disse. "Perché l'arte del guerriero consiste nel mantenere in equilibrio il terrore di essere un uomo con il miracolo di essere un uomo." Li fissai uno alla volta: i loro occhi erano limpidi e sereni. Avevano evocato un'ondata di struggente nostalgia, e quando sembrarono sul punto di scoppiare in lacrime appassionate, respinsero l'onda di marea. Per un istante penso di aver *visto*. Ho *visto* la solitudine dell'uomo come un'onda gigantesca pietrificata davanti a me, trattenuta dal muro invisibile di una metafora.
> La mia tristezza era così schiacciante che mi sentivo euforico. Li abbracciai[61].

Tuttavia, da un certo punto di vista, il comportamento "impeccabile" e "senza macchia" di Juan e Genaro sembra diventare una sorta di schiavitù, poiché, per loro, scegliere un'altra alternativa ormai significherebbe morire[62]. Parimenti, il nuovo modo di agire di Max Klein si rivela talmente inconciliabile con una normale quotidianità da fargli preferire – mediocremente ma comprensibilmente – di fare un passo indietro finché è in tempo per tornare nel mondo degli uomini, riacquisendo sì la paura di morire e la mortalità di un tempo, ma anche l'affetto della sua famiglia.

Riferendosi ai *performer* di Grotowski, cioè a coloro che usano l'individualità "come un alambicco all'interno del quale distillare un'esperienza che non mira però a nulla di individuale", Taviani si sofferma sulle difficoltà in cui essi possono incorrere – parla di "disadattamento all'ambiente" –, poiché un lavoro di questo tipo porta inevitabilmente – come nel caso di Juan, di Genaro e di Max – all'allontanamento da ciò che viene considerato come "quotidiano", fosse anche in un ambito teatrale[63].

Ruffini, facendo riferimento a Cieslak, sostiene di essersi spesso domandato se il ruolo del *Principe Costante* "lo imprigionasse o, al contrario, se gli avesse fatto scoprire la sua identità intima"[64]. La questione potrebbe anche essere posta in termini più generali: il fatto di raggiungere, o quanto meno avvicinarsi alla propria "identità intima", come Cieslak ha fatto attraverso il suo lavoro sul *Principe Costante*, imprigiona? E in che modo? Con quali conseguenze? Eccoci tornati, quindi, al punto dal quale eravamo partiti.

Nel suo articolo, Ruffini conclude – in modo analogo a quanto affermato da don Juan – dicendo che, se si decide di uscire "dalla stanza vuota" – la "via del guerriero" per Juan e Genaro –, allora la conseguenza inevitabile è "in certa misura perdersi":

> Liberare il proprio "processo" è restarne imprigionati. Uscire dalla stanza vuota non significa allontanarsi da un "ruolo" per accostarsi a un altro ruolo.

[61] *Viaggio a Ixtlan*, cit., pp. 349-350.
[62] Cfr. *L'isola del tonal*, cit., p. 272.
[63] Cfr. F. Taviani , *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, "Teatro e Storia", n. 20/21, 1998-99, p. 410.
[64] F. Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, "Teatro e Storia", n. 20/21, 1998-99, p. 481. Cfr. anche M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, "Culture Teatrali", n. 5, 2001, p. 10.

> Sia pure per aderire all'identità di un personaggio che abita nell'edificio dello spettacolo, uscire dalla stanza vuota significa però staccarsi dalla propria "identità intima", in certa misura perdersi[65].

Intervistato da Sam Keen, Castaneda ritorna con la memoria all'episodio sopra citato di *Viaggio a Ixtlan*, afferma che la costruzione da parte di don Juan del suo "mondo metaforico" e del carattere teatrale del suo modo di insegnare, in fondo non è altro che la sua maniera di trasformare in arte proprio la solitudine che lo attanaglia:

> **SK**: Chiunque viaggi lontano dai sentieri battuti dal consenso sociale deve essere molto solo.
> **CC:** Penso di sì. Don Juan vive in un mondo meraviglioso, lontano dal mondo degli uomini comuni. Una volta, mentre ero con lui e con il suo amico don Genaro, vidi la solitudine e la malinconia di due uomini che si erano lasciati alle spalle i punti di riferimento della realtà ordinaria. Penso che don Juan trasformi la sua solitudine in arte. Egli riunisce e controlla il suo potere, la meraviglia e la solitudine e li trasforma in arte. La sua arte è il modo metaforico in cui vive. Ecco perché i suoi insegnamenti hanno un carattere e un'unità così teatrali. Egli deliberatamente costruisce la sua vita e il suo modo di insegnare[66].

Tre guerrieri, maestri del *nagual*: "una gabbia che si apre per un momento"

Don Juan non è solo un "supervisore", una guida, un mentore. È qualcosa di più: è un guerriero che ha deciso di trasmettere il sapere ancestrale che appartiene al suo lignaggio[67]. Egli infatti, ne *L'isola del tonal*, afferma perentoriamente: "Io non sono un maestro, sono solo un guerriero"[68]. Quindi Castaneda, a sua volta, è più che un discepolo: è un erede.

Don Juan dice: "Noi [il nagual Julian e se stesso, don Juan] non siamo né maestri né guru. Non ci importa un bel niente di insegnare il nostro sapere. Vogliamo degli eredi per questo sapere, non persone che provano per esso un vago interesse, spinte da motivazioni razionali"[69].

Si tratta quindi di un rapporto viscerale – e ugualmente fondamentale per entrambi – e non può che nascere da motivazioni profondamente radicate nel discepolo, sviluppandosi quindi all'interno di una cornice di estrema disciplina e dedizione attraverso un lavoro personale.

[65] *Ibidem*. La stanza vuota – all'interno del libro di Grotowski – cui fa riferimento qui Ruffini sta ad indicare il "'processo', la corrente vivente di impulsi" mentre "l'edificio intorno è lo spettacolo con il suo artigianato" (*ivi*, p. 480).
[66] S. Keen, *Incontro con…*, cit., p. 67.
[67] Maria Capaldi nota come don Juan usi impropriamente il termine "lignaggio" al posto di "clan" per indicare un insieme di persone che discende da uno stesso antenato (M. Capaldi, *Oltre i limiti del corpo*, Vicenza, Il Punto d'Incontro, 2001, p. 11).
[68] *L'isola del tonal*, cit., p. 34.
[69] *La ruota del tempo*, cit., p. 27.

Riferendosi all'ambito teatrale – e in particolare a Grotowski –, Peter Brook sottolinea come l'attore che sente di avere un compito differente rispetto all'andare in scena, e cioè di avere "un dono" ossia "un'apertura verso un'altra comprensione", "non la può trovare che attraverso un lavoro personale con un maestro, come in tutte le tradizioni intime ed esoteriche che sono sempre esistite"[70].

Seppur in una sfera non teatrale, la stessa cosa vale per Castaneda il quale, nonostante l'apparente assurdità dell'alternativa alla consuetudine quotidiana proposta da don Juan, per un qualche motivo del tutto irrazionale è portato a seguirne gli insegnamenti, probabilmente proprio perché *percepisce* che l'obiettivo ultimo della sua vita non è quello di vivere secondo le modalità consuete.

Attratto dall'indecifrabilità di don Juan, dal "modo misterioso e inaspettato" con cui lo aveva guardato durante il loro primo incontro, sedotto dal suo "humour irritante e il suo essere sempre all'erta", colto all'improvviso dalla "forza insospettata delle frasi"[71] con le quali lo spiazza, Castaneda, seppur con alcune interruzioni, trascorrerà tredici anni con lui, cioè fino alla morte del suo maestro.

Egli descrive così le sue singolari sensazioni di richiamo, alla presenza di don Juan:

> ci stringemmo la mano e rimanemmo in silenzio per un po': non era un silenzio forzato, ma piuttosto uno stato di quiete, naturale e rilassato per entrambi. […] avevo l'impressione che gli incredibili occhi di quell'uomo mi avessero guardato dentro[72].

> Il modo in cui mi aveva guardato era un evento senza precedenti nella mia vita e volevo sapere cosa significasse quello sguardo; era diventata quasi un'ossessione per me. Lo ponderavo, e più ci pensavo, più mi sembrava strano […]. Trovavo il suo modo di fare molto rassicurante e il suo senso dell'umorismo superbo, ma soprattutto sentivo nelle sue azioni una risolutezza silenziosa, che per me era del tutto sconcertante. In sua presenza provavo un piacere insolito e, allo stesso tempo, sperimentavo un disagio strano[73].

Paul Brunton descrive sensazioni molto simili, riferendosi al suo incontro con uno dei più grandi maestri spirituali dell'India moderna, Sri Ramana Maharshi[74]:

[70] P. Brook, *Grotowski, L'arte come veicolo*, cit., p. 258.
[71] *Viaggio a Ixtlan*, cit., p. 32.
[72] *A scuola dallo stregone*, cit., p. 30.
[73] *Una realtà separata*, cit., p. 10.
[74] Paul Brunton, giornalista inglese, pubblica nel 1934 questo libro (P. Brunton, *India segreta*, Vicenza, Il Punto d'Incontro, 1997) che è un resoconto di un suo viaggio in India, intrapreso allo scopo non di incontrare i finti santoni e i fachiri ciarlatani normalmente conosciuti dagli occidentali, ma di riscoprire un aspetto segreto dell'India, cioè la ricerca spirituale compiuta in disparte dai veri *yogin* e dagli *rshi* (significa "saggio", "veggente", "poeta ispirato"). In questa occasione, quindi, egli incontra, fra gli altri, Ramana Maharshi (1879-1950). Cfr., in pro-

> C'è qualcosa in quest'uomo che attira la mia attenzione allo stesso modo in cui una calamita attira il ferro. Non posso distogliere il mio sguardo da lui. La mia confusione iniziale, la mia perplessità nell'essere totalmente ignorato lentamente svaniscono man mano che il suo strano fascino comincia a impossessarsi di me più fermamente[75].

E Thomas Richards, che aveva partecipato nel 1984 a una conferenza di Grotowski a Yale, negli Stati Uniti, parla poi di lui in questi termini:

> Mi colpì il modo in cui Grotowski rispondeva alle nostre domande: prima di ogni sua risposta c'era una qualità specifica di silenzio che non era affatto artificiale; era come se pensasse realmente, prendendosi il tempo che gli serviva; il ritmo abituale, quotidiano, delle domande e delle immediate risposte della vita normale si era rotto, e in quel silenzio dinamico passava qualcosa. Dopo la conferenza sono corso al lavoro (lavoravo in un ristorante giapponese) pieno di una specie di eccitazione. E ridevo fra me e me[76].

Durante una conferenza a Firenze nel 1986, anche Mario Biagini ripercorre con la memoria il primo incontro con Grotowski:

> Avevo visto nell'86 una conferenza di Grotowski non sapendo niente di Grotowski né del suo lavoro […]. E non appena lo studioso ebbe finito di parlare e Grotowski prese la parola, ci fu come una frustata nella sala, e tutti improvvisamente si svegliarono. Senza volerlo, ero all'erta, come di fronte a un pericolo. Fu una cosa strana perché, fin dall'inizio, avevi visto in Grotowski una persona evidentemente malata, senza forze e, di botto, nel momento in cui si è mobilizzato per rispondere al professore e poi per fare la sua conferenza, ti rendevi conto di una forza, di una presenza, di fronte alla quale non potevi rimanere indifferente, era qualcosa che ti faceva paura e insieme ti affascinava […]. È stata una scossa: ero convinto che nessuno avrebbe potuto dirmi o insegnarmi qualcosa. E, evidentemente, quel signore potente e fragile assieme poteva, e forse voleva[77].

Ora, mi sembra che in un qualche modo questi brani siano percorsi da un medesimo filo rosso: Castaneda, Brunton, Richards e Biagini, durante gli incontri descritti, avvertono tangibilmente un *quid*, una forza ignota, extraquotidiana, che li attrae "allo stesso modo in cui una calamita attira il ferro", provocando in loro "fascino", "una specie di eccitazione", uno stato di

posito, la tesi di laurea di Adele Corrado, *Grotowski e l'India: Ramana Maharshi "maestro interiore"*, relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna, Corso DAMS, a.a. 2002-03.

[75] P. Brunton, *India segreta*, cit., pp. 154-155.

[76] T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000, p. 8.

[77] M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, "I giganti della montagna", n. 0, 2001, pp. 21-23.

"all'erta"[78]: sensazioni non motivabili razionalmente e così insolite e "sconcertanti" da far convivere allo stesso tempo "un piacere insolito" e "un disagio strano" o addirittura "paura".

Parlando nei termini di Castaneda, si potrebbe dire che, attraverso il tramite di don Juan, di Maharshi e di Grotowski, siano entrati in contatto col *nagual*, che è intuizione e consapevolezza allo stato puro; e in effetti, per estensione del termine, gli stessi don Juan, Maharshi e Grotowski potrebbero essere definiti *nagual*: "Il *nagual* è una non entità, non una persona. Al posto dell'ego c'è qualcos'altro, qualcosa di antico. […] Un uomo con un ego è guidato da desideri psicologici. Il *nagual* non ne ha"[79].

Infatti, mentre il *tonal*, che inizia con la nascita e finisce con la morte, "è tutto ciò di cui pensiamo sia costituito il mondo, compreso Dio", il *nagual*, che inizia con la nascita e non finisce mai, "è la parte di noi con cui non abbiamo assolutamente a che fare"[80] nella quotidianità, poiché riguarda la sfera dell'ignoto – sia al di fuori di noi, quindi nel mondo, sia al nostro interno, quindi nel Sé. E, comunque, nei rari casi in cui ci troviamo in sua presenza, di solito interpretiamo le sue manifestazioni secondo categorie conosciute, riducendolo così a qualcosa che ci è noto.

Nel suo libro *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* del 1993, Thomas Richards, pur non citando direttamente Castaneda e usando termini differenti da *tonal* e *nagual*, parla esattamente di come l'ignoto rischi di venire ridotto a noto tramite il filtro della "mente discorsiva", la quale nella nostra epoca ha il predominio sulla "vita interiore":

> Ristretto e pietrificato, l'"ignoto" diventa "noto". Tra l'individuo e la vita si erge un filtro. Così com'è, il nostro mondo trova difficile tollerare un processo vivente di sviluppo. Come un cane che prova a tener fermo un fiume stringendolo fra i denti, la mente discorsiva etichetta le cose intorno a noi, e dichiara: "capisco". Attraverso questo "capire" creiamo dei malintesi e riduciamo ciò che viene percepito ai limiti e ai modi della mente discorsiva[81].

Richards si riferisce poi in modo specifico alla pratica del lavoro con Grotowski e sottolinea come il suo maestro fosse attento a non interrompere i "momenti di *grazia*", quelli, cioè, in cui emerge l'organicità – o forse, in altri termini, il *nagual* – dell'attuante, proprio perché, se li si vuole fissare in azioni fisiche troppo presto, si rischia ancora una volta di "trasformare l'ignoto che sta emergendo in qualcosa di noto":

> [Grotowski] parlava sempre di questi momenti del lavoro come di momenti di "grazia", in cui cominciano a attivarsi le sorgenti, le risorse profonde di

[78] Richards dice di essere stato "affascinato e terrificato" nel vedere Grotowski che lavorava direttamente con un attore in California nel 1985 (T. Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., p. 12).
[79] B. Wagner, *Si vive solo due volte*, in *Interviste a Carlos Castaneda*, Roma, Eretica, 1997, p. 47.
[80] *Ivi*, p. 185.
[81] T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 17-18.

> una persona, in cui ognuno dei suoi movimenti diventa come circondato di leggerezza. Quando la "grazia" appare, allora non interrompere, dice Grotowski. Questo […] non è ancora il momento di fissare le azioni, perché se lo fai, potresti trasformare l'ignoto che sta emergendo in qualcosa di noto. Potresti semplicemente uccidere questo qualcosa che sta apparendo[82].

E d'altronde, da quanto affermato da Biagini in un ciclo di conferenze a Roma nel novembre 2000, appare chiaro come questi "momenti di grazia" fossero percepibili in prima persona in Grotowski stesso, nonostante la sua salute malferma: una sorta di "ascendere, come una trasparenza", una "qualità" che appariva "nel momento in cui doveva lavorare e impegnarsi a un compito importante"[83].

Nelle dispense che raccolgono la trascrizione parziale delle sue lezioni del 1982 presso l'Università di Roma "La Sapienza", Grotowski, esperto conoscitore dei testi di Castaneda, traccia un parallelismo fra il *nagual* e l'intelletto, specificando però di prendere in considerazione questo secondo termine in un significato più arcaico di quello che gli è stato attribuito negli ultimi secoli dagli scienziati e dai filosofi europei. Anticamente infatti, nei testi dei mistici così come in quelli sanscriti, l'intelletto – νοῦς in greco – non era ancora inteso come "coscienza pensante e registrante"[84], ma piuttosto come "la facoltà più alta dell'uomo, con la quale l'uomo ha la conoscenza di Dio o delle essenze interiori delle cose create, attraverso l'apprendimento diretto"[85]: esso "è l'organo di contemplazione"[86] e "comprende attraverso la strada della esperienza immediata per intuizione o semplice cognizione"[87]. Diversamente, la ragione – διάνοια in greco – viene qui comparata al *tonal*, poiché "ha la funzione di formulare le concezioni astratte o di arrivare a delle conclusioni attraverso ragionamenti deduttivi"[88].

Castaneda definisce "guerriero" colui che possiede la prerogativa del *nagual*. Costui ha acquisito sia l'arte di ridare armonia al rapporto, solitamente squilibrato, fra *tonal* e *nagual*, sia la capacità di spostare il *punto d'unione* dalla posizione in cui pigramente gli esseri umani lo lasciano. Per questi motivi, egli è in grado di percepire qualcosa di estremamente diverso dal consueto e dal quotidiano, cioè il *corpo energetico*, dal quale dipende il vero benessere fisico e mentale. La via dei guerrieri, dice don Juan, "è tutto. È l'epitome della salute fisica e mentale […]. Che gli sciamani dell'antico Messico abbiano creato una struttura simile, per me significa che erano al culmine del potere, al vertice della felicità, all'apice della gioia"[89].

[82] *Ivi*, p. 79.
[83] M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, cit., p. 23.
[84] J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., p. 201.
[85] *Ibidem*.
[86] *Ivi*, p. 202.
[87] *Ibidem*.
[88] *Ibidem*.
[89] *La ruota del tempo*, cit., p. 105.

Castaneda poi mette in guardia affinché il *nagual* e il *tonal* non vengano ridotti ai soliti dualismi quali anima/corpo, bene/male, pensiero/materia, e così via. Infatti, queste opposizioni risiedono tutte all'interno del *tonal* e, a suo avviso, vengono create dagli esseri umani nel tentativo di colmare il loro senso di incompletezza che, in realtà, dipende dall'eccessiva preponderanza che si attribuisce al *tonal*. L'unica polarità possibile è quella fra *corpo fisico* e *corpo energetico*, ma è auspicabile portare anche questa a un bilanciamento, "poiché solo avendo la consapevolezza dell'interrelazione delle due parti si può sperare di giungere a un equilibrio funzionale e alla fluidità necessaria per usufruire di entrambe"[90].

In questo modo, Castaneda arriva a riflettere su un argomento chiave: il forte senso di malessere esistenziale di cui sembra essere intrisa la natura umana. Egli ne attribuisce la causa all'eccessiva importanza che gli esseri umani sono soliti attribuire al *tonal*:

> Dal momento in cui siamo nati, intuiamo che per noi ci sono due parti. All'istante della nascita, e ancora per un po' di tempo dopo, siamo soltanto *nagual*. Poi intuiamo che, per funzionare, abbiamo bisogno di una controparte a ciò che abbiamo. Il *tonal* ci manca, e questo ci imprime, fin dall'inizio della vita, un senso di incompletezza. Poi il *tonal* comincia a svilupparsi e diviene enormemente importante per il nostro funzionamento, tanto importante che offusca la lucentezza del *nagual*, la sopraffà. Dal momento in cui diventiamo soltanto *tonal*, non facciamo altro che accrescere il nostro iniziale senso di incompletezza che ci accompagna dalla nascita e che continuamente ci dice: ci vuole un'altra parte per essere completi[91].

Ed è proprio questa misteriosa "altra parte" quella con cui – al di là di ogni sua riduzione attraverso categorie conosciute – Castaneda, Brunton, Richards e Biagini vengono in contatto in modo tangibile, attraverso un "fenomeno di induzione", nell'incontro con don Juan, Maharshi e Grotowski[92].

Sogyal Rinpoche definisce il maestro come "il volto umano dell'assoluto o, se preferite, il telefono attraverso il quale tutti i buddha e gli esseri illuminati si mettono in comunicazione con voi"[93]. D'altronde, il "senso di incompletezza che ci accompagna dalla nascita" e l'oscura spinta verso una possibile totalità del nostro io, verso il *nagual*, sono proprio il punto di partenza delle

[90] M. Capaldi, *Oltre i limiti del corpo*, cit., p. 97.
[91] *L'isola del tonal*, cit., p. 187.
[92] Grotowski ha usato l'espressione "fenomeno di induzione", prendendola in prestito dall'elettrostatica, per indicare ciò che può accadere fra i testimoni e i *Performer* oppure fra il leader e gli altri attuanti del gruppo. "Se si ha un filo elettrico in cui scorre corrente, e si prende un altro filo elettrico in cui non c'è corrente e li si accosta, poiché c'è corrente nel primo filo, anche nel secondo filo possono apparire tracce di corrente elettrica. Si tratta di un fenomeno di induzione" (T. Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., p. 33). Paul Brunton descrive, con altri termini, questo stesso fenomeno, spiegando come ha avuto luogo fra lui e Sri Ramana Maharshi: "[Maharshi] sta definitivamente collegando la mia mente alla sua, che sta provocando nel mio cuore quello stato di calma splendente di cui egli sembra godere permanentemente" (P. Brunton, *India segreta,* cit., p. 180).
[93] S. Rinpoche, *Il libro tibetano del vivere e del morire*, Roma, Ubaldini Editore, 1994, p. 134.

ricerche, pur in campi diversi, di questi uomini. *Salvam duhkham*[94], ma perché io soffro? Come posso io debellare la sofferenza data dal *samsāra*?[95] *Io* chi? Queste sono le domande alla base dell'induismo di Maharshi e sono intimamente legate anche a quanto riporta Biagini: "Chiedeva [Grotowski]: 'Questa vita vi basta? Siete felici?', e diceva che, se uno sente una mancanza deve fare qualcosa, agire in risposta a questa mancanza. Non una mancanza nella società, ma nel mio modo di vivere"[96].

Giunti a questo punto non sarebbe errato definire "guerrieri" – secondo la connotazione del termine presente nei testi di Castaneda –, non solo don Juan, ma persino Maharshi e Grotowski, tutti uomini di grande purezza e integrità. Ma chi è allora un *guerriero*?

Innanzi tutto Castaneda sottolinea il carattere pragmatico, e non concettuale, del guerriero, rimarcando che il suo "era un modo di vita, l'unico deterrente alla paura, e il solo canale che un praticante potesse usare per consentire al flusso della sua attività di scorrere liberamente"[97]. E prosegue:

> Don Juan disse che, con l'accettazione di tale premessa [prendere la morte come compagna e renderla testimone delle nostre azioni], viene gettato un ponte sull'abisso che divide il nostro mondo quotidiano da qualcosa che ci sta davanti ma non ha nome; qualcosa che si perde nella nebbia e sembra quasi non esistere. Qualcosa di talmente oscuro che non è possibile usarlo come punto di riferimento, e tuttavia è innegabilmente presente. Don Juan sosteneva che l'unico essere capace di attraversare quel ponte era il guerriero; silenzioso nella sua battaglia, irraggiungibile perché non ha nulla da perdere, efficiente perché ha tutto da guadagnare[98].

Anche la tradizione buddista lega la figura del guerriero a "un tipo particolare di coraggio", che dipende proprio dall'accettazione dell'impermanenza e dall'aver sviluppato "un rapporto chiaro con *la* paura fondamentale". Sogyal Rinpoche, a questo proposito, cita Gesar, "il grande re guerriero

[94] *Salvam duhkam* significa "tutto è sofferenza". Non solo nella tradizione *hindū* ma anche in quella buddhista, il dolore è "inteso non tanto come un'esperienza occasionale di sofferenza in un mondo transeunte, bensì come una necessità cosmica alla quale è sottoposta ogni forma visibile, dal momento che il semplice fatto di esistere nel tempo implica dolore. Per gli *hindū* il dolore […] è inteso come responsabilità di ciascuno, come retribuzione determinata da azioni precedentemente compiute, in questa o in un'altra esistenza" [S. Piano (a cura di), *Enciclopedia dello yoga*, Torino, Promolibri, 1996, voce "Duhka", pp. 102-103].
[95] *Samsāra* è il ciclo delle rinascite (nascita-vita-morte-rinascita), che ha termine solo con la liberazione: questo ciclo, infatti, è visto come una pena. Il *samsāra* "viene contrapposto […] al distacco (*vairāgya*): mentre chi consegue il distacco si dissolverà, al momento della morte, nella *prakrti* (natura), colui che continua a provare un attaccamento appassionato a qualcosa, sia pure ai sacrifici e alle offerte religiose, non estingue il *samsāra* e continua a rinascere" [S. Piano (a cura di), *Enciclopedia dello yoga*, cit., voce "Samsāra", pp. 301-302].
[96] M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, cit., p. 23.
[97] *La ruota del tempo*, cit., p. 69.
[98] *Ivi*, p. 70.

del Tibet, le cui avventure costituiscono il capolavoro della letteratura epica tibetana"[99] e scrive:

> Per i tibetani, Gesar non è solo un uomo di guerra, ma anche un guerriero spirituale […]. I guerrieri spirituali possono provare paura, ma hanno il coraggio […], di sviluppare un rapporto chiaro con la paura fondamentale […]. [Diventare un guerriero] significa imparare a essere a casa propria nel cambiamento e a trasformare l'impermanenza nel nostro migliore amico[100].

Quindi, per Sogyal Rinpoche così come per Castaneda, il guerriero è innanzitutto colui il quale "ha un'intima conoscenza della propria morte"[101], nel senso che non passa, come l'uomo comune, da una distrazione all'altra, allo scopo di dimenticarsene, ma anzi sfrutta l'idea della morte, focalizzando la sua attenzione sul fatto che, avendo a disposizione un tempo finito, ogni sua decisione deve essere presa responsabilmente e consapevolmente, in quanto è definitiva. Ciò lo rende particolarmente ponderato e "consapevole di ogni cosa in ogni momento"[102].

Per questa sua alleanza con la morte, in virtù della quale trascura ogni attaccamento a ciò che è materiale, compreso il proprio ego, acquisendo così distacco e umiltà[103], il guerriero è il solo capace di attraversare il ponte fra la vita e ciò che viene dopo: l'ignoto.

Chi più di Maharshi e Grotowski aveva stretto un'alleanza con la morte? Il primo, attraverso la meditazione, che di per sé è lo stato in cui più ci si può avvicinare alla morte finché si è in vita. L'altro a partire dalla sua vicenda personale, caratterizzata da una salute talmente malferma sin dall'infanzia da fargli toccare con mano la sensazione di poter morire da un momento all'altro. Essi hanno messo in pratica il "modo di vita" del guerriero, che d'altra parte è il solo tramite – "canale", dice Castaneda – attraverso cui sia possibile "far scorrere liberamente" il flusso vitale. In altre parole, l'atteggiamento proprio del guerriero è l'unico in grado di liberare un uomo dal blocco delle sue paure e fargli assaporare la corrente organica della sua vita; per questa precisa ragione, esso caratterizza in prima persona non solo il *teacher of Performer*, ma naturalmente anche l'attuante stesso.

Infatti, parlando del *Performer*, Grotowski – che ha vissuto attraverso i corpi dei suoi attori – dice che egli "deve sviluppare non un organismo-massa, organismo dei muscoli, ma un organismo canale attraverso cui le forze circolano"[104]. In questo testo, in cui cita apertamente Castaneda, emergono alcune fondamentali caratteristiche del guerriero:

[99] S. Rinpoche, *Il libro tibetano…*, cit., p. 45.
[100] *Ivi,* p. 46.
[101] *Viaggio a Ixtlan*, cit., p. 127.
[102] *L'isola del tonal*, cit., p. 175.
[103] A questo proposito, Thomas Richards sottolinea come, nel caso di Grotowski e in quello di Stanislavskij, il loro mestiere fosse subordinato non alla vanità ma a "qualcosa di più alto" (T. Richards, *Al lavoro con Grotowski…*, cit., p. 20).
[104] J. Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 167.

> Il *Performer*, con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è l'uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici […]. Non voglio scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. […] Il *Performer* è uno stato dell'essere […]. Se utilizzo il termine di guerriero si pensa di nuovo a Castaneda, ma anche tutte le Scritture parlano del guerriero. Lo si trova tanto nella tradizione indù che in quella africana. È qualcuno che è cosciente della sua propria mortalità. Se occorre affrontare i cadaveri, li affronta, ma se non occorre uccidere, non uccide […]. Per conquistare la conoscenza egli lotta, perché la pulsazione della vita diventa più forte […] nei momenti di grande intensità, di pericolo […]. Nel guerriero in organicità piena, il corpo e l'essenza possono entrare in osmosi e pare impossibile dissociarli. Ma questo non è uno stato permanente, dura solo un breve periodo […]. Quando il guerriero è nel breve tempo dell'osmosi *corpo-e-essenza* deve captare il suo processo. Quando ci adattiamo al processo, il corpo diventa non-resistente, quasi trasparente. Tutto è leggero, tutto è evidente[105].

Questo brano è denso di molteplici aspetti che è possibile mettere in relazione con i testi di Castaneda. Per esempio la questione della parsimonia del guerriero, il quale, lungi dall'uccidere per il puro piacere di farlo, "se non occorre uccidere" lo evita. Castaneda definisce questa caratteristica "essere inaccessibile": "Essere inaccessibile significa toccare il mondo intorno a te con parsimonia. Non mangi cinque quaglie, ne mangi una […] essere inaccessibile non significa nascondersi o essere riservato"[106].

Inoltre Grotowski, nel definire quello del *Performer* uno "stato dell'essere", non si discosta molto da quanto sostiene Castaneda a proposito del guerriero: "un modo di vita", uno "stato d'animo"[107].

Nel momento in cui, sollecitati da una situazione "di grande intensità, di pericolo"[108] o magari attraverso la meditazione, si riesce a entrare in tale disposizione – come per esempio il guerriero/*Performer* quando si adatta al processo o come Castaneda, quando si è trovato a fronteggiare il puma[109] –, il corpo, sbloccandosi e cessando di essere ostacolato dalla mente, raggiunge uno stato correlabile a quello dell'esicasta in preghiera[110] e dello yogi: la totalità dell'io. Diventa "non-resistente", "trasparente" o, come dice Castaneda, "leggero e fluido"[111], e, afferma don Juan: "ho voluto dimostrarti [a Castaneda] che puoi oltrepassare i tuoi limiti se sei nella giusta disposizione", un guerriero, "calcola qualsiasi cosa […]. E quando i calcoli sono finiti, agisce. Si lascia andare. Questo è l'abbandono"[112]. E ancora: "Lo stato d'animo di un

[105] *Ivi*, pp. 165-166.
[106] *Viaggio a Ixtlan*, cit., pp. 105-106.
[107] *Ivi*, cap. 11.
[108] Don Juan ribadisce spesso che è fondamentale mettere alle strette il discepolo affinché egli renda al massimo delle sue possibilità. Per questo lo ha indotto a situazioni di allerta, quali fargli fronteggiare un avversario – un puma (*Viaggio a Ixtlan*, cit., cap. 11) e la terribile strega Catalina (*Una realtà separata*, cit., cap. 14), per esempio.
[109] *Viaggio a Ixtlan*, cit., cap. 11.
[110] Cfr. T. Marvić, *L'esichia dell'attore*, *supra*, pp. 37-62.
[111] *Una realtà separata*, cit., p. 15.
[112] *Viaggio a Ixtlan*, cit., pp. 170-171.

guerriero richiede autocontrollo ma, allo stesso tempo, la capacità di lasciarsi andare"[113].

Per Castaneda, questa capacità di trovare il fertile incastro fra "autocontrollo" e "lasciarsi andare" rappresenta un'altra importante caratteristica del guerriero. A tale qualità, d'altronde, si riferisce anche Grotowski quando dice che Cieslak – un altro guerriero – "ha saputo trovare la connessione del dono e del rigore"[114].

Don Juan, prototipo del guerriero, consapevole e distaccato come uno yogi, ribadisce con un ossimoro il suo atteggiamento di controllo e allo stesso tempo di abbandono, parlando di "follia controllata" e dicendo che le sue azioni, pur sincere, sono come "gli atti di un attore": un attore, recitando, dà vita a un personaggio *come se* fosse vero, ma, sapendo che si tratta di una finzione, in fondo mantiene un certo distacco nei confronti delle emozioni del personaggio che mette in scena. Castaneda dice di aver chiesto a don Juan "se follia controllata significasse che le sue azioni non erano mai sincere, ma erano solo gli atti di un attore. 'Le mie azioni sono sincere', disse [don Juan] 'ma sono solo gli atti di un attore'"[115]. Poco oltre, don Juan aggiunge:

> Perciò un uomo di sapere si sforza, e si affatica, e sbuffa, e se lo si guarda è proprio come un qualunque altro uomo comune, a eccezione del fatto che la follia della sua vita è sotto controllo. Poiché nulla è più importante di tutto il resto, un uomo di sapere decide le proprie azioni, e le compie come se per lui avessero importanza. La follia controllata lo spinge a dire che ciò che fa importa, e ad agire come se così fosse, pur sapendo che così non è[116].

Questo non-attaccamento, che don Juan manifesta con azioni sincere ma in qualche modo distaccate al pari di quelle di un attore, richiama alla mente quanto detto da Grotowski nella sua lezione del 25 marzo 1982 all'Università di Roma "La Sapienza" a proposito della differenza fra emotività e sentimentalismo. In quella occasione, egli definì "frenare un poco" l'atteggiamento di chi, non volendo indulgere nelle sue emozioni – come spesso don Juan rimprovera a Castaneda –, preferisce "mantenere una delicata distanza", conservando così una "coscienza trasparente"[117].

Analogamente alla "follia controllata" di Castaneda, Biagini, riferendosi a sé e al suo lavoro, sottolinea come la consapevolezza della provvisorietà della propria esistenza – data dall'accettazione della propria morte, direbbe Castaneda – faccia sì che ci si impegni in profondità nei propri compiti – comportandosi "senza macchia"[118], nei termini di don Juan – ma, pur sempre, *come se* si stesse giocando, *come se* ognuno "fosse il padrone della casa in cui dimora":

[113] *Ivi*, p. 160.
[114] T. Richards, *Al lavoro con Grotowski…*, cit., p. 27.
[115] *Una realtà separata*, cit., p. 103.
[116] *Ivi*, p. 110.
[117] Cfr. J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., p. 97.
[118] Don Juan definisce l'essere "senza macchia" in questi termini: "Essere senza macchia significa fare del proprio meglio in qualsiasi cosa si è impegnati" (*L'isola del tonal*, cit., p. 273).

> La sensazione più forte è la gratitudine verso chi ti ha fatto vedere che la casa in cui vivi, e che pensi sia tua, che addirittura senti così vicino a te da confonderla con ciò che ti è più intimo, è solo un luogo di passaggio. Non ti appartiene, non è tua. Percepisci allora più una mancanza che un possesso. Nella vita di tutti i giorni, ogni essere umano ha difficoltà, problemi e compiti come se fosse il padrone della casa in cui dimora. Riguardo a tutti gli aspetti del nostro lavoro, c'impegniamo senza risparmio, con tutte le nostre forze. Ma, in fondo, come se stessimo giocando, oppure tentando di ricordarci che la casa in cui dimoriamo non ci appartiene[119].

Ma *perché* allora don Juan conduce, appartato, una vita da guerriero? *Perché* Maharshi, nell'isolamento e nella rinuncia, pratica la meditazione? E *perché* Grotowski, pur avendo forze limitate a causa della salute malferma, si dedica senza risparmio all'arte performativa, trascorrendo gli ultimi undici anni della sua vita in una cittadina industriale della provincia toscana?

La risposta di Grotowski è chiarissima: un primo scopo è senz'altro il superamento dei propri limiti nel tentativo di "riempire il nostro vuoto"[120]. Tuttavia, la realizzazione di se stessi non è affatto vista – come invece avviene normalmente nella cultura occidentale individualista e in quella *new age* – come il fine ultimo degli sforzi creativi dell'artista, ma solo come un "processo" attraverso il quale "quello che è tenebra in noi diventa luce"[121]. Grotowski cioè, oltre a fare del teatro il mestiere attraverso cui "cercare un essere umano, l'altro e me stesso", alla ricerca dell'organicità radicata in una certa "dimensione della vita", lo dilata al punto da renderlo uno strumento per "oltrepassare" tutto questo, verso "una dimensione più alta"[122] e quindi lontanissima dal mero soddisfacimento narcisistico del proprio ego.

Nel secondo dei brani che verranno citati ora, Grotowski racconta che, prima di iniziare a occuparsi di teatro, aveva preso in considerazione altre due possibilità, poiché a suo avviso rispondevano alle caratteristiche che ricercava nel suo mestiere futuro: diventare psichiatra oppure dedicarsi allo studio dell'Induismo, "per lavorare sulle differenti tecniche dello yoga". Infatti, nonostante il suo primo viaggio in India risalga solo al 1969, egli è stato largamente influenzato dall'Induismo[123]. Se ne interessò fin da bambino, dopo essere rimasto folgorato a soli nove anni dalla lettura di *India segreta* di

[119] M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, cit., p. 22.
[120] J. Grotowski, "Colpo di scena", 2001, p. 1.
[121] *Ibidem*.
[122] J. Grotowski, *Intervista di Marianne Ahrne*, cit., pp. 429-430. Commentando questo brano, Ferdinando Taviani mette in luce come questo approccio di Grotowski – cioè il fatto di vedere "la persona come crocevia obbligato, come un alambicco che non mira però a nulla di individuale", ma a "distillare scintille d'una luce che si è persa" – sia "un'immagine che appartiene a molte delle mitologie che fanno corredo alle pratiche iniziatiche" (F. Taviani, *Grotowski posdomani…*, cit., p. 410).
[123] Già nel 1957 e nel 1958 Grotowski aveva tenuto a Cracovia un ciclo di conferenze dal titolo *Il pensiero filosofico orientale*, e nel 1960 si era occupato per un programma radiofonico della regia di un dramma dal titolo *Nagatjuna*, basato su una sua sceneggiatura. Quel periodo è ripercorso da Eugenio Barba in *La terra di cenere e diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Paul Brunton e in particolare dalla figura di Ramana Maharshi[124]. Lo *yogi* indiano ha rappresentato per Grotowski un imprescindibile punto di riferimento e di riflessione, tanto che il regista e ricercatore polacco ha espresso come ultimo desiderio che le sue ceneri fossero disperse in India, proprio sulla sacra montagna di Arunachala, sulla quale Maharshi aveva vissuto.

> Perché ci occupiamo d'arte? Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto – realizzare noi stessi. Non è questo il punto d'arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebra in noi lentamente diventa luce[125].

Richards si chiede: *per che cosa* lavora l'artista? E *al servizio* di chi? Distaccati da vanità e orgoglio, uomini di teatro come Stanislavskij e Grotowski, "con costanza e con i loro sforzi", hanno portato avanti la propria crescita personale, ma sempre nel tentativo di "servire qualcosa al di sopra di se stessi"[126].

Anche Biagini si sofferma su questo aspetto, parlando della sua esperienza dei canti vibratori al Workcenter. La "dimensione più alta" del mestiere – di cui parla Grotowski – è straordinariamente e semplicemente descritta qui con una metafora: "sei nessuno, e da questo essere nessuno, come una gabbia che si rompe, una gioia è percepita"[127]. Ecco allora un fugace contatto col *nagual*, direbbe forse don Juan. Ed ecco in questo "io, nessuno" "io chi?" il distacco[128] e l'auto-investigazione, che sono anche il punto di partenza della ricerca di Maharshi:

[124] Questa lettura, incoraggiata da sua madre, rappresenta per Grotowski un momento fondamentale per la sua formazione e per il suo progressivo interessamento all'Induismo ed "erano soprattutto i capitoli che descrivevano la vita di Ramana Maharshi che lo avevano marcato" (E. Barba, *La terra di cenere…*, cit., p. 63). Infatti Grotowski lo considerò, fino alla fine della sua vita, un vero e proprio "maestro interiore", e addirittura raccontò a Barba "di avere copie del libro di Brunton in inglese, in francese, in italiano ed in polacco e di far leggere la parte che riguarda Maharshi a chiunque lavori con lui." (E. Barba, *La terra di cenere…,* cit, p. 168, nota 80). Grotowski stesso dice: "[Ramana Maharshi] Diceva che non è importante attraverso quale strada arrivi, ma la domanda prima che devi porti è: '*Chi sono io? Cosa c'è prima del tuo io?'* Ho letto questo libro intorno agli otto, nove anni e ne rimasi scioccato. Ebbi la febbre durante la notte perché quella era la risposta a qualcosa di molto forte." (J. Grotowski, testo del film *Nienadòwka* di J. Godmilow, cit., p. 27). E altrove Grotowski dice: "Quando la gente gli [a Ramana Maharshi] faceva delle domande dava la risposta scrivendo, ma dopo ha cominciato a parlare, molto semplicemente. Che cosa è emerso quando ha cominciato a parlare e addirittura a scrivere testi? Per niente un folle. Uno dei più grandi filosofi dell'India contemporanea. Una personalità leggendaria in questo paese, un grandissimo saggio, ma anche un interpretatore degli antichi testi sanscriti, straordinario nella sua lucidità. La sua intelligenza è stata brillante, il suo senso dell'umorismo straordinario e il suo comportamento molto aristocratico." (J. Grotowski, *Tecniche originarie…*, cit., p. 112). Grotowski aveva programmato di dedicare a Ramana Maharshi alcuni interventi del corso 1998-99 al Collège de France – dove teneva, dal 1996, la cattedra di Anthropologie Théâtrale –, ma le sue cattive condizioni di salute gli impedirono di concludere le lezioni.

[125] J. Grotowski, "Colpo di scena", cit., p. 1.

[126] Cfr. T. Richards, *Al lavoro con Grotowski…*, cit., p. 20.

[127] M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, cit., p. 28.

[128] "nelle tradizioni indiane […] ci si distacca dal mondo dopo aver preso coscienza della sua illusorietà – e quindi dopo averlo svuotato di valore sia sul piano etico sia su quello ontologico

> Attraverso quel signore e questi canti, abbiamo scoperto una possibilità? Forse, piccola: qualcosa, attraverso il lavoro su questi canti, può succedere. È come se, improvvisamente, quella luce, quei colori di quella mattina, li rivedessi – io, nessuno: una gabbia che si apre per un momento. In quel momento qualcosa funziona di nuovo e di nuovo posso dire: "Ecco, è un miracolo. Questo mondo è leggero ed io sono parte di tutto questo.". E, poi, forse ancora un po' più su: "Questo mondo è un miracolo. E io non sono più parte di tutto questo. Io chi?" E, poi, questa percezione finisce, e a volte ne rimane in te come una risonanza. E non sei migliore di prima, hai solo tentato, quasi disperatamente, di tornare a casa[129].

Don Juan fa sempre uso di un linguaggio altamente allegorico, assai diverso da quello impiegato da Grotowski, o anche da Richards e Biagini. Quando descrive la percezione della "gabbia che si apre per un momento", lo fa sempre parlando dell'uomo di sapere o del guerriero utilizzando la terminologia specifica degli antichi sciamani. Talvolta, però, egli si esprime molto sobriamente, e per esempio, dice che, a chi riesce a *vedere*, il mondo appare come "qualcosa di sconosciuto e meraviglioso"[130] e che l'uomo di sapere, dotato della capacità di percepire in modo extra-quotidiano, è "leggero e fluido"[131].

Tuttavia, solo attraverso il rigore di una disciplina altamente motivata si può creare un varco nel *quid/nagual/altra dimensione* e, in questo modo, "esserne testimoni" ed eventualmente permettere ad altri, attraverso un fenomeno di induzione, di esserne partecipi a loro volta.

Elaborato dalla tesi di laurea in Semiologia dello Spettacolo "I passi magici di Don Juan. Carlos Castaneda e la tensegrità", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna, Corso DAMS, a.a. 2002-2003.

– per attingere l'unica Realtà vera. Proprio per il carattere illusorio di ogni esperienza, il distacco in India è considerato, più che altrove, come una necessità imprescindibile non solo per il monaco, ma anche per chi vive nel mondo" [S. Piano (a cura di), *Enciclopedia dello yoga*, cit., voce "Distacco", pp. 99-100].

[129] M. Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'*, cit., p. 28.

[130] *Viaggio a Ixtlan*, cit., p. 246.

[131] *Una realtà separata*, cit., p. 15.

Zbigniew Osiński

GROTOWSKI E REDUTA
La vocazione del teatro[1]

È ormai noto, è su tutti i manuali, che il Teatr Laboratorium decise, all'inizio del 1966, per iniziativa di Grotowski, di far proprio il simbolo di Reduta, e di dichiarare pubblicamente che la compagnia di Osterwa e Limanowski rappresentava, per il gruppo di Wrocław, una "tradizione etica"[2]. Lo stesso Grotowski ebbe modo di giustificare in più occasioni la scelta di questa tradizione. Lo fece nel modo più esauriente in un'intervista al settimanale studentesco "ITD", sostenendo:

> Il simbolo di Reduta aveva iscritta la lettera "R" al centro; l'abbiamo preso senza modificarlo, aggiungendo soltanto la lettera "L", di Laboratorium. L'idea è nata prima di tutto dall'irritazione che mi provoca il tono di sufficienza con cui la gente di teatro giudica spesso le abitudini conventuali e le idee *naif* dei "redutiani". Secondo me Reduta è stato il fenomeno più importante del teatro tra le due guerre, poiché ha tentato di introdurre ricerche di lungo respiro sul mestiere dell'attore, nonché postulati etici che oggi, formulati nel linguaggio di quei tempi, possono suonare ingenui, ma che furono pieni di significato, poiché rappresentavano il tentativo di scacciare dal teatro tutto ciò che si lega al *demi-monde* artistico. Il mestiere e la vocazione attraverso il mestiere: ritengo impossibile creare un'opera teatrale senza confrontarsi con queste due problematiche. Reduta è stato un tentativo di realizzare questo confronto. Le nostre ricerche tecniche nel campo dell'arte dell'attore sono diverse, ma l'idea dello scopo di questo lavoro ci sembra coincidere, o vorremmo che così fosse. Riteniamo Reduta una grande tradizione del teatro polacco e ci sentiremmo orgogliosi se la nostra attività venisse considerata una sua continuazione. Ecco il secondo motivo per cui abbiamo assunto il simbolo di Reduta […]. Direi piuttosto che Reduta è nelle nostre aspirazioni una tradizione morale[3].

In un'altra intervista dello stesso anno Grotowski dichiarò che quella del Reduta era stata "l'unica compagnia della storia del teatro polacco ad avere avuto una solida idea di teatro e ad averla fedelmente realizzata"[4].

Nella sua lettera del 2 febbraio 1966, Tadeusz Byrski scriveva da Gorzów Wielkopolski ad Halina Gall a Cracovia: "Qualche giorno fa siamo stati in tournée a Wrocław e Grotowski mi ha fatto vedere di aver assunto il simbolo

[1] Estratto da Z. Osiński, *Pamięć Reduty* [La memoria di Reduta], słowo/obraz terytoria, 2004.
[2] Vedi la nota di M. Fabbri che introduce M. Limanowski, *L'arte dell'attore*, *infra*, pp. 119-121.
[3] J. Grotowski, *O sztuce aktora. Teatr Laboratorium "13 Rzędów"* [Sull'arte dell'attore. Il Teatr Laboratorium "Delle 13 File"], conversazione di J. Budzynski, "ITD", 10 luglio 1966, n. 28, pp. 8-10. Ora in J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969, Wybór* [Testi scelti del 1965-1969], a cura di J. Degler-Z. Osiński, Wrocław, Wyd. "Wiedza o Kulturze", 1990, pp. 33-34.
[4] *10 minut z Jerzy Grotowskim*, conversazione di K. Zbijewska, "Dziennik Polski", 13 aprile 1966, n. 86.

di Reduta con la lettera "L" al centro (Laboratorium). Non è forse una bella cosa che quel simbolo possa rivivere?"[5]. Per quanto ne sappia si tratta del primo commento interno al mondo redutiano su un fatto già esistente.

Nella sua *Vita di Osterwa*, Józef Szczublewski formula la seguente interpretazione del simbolo redutiano: "simbolo di fecondità, moltiplicarsi delle idee, simbolo della continua tensione alla perfezione"[6]. Sembra che sia stato Limanowski a derivarlo dalla cabalistica.

Per Grotowski, invece, questo segno significa "l'essere in cammino, il movimento verso l'infinito"[7]. Dalla primavera del 1966 appare su tutti i documenti del Teatr Laboratorium a partire dall'invito a un convegno dedicato alle problematiche del mestiere dell'attore (20-22 maggio 1966), nell'ambito del VII Festival Teatrale delle Arti Contemporanee Polacche di Wrocław […]. Già nei primi mesi di attività, Grotowski definì il Teatro delle 13 File "l'unico dei teatri professionali del paese ad avere carattere laboratoriale"[8]. Si rifaceva così direttamente ai principi ideali e al genere di attività del Reduta. Il primo richiamo diretto a Reduta che io conosca è stato, probabilmente, quello del maggio 1961, quando in uno scritto interno, indirizzato alla compagnia del Teatro delle 13 File e firmato da Grotowski, si dice:

> Si ricorda che nella riunione della Compagnia del 27 del corrente mese si è stabilito di seguire l'esempio di Reduta e mantenere il silenzio assoluto nei locali del Teatro nell'ora precedente lo spettacolo, per permettere ai Colleghi la necessaria concentrazione sui compiti artistici a loro affidati. La violazione di tale deliberazione prevede il pagamento di una penale[9].

Un anno dopo, il 13 giugno del 1962, Grotowski scriveva da Opole ad Halina Gall, ringraziandola per la "lettera e lo scritto di Iwo Gall" che lei gli aveva inviato:

[5] Lettera manoscritta conservata al Museo Storico della città di Cracovia, coll. R. 316: Corrispondenza privata di Halina Gall 1947-1974, I parte. Tadeusz Byrski (1906-1987), attore, regista, pedagogo. Fu allievo del Reduta dal 1925, poi attore nei principali teatri di Varsavia fino allo scoppio della guerra. Nel 1945 creò a Kazimierz Dolny (Polonia Sud-orientale) un Istituto Artistico per la formazione delle nuove generazioni teatrali in linea con lo spirito dell'Istituto di Reduta. Fu direttore di numerosi teatri in tutto il paese e, fin dagli anni Trenta, molto attivo nella regia del teatro radiofonico su cui scrisse un volume. Negli anni Sessanta sostenne e difese strenuamente, insieme alla moglie Irena, il Teatr Laboratorium nei suoi momenti più difficili, e divenne per Grotowski il referente diretto della tradizione redutiana. Halina Gall, nata Kacicka (1890-1974), fu attrice e pedagoga notissima in Polonia. Anche lei formatasi nel Reduta, sposò il noto scenografo e regista teatrale Iwo Gall e lavorò nei maggiori teatri del paese, fino a legarsi stabilmente, nel dopoguerra, allo Stary Teatr di Cracovia. Nella sua attività di insegnante alla Scuola Teatrale Statale di quella città, infuse tutta la "filosofia" redutiana, formando molte generazioni di grandi attori polacchi [NdT].

[6] J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa, P.I.W., 1971, p. 178.

[7] Cfr. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa, P.I.W., 1980, p. 290.

[8] W. Chila, *Między groteską a powagą… Rozmowa z reżyserem Teatru 13 Rzędów* [Tra il grottesco e il serio... Conversazione con il regista del Teatro delle 13 file], "Głos Wielkopolski", 24-25 gennaio 1960, n. 20, p. 4.

[9] Originale conservato nel deposito di Antoni Jahołkowski, Archivio del Centro di Grotowski, Wrocław.

> La prego di credere che noi tutti qui consideriamo il nostro lavoro e la nostra incessante ricerca come una nuova reincarnazione di ciò che era vivo nel teatro tra le due guerre, e cioè come il tentativo di continuare il lavoro di Osterwa e Gall prima di tutto[10].

Con molta approssimazione si può ritenere che lo "scritto di Iwo Gall" qui ricordato fosse semplicemente il suo adattamento di *Akropolis* di Wyspiański, realizzato ancora sotto l'occupazione: *Prova di messa in scena di "Akropolis". Parte propedeutica per gli attori*[11]. Lo stesso Grotowski conduceva allora prove già avanzate dello spettacolo *Akropolis*, ad Opole[12]. Doveva saperlo Halina Gall, con cui Grotowski si era incontrato durante la tournée del Teatr Laboratorium delle 13 File a Cracovia, nella primavera del 1962, allorché tra il 22 marzo e il 10 aprile andarono in scena alla galleria Krzysztofory e al Teatr 38 tre spettacoli: *Gli Avi* da Mickiewicz, *Kordian* da Słowacki e *L'idiota* da Dostoevskij; i primi due diretti da Grotowski, il terzo per la regia di Waldemar Krygier[13].

In un telegramma datato 29 novembre 1964 e inviato ai partecipanti dell'incontro dei redutiani, organizzato quell'anno in occasione del quarantacinquesimo anniversario della prima di *Ponad śnieg bielszym się stanę* [Diventerò più bianco della neve] di Żeromski, con cui Reduta aveva inaugurato ufficialmente la sua attività, Jerzy Grotowski affermò a nome del suo gruppo:

> Riteniamo la tradizione di lavoro del Reduta come nostra. Desideriamo fare tutto il possibile per esserne all'altezza. Vorremmo testimoniare a voi tutti il nostro rispetto e il fatto che i nomi di Osterwa e Limanowski ci ricordano la reale fedeltà alla vocazione nel nostro mestiere. Teatr Laboratorium delle 13 File a Wrocław[14].

Dello stesso tenore la risposta all'inchiesta intitolata *Quale ritratto?*. Nel 1965 la redazione del quindicinale "Teatr" – come leggiamo dal commento redatto dalla stessa rivista – si rivolse a una schiera di artisti rappresentanti diverse generazioni attive sui nostri palcoscenici, formulando le seguenti domande: 1) Se dovesse scegliere il ritratto di un uomo di teatro (direttore, regista, scenografo, attore) quale sarebbe il volto da appendere nel foyer o

[10] Lettera dattiloscritta conservata nel Museo Storico della Città di Cracovia, coll. R. 316: Corrisp. priv. di Halina Gall 1947-1974, I parte. A proposito dei coniugi Gall vedi nota 3 [NdT].
[11] Cfr. U. Aszyk-Milewska, *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne* [Iwo Gall. Ricerche teatrali], Łódź, Wydawnictwo Łódź kie, 1978, pp.52-64 e 149-152; I. Gall, *Pisma o teatrze*, a cura di U. Aszyk, Wrocław, Wyd. "Wiedza o Kulturze", 1993. Non sono riuscito a rintracciare la lettera di Halina Gall a Grotowski.
[12] Z. Osiński, *Teatr "13 Rzędów" i Teatr Laboratorium "13 Rzędów". Opole 1959-1964. Kronika – Bibliografia.* Opole, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, Wyd. Uniwersytetu Opolskiego 1997, pp. 87-106.
[13] Cfr. Z. Osiński, *Występy gościnne Teatru Laboratorium 1959-1984. Kronika działalności 1978-1984*. [Tournée del Teatr Laboratorium 1959-1984. Cronaca delle attività 1978-1984] "Pamiętnik Teatralny" 2000, voll. 1-4, p. 634.
[14] Una fotografia di questo testo è contenuta nella raccolta *O Zespole Reduty 1919-1939*, pp. 352-353.

nell'ufficio del direttore del Teatro Nazionale di Varsavia? 2) Di quale uomo di teatro polacco metterebbe il ritratto nel proprio ufficio? Grotowski esordì nel suo modo caratteristico:

> Incontro una grande difficoltà nel formulare una risposta alle domande dell'inchiesta. Per prima cosa, perché non possiedo un ufficio da direttore, e poi perché, se ce l'avessi, non credo che ci appenderei il ritratto di qualcuno. Se parliamo dell'ufficio del direttore del Teatro Nazionale, penso che stia solo a lui decidere quale ritratto scegliere. Tuttavia se dovessi per forza appendere dei ritratti, allora proporrei come monito e in loro memoria i volti dei martiri del teatro.

Dopo di che menzionò Mejerchol'd, Witkacy, Artaud, Stanislavskij, e infine richiamò "i volti dei signori Osterwa e Limanowski":

> Affinché quei cosiddetti uomini di teatro che ridono a crepapelle delle superstizioni di Osterwa, delle idee bizzarre di Limanowski, del rigore conventuale del lavoro a Reduta (e che del resto sono sempre pronti a ridere di nuovo alla vista di un lavoro solido e di un modo onesto di trattare la propria professione, in breve di ciò che in tempi remoti si chiamava vocazione) possano capire che le antiche verità propagate da Reduta non sono poi così fuori moda da non meritare per caso neanche di ricordarle[15].

Gli interventi riportati risalgono agli anni 1960-1966. Ma per tutti i suoi venticinque anni di attività il Teatr Laboratorium mise in atto una personale nobilitazione di Reduta. Lo stesso Grotowski sottolineò sempre il particolare significato che l'esperienza redutiana assumeva per il teatro polacco e la sfida che per lui personalmente essa rappresentava. Ad esempio, nel suo intervento al Museo di Architettura di Wrocław, il 15 novembre del 1979, in occasione dei vent'anni del Teatr Laboratorium, dichiarò nuovamente: "Ricordo che da molto tempo l'egida del Teatr Laboratorium è la figura del cappio, 'simbolo dell'infinito', che abbiamo preso come eredità di Reduta"[16]. In un film realizzato in quell'epoca, inoltre, Grotowski sostenne:

> La nostra tradizione teatrale diretta è la tradizione di Reduta. Come noi, Reduta non si presentava come un teatro. Sui manifesti era scritto: "Compagnia del Reduta" […]. Ho scoperto che in una qualche misura ciò che costituisce la nostra attività per così dire post-teatrale o collaterale al teatro, la fase comunemente chiamata della "distruzione dei muri del teatro", era già nei pensieri di Osterwa, soltanto che lui non ebbe più il tempo di realizzarla[17].

[15] "Teatr" 1-15 settembre 1965, n. 21, p. 14

[16] J. Grotowski, *Teatr Laboratorium po dwudziestu latach. Hipoteza robocza*[Il Teatr Laboratorium vent'anni dopo. Ipotesi di lavoro], "Polityka", 26 gennaio 1980, n. 4.

[17] Dalla lista dialoghi (interventi e commenti) del film televisivo *"Pełen guślarstwa obrzęd świętokradzki…". O Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego* ["Un rito sacrilego pieno di incantesimi…". Sul Teatr Laboratorium di Grotowski], sceneggiatura e regia di Krzysztof Domagalik, commento e consulenza di Z. Osiński, Warszawa 1980, dattiloscritto, p. 11. Trascrizione dal sonoro del film.

Dodici anni più tardi, il 10 aprile 1991, nel suo discorso in occasione della cerimonia per la laurea ad honorem conferitagli dall'Università di Wrocław nell'Aula Leopoldina, evocò nuovamente Osterwa e Reduta, affermando "che per la misura dell'etica professionale, per il modello di approccio all'arte come a un'impresa legata al destino della vita, ho la sensazione che siamo stati la diretta continuazione dei principi fondamentali di Osterwa e di Reduta"[18].

In tutte le tappe del suo cammino creativo, dal Teatro degli Spettacoli, attraverso il Teatro della Partecipazione e il Teatro delle Fonti, fino all'Arte come veicolo, Grotowski si è richiamato a Reduta. È infatti grazie all'attività condotta dal Teatr Laboratorium e alla sua notorietà a livello internazionale, che si è potuto riscoprire la più parte del lavoro e delle esperienze di Reduta. Esso, così, è stato riconosciuto come la sorgente di una viva tradizione teatrale e culturale.

Gli ultimi redutiani sono ormai morti. Le persone che hanno conosciuto dal vivo Osterwa e Limanowski sono sempre di meno. Fuori dalla Polonia, inoltre, pochi ne hanno sentito parlare, perfino nell'ambiente degli storici del teatro, dei registi, degli attori. È un fatto comprensibile, dato che Reduta – se si eccettua una peraltro trionfale tournée in Lettonia nel 1925 – non ha mai portato all'estero i propri spettacoli. Questo, del resto, è un fenomeno comune a tutto il teatro polacco del ventennio tra le due guerre, ed è il motivo della sua debolezza.

Se non fosse stato per Grotowski e per il suo Laboratorium, che spesso e in diversi paesi si è richiamato a Reduta, questo sarebbe rimasto probabilmente l'oggetto esclusivo della passione di Józef Szczublewski e di alcuni altri storici del teatro polacco, incluso l'autore di questo libro. Come si sa, né Grotowski né Flaszen poterono essere redutiani in senso letterale, storico, ma entrambi fecero indiscutibilmente moltissimo per suscitare l'attuale interesse nei confronti di Reduta. Bisogna sempre tenere presente cosa scrisse Grotowski in una delle lettere a Tadeusz Byrski prima citate: "mi sono fatto un'immagine del Reduta sulla base di testimonianze indirette"[19]. In questa situazione, la principale fonte di conoscenza delle pratiche di Reduta, risiede per Grotowski nei contatti diretti con i redutiani, accanto ad alcuni documenti scritti e fotografici.

Il profondo interesse per Reduta, nonché un certo parallelismo con la sua attività, si manifestano in Grotowski già durante gli studi di recitazione e alle soglie del suo lavoro indipendente come regista teatrale. Un esempio potrebbe essere rintracciato nel tentativo di creare un teatro-laboratorio per l'arte drammatica polacca contemporanea. Il medesimo proposito costituì, com'è noto, anche uno degli obiettivi principali di Reduta, specialmente della "prima fase di Varsavia" negli anni 1919-1925. Proprio di quel periodo dirà O-

[18] *Discorso del laureato ad honorem Jerzy Grotowski*, in *Conferimento della laurea ad honorem dell'Università di Wrocław a Jerzy Grotowski*, Wrocław, Ediz. dell'Università di Wrocław, 1993, p. 3.
[19] Wrocław, 15 aprile 1970.

sterwa: "Il primo fondamento era servire l'arte polacca"[20]. Mentre Grotowski dichiarò, già nel maggio del 1959, prima di assumere la direzione del Teatro delle 13 File a Opole:

> oso sognare un teatro che sia interamente dedicato all'arte dell'attore, del regista, del drammaturgo contemporanei. Nel quale si allestiscano unicamente i testi polacchi contemporanei, e in cui lo scrittore sia né più né meno un membro della compagnia teatrale[21].

Qui egli non si richiamò direttamente a Reduta, ma nella sostanza il riferimento ad esso è evidente. La convergenza con le aspirazioni di Reduta, tuttavia, non si esaurisce qui, ma si spinge più a fondo. Come ho già ricordato altrove, l'idea stessa di laboratorio teatrale è sicuramente da ricondurre all'esperienza di Reduta. Non senza ragione esso è stato infatti definito come il primo teatro-laboratorio della Polonia. In futuro, una compagnia simile verrà fondata solo da Grotowski e Flaszen. Ciò non toglie che questi due laboratori teatrali si differenzino profondamente sul piano della struttura concreta, dell'organizzazione e degli scopi. Li crearono persone diverse, in tempi diversi, e diverse furono le sfide che essi lanciarono. Nonostante tutte le differenze, però, si può avvertire qualcosa di profondamente comune alla base di entrambi questi fenomeni. Comune alla loro sorgente.

[…] Grotowski, già da studente del primo anno alla Scuola Superiore di Stato per l'attore a Cracovia, portava sempre con sé una copia dell'articolo di Mieczysław Limanowski, *L'arte dell'attore*[22]. Quarantacinque anni dopo, nel 1994, uscì il volume *Był kiedyś teatr Dionizosa* [C'era una volta il teatro di Dioniso] che raccoglieva per la prima volta i testi di Limanowski sul teatro, tra cui anche *L'arte dell'attore*. Mandai a Grotowski un esemplare del libro. Quando nel 1996 lo incontrai a Pontedera, mi disse di aver ricevuto la stessa forte impressione di quando l'aveva letto da studente[23].

Allo stesso modo fu determinante, per Grotowski, la lettura che egli fece negli anni studenteschi del manoscritto di Adam Bunsch dal titolo *Autor w Reducie* [L'autore a Reduta][24]. Bunsch vi trascrisse le proprie esperienze e osservazioni sul processo di preparazione e messa in scena all'Istituto Reduta

[20] J. Osterwa, *Cinque anni di Reduta,* discorso del 27 marzo 1924 al consesso dell'Associazione Amici di Reduta. Trascrizione di A. Cwojdzinski, in J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy* [Il primo Reduta di Osterwa], Warszawa, PIW, 1965, p. 282. Cfr. la lettera a Orkan, Warszawa, 1 X 1919, in *Listy Juliusza Osterwy* [Lettere di Juliusz Osterwa], a cura di E. Krasiński, Warszawa, PIW, 1965, pp. 51-54.

[21] J. Grotowski, *Wokół teatru przyszłości* [Sul teatro del futuro], "Ekran", 24 maggio 1959, n. 21, p. 11.

[22] Vedi *infra*, pp. 122-128.

[23] M. Limanowski, *Sztuka aktora* [L'arte dell'attore], in *Był kiedyś teatr Dionizosa* [C'era una volta il teatro di Dioniso], a cura di Z. Osiński, Instytut Sztuki P.A.N., Warszawa, 1994, pp. 138-143. Inizialmente pubblicato in "Scena Polska" 1919, n. 1, pp. 6-10.

[24] Il dattiloscritto si trova nelle Raccolte Speciali dell'Instytut Sztuki PAN, e contiene 60 fogli numerati. Sulla prima pagina l'informazione: "*L'autore a Reduta*. Scritto da Adam Bunsch, 1950. Indirizzo: ul. Wasowicza 14 m. 4". Timbro ovale dell'Archiwum Teatrologiczne, in alto a sinistra annotazione a matita: "M. 50, nr. inv[entario] 628".

della sua pièce *Haneczka i duch* [Haneczka e il fantasma], appena un anno prima dello scoppio della guerra. *L'autore a Reduta* contiene, inoltre, molte osservazioni particolari che sicuramente hanno interessato Grotowski e gli sono rimaste impresse nella memoria. In diversi punti Adam Bunsch cita le frasi pronunciate da Osterwa e da altri redutiani, annotando anche le proprie riflessioni. A volte è perfino difficile separare le parafrasi dei discorsi altrui dai commenti dell'autore. Dal testo veniamo a sapere, ad esempio, che al Reduta non esistevano il trucco né i costumi:

> Da noi ci sono le vesti. La veste è – come dice il signor Juliusz [Osterwa] – l'uniforme del soldato, la pianeta del cappellano o la tuta da lavoro dell'operaio. Mentre il costume è travestimento, mascherata, finzione. Noi non fingiamo. I nostri attori non si travestono, si vestono[25].

Non esistevano nemmeno gli attrezzi teatrali: "Da noi ci sono le *dramatis res* sullo stesso piano delle *dramatis personae*. Ed è proprio questa *dramatis res* che funge da intera scenografia"[26]. Allo stesso modo non era presente il sipario, e l'illuminazione era fornita esclusivamente da due riflettori: "Non c'erano apparecchiature tecniche salvo l'interruttore elettrico e il resistore per i riflettori. Gli attori-membri della compagnia del Reduta, a turno, erano il nostro personale tecnico"[27]. Segue poi la constatazione: "Così dev'essere. La scena ha la sua geografia"[28]. Anche le osservazioni relative allo spettatore in teatro poterono avere per il futuro creatore del Teatr Laboratorium un grande significato. In diversi punti Adam Bunsch riporta o riassume i discorsi di Osterwa. Ad esempio: "Non sempre l'arte ha bisogno del pubblico"[29], "Un teatro in cui quello che non viene mostrato al pubblico è più ricco, fatto e mantenuto in maniera più accurata dello stesso teatro"[30], e ancora "Mi interessa di più la reazione diretta di uno spettatore inconsapevole, che non analizza, ma si sottomette all'azione"[31]. Bunsch prosegue sostenendo:

> Teatri diversi, e anche diverse opere teatrali hanno ognuno il loro tipo di pubblico. A Reduta questo è molto evidente. Osterwa lo sa molto bene, e ne tiene conto quando lavora come attore. Lui agisce davanti al pubblico, in relazione col pubblico, ma anche sul pubblico […]. È l'unico teatro in cui quasi sempre si rivive quella *katharsis* greca che è liberazione dalla quotidianità e dalla banalità, elevamento dello spirito. Gli artisti penetrano davvero in profondità il proprio ruolo, vi si immedesimano, giungono al limite della trasfigurazione. Nulla di strano poi che anche lo spettatore viva una profonda commozione, o anche una temporanea trasformazione interiore[32].

[25] A. Bunsch, *Autor w Reducie*, p. 38.
[26] *Ibidem*.
[27] *Ivi*, p. 37.
[28] *Ivi*, p. 29.
[29] *Ivi*, p. 24.
[30] *Ivi*, p. 38.
[31] *Ivi*, p. 55.
[32] *Ivi*, pp. 55-57.

In primo luogo, Adam Bunsch descrive l'Istituto Reduta come un teatro veramente eccezionale, formato da un gruppo di persone che si dedicavano completamente all'arte lavorando in un'atmosfera straordinaria.

Una fonte di informazione difficile da trascurare è stata, per Grotowski, il libro *Polski teatr współczesny. Próba syntezy* [Il teatro polacco contemporaneo. Un tentativo di sintesi], scritto da Michał Orlicz, già direttore letterario di Reduta nelle ultime due stagioni di Vilnius (1927-28 e 1928-29)[33]. Vi si leggono descrizioni di alcuni spettacoli, notizie sull'organizzazione della compagnia, sulla preparazione delle famose spedizioni, sul loro svolgimento e sull'accoglienza del pubblico. Il volume inoltre è curato con straordinaria competenza e, nelle parti riguardanti Reduta, raggiunge un livello decisamente superiore al resto.

Più tardi, il creatore del Teatr Laboratorium si tenne costantemente al corrente su quanto veniva pubblicato intorno al Reduta. Józef Szczublewski mi raccontò una volta come, dopo la prima edizione del suo *Żywot Osterwy* [Vita di Osterwa] nel 1971, venne sottoposto da Grotowski ad una sorta di "esame privato" su tutto ciò che nel libro non aveva scritto, ciò che per un motivo o per un altro aveva eliminato o aveva taciuto. Quell'esame, secondo Szczublewski, fu estremamente accurato, mentre l'esaminatore suscitò in lui un profondo rispetto per la sua "assoluta competenza" […].

Proverò ora ad elencare alcune somiglianze e differenze caratteristiche tra Reduta e il Teatr Laboratorium, in relazione ai diversi ambiti dell'attività e del funzionamento sociale:

1. Cominciamo da quello che è più facilmente osservabile all'esterno e che ha di solito un'influenza decisiva sull'opinione pubblica, ossia dal problema della ricezione.

Oggi si tende a dimenticare che Reduta, e soprattutto il Teatr Laboratorium, si trovarono – a causa per lo più di scelte proprie – ai margini della vita teatrale ufficiale, e che la loro attività artistica venne molto spesso letta come una sorta di eresia in rapporto al teatro ufficiale. Per quanto riguarda Reduta si può rimandare il lettore alle numerose opinioni riportate in entrambi i testi di Szczublewski[34]. Per il Teatr Laboratorium vale la pena evocare Jan Kott, che in un testo del 1970 ne parlò in questo modo:

> Ho visto per la prima volta il teatro di Grotowski sette o otto anni fa ad Opole […]. La platea era limitata a venticinque posti, ma a vedere *Akropolis* quella sera vennero soltanto quattro o forse cinque ospiti da Varsavia e due ragazze della scuola locale. Vidi Grotowski una seconda volta tre anni dopo, si era già trasferito a Wrocław […]. Il numero degli spettatori era nuovamente limitato a trenta o quaranta, ma allo spettacolo del *Principe Costante* eravamo allora non più di una quindicina. Grotowski aveva già i suoi fan e i suoi nemici, ma

[33] Sulla base di informazioni fornite dallo stesso Grotowski. Cfr. M. Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy* [Il teatro polacco contemporaneo. Un tentativo di sintesi], Warszawa, Drukarka Współczesna, 1935.

[34] Cfr. J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, cit.; e *Żywot Osterwy*, cit.

> sia gli uni che gli altri si potevano contare sulle dita di entrambe le mani. Per anni interi il teatro di Grotowski non contò nulla nella vita teatrale polacca, non attirò nemmeno i giovani. Si faceva in Polonia, ma in realtà in Polonia non esisteva[35].

2. Il particolare rapporto di Reduta con la Grande Riforma del Teatro, e anche con l'avanguardia e gli avanguardisti nell'arte. A proposito di riformatori e riforme così scrive Osterwa all'inizio degli anni Venti:

> Ho grande simpatia per tutti i riformatori in tutti i campi. Posso ad esempio non essere d'accordo con Lutero, Calvino, Erasmo da Rotterdam, Hus ecc., posso perfino censurarli dal punto di vista della religione cattolica, bandirli, ma non posso negare le loro buone intenzioni. Così è con la riforma del teatro. Sono commosso, ma la considero senza senso. Il teatro contemporaneo è sorpassato, come lo è stato il Vecchio Testamento. Cristo non fu un riformatore, fu soltanto il creatore del Nuovo Testamento, senza aver rifiutato il Vecchio. Perché colui che non rifiuterà il Vecchio Teatro ma ne creerà uno Nuovo, sarà per me il Messia dell'Arte. (C'è stato in Polonia un materiale del genere: Wyspiański, ma è vissuto troppo poco e in condizioni socialmente crudeli e politicamente orribili. È finito per essere solo un profeta). Tutti gli altri riformatori che rivoltano il vestito vecchio, lo tingono di un altro colore, non valgono un soldo con tutti i loro sforzi.
> Il teatro sarà forse diverso se si cambia la letteratura?
> Sarà diverso se si cambiano gli attori?
> Sarà diverso se si cambiano gli apparecchi e gli attrezzi tecnici?
> Sarà diverso se si cambia il decoratore, il compositore, il regista? Non cambierà per nulla, tenderà soltanto a diventar vecchio[36].

Ricordo soltanto che uno dei testi di Grotowski facente parte del libro *Towards a Poor Theatre* si intitola *The Theatre's New Testament*. Forse può suggerire un richiamo ad Osterwa, nel senso prima riportato. Ma forse ancor più significativo è il fatto che Grotowski mette coerentemente in discussione la fede nell'esistenza di un "progresso" nell'arte, così caratteristica della cultura occidentale, e soprattutto di tutti gli avanguardisti […]. La posizione di Grotowski a questo proposito è inequivocabile: non si può avere nessun motivo per affermare che in arte si siano fatti dei progressi in relazione – per esempio – a Omero, Dostoevskij, Mickiewicz o van Gogh. In questo senso Reduta e il Teatr Laboratorium non hanno risentito della riforma del teatro, né sono stati fenomeni d'avanguardia, sebbene venissero generalmente considerati tali. In breve, hanno rappresentato per il loro tempo esperienze assolutamente singolari, distinte da tutti gli altri teatri, non caratterizzandosi ad esempio per la caccia alla novità o l'ambizione al primato, così tipica di tutta l'avanguardia occidentale.

[35] J. Kott, *Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze* [Perché devo danzare in questo coro tragico], "Wiadomości", Londra, 15 marzo 1970; ora in J. Kott, *Kamienny potok. Szkice* [Il torrente di pietre. Saggi], Warszawa, Nowa, 1981, p. 80.
[36] J. Osterwa, *Raptularz* [Cronache manoscritte], foglio 64, p. 2: *Problemi del teatro. Intervalli – intermezzi - interruzioni, pause ecc.* Cfr. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, cit., p. 204.

3. La rivalutazione del lavoro in entrambe le compagnie.

La creatività non fu intesa né come effetto fulmineo dell'ispirazione e del talento, né soltanto come mestiere, ma come "ostinato, metodico lavoro su se stessi, in senso professionale e umano", e su questo argomento le posizioni furono identiche. Tale accezione del lavoro venne giustificata da Osterwa e Limanowski con un richiamo a Norwid, e specialmente al *Promethidion*, mentre Grotowski (soprattutto ad Opole) si rifece al libro di Rilke su Rodin[37]. Una simile concezione del lavoro trovava conferma in entrambe le compagnie nella pratica quotidiana.

4. L'organizzazione di entrambe le compagnie ebbe dei tratti comuni a quella delle confraternite […].

5. Carisma personale riconosciuto di entrambi i leader.

6. Parallelismo tra la collaborazione di Osterwa con Limanowski e quella di Grotowski con Flaszen […].

7. Il principio del recitare non *per* lo spettatore ma *di fronte* allo spettatore, considerato come testimone[38].

8. Silenzio assoluto degli attori prima dell'inizio dello spettacolo: a Reduta di un'ora, nel Laboratorium inizialmente di un'ora ("sull'esempio di Reduta"), poi ridotto a mezz'ora. Era soprattutto un esercizio di incondizionata concentrazione sul compito da svolgere. Nell'Istituto Reduta il silenzio divenne, per la prima volta nella storia della didattica teatrale polacca, una materia di insegnamento, uno degli elementi artistici del mestiere dell'attore[39].

9. La prima di uno spettacolo non significa la fine ma l'inizio del lavoro. Da qui il richiamo alla necessità della presenza del regista possibilmente a tutte le rappresentazioni, seguite peraltro dalle obbligatorie conversazioni-analisi con il gruppo. Allo stesso modo erano obbligatori i turni di servizio dei membri del gruppo durante lo spettacolo.

10. Eliminazione del suggeritore.

La memorizzazione totale del testo appartiene ai doveri primari dell'attore. Senza la soddisfazione di questa condizione, lo spettacolo non può essere mostrato pubblicamente.

11. Gli attori non ritornano a raccogliere gli applausi del pubblico.

[37] Cfr. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, trad. W.Wirpsza, Kraków, WL, 1963. Cyprian Kamil Norwid (1821-1883) è, insieme a Mickiewicz con cui fu in dissidio, l'altro dioscuro del Romanticismo polacco. Soggiornò anche a Firenze e Roma (fu un habitué del Caffè Greco), emigrò a Parigi e poi in America, ma senza fortuna. I suoi versi oscuri e in controtendenza rispetto al gusto dei tempi ne fecero un emarginato, quasi sconosciuto ai contemporanei. Scoperto nel XX secolo, divenne il precursore della poesia polacca moderna. Il tema centrale della sua opera resta la riflessione sull'arte e sull'artista, visto come un buon artigiano il cui lavoro merita una ricompensa dalla società. Nel *Promethidion*, poema dialogico scritto nel 1851, egli scrive: "L'arte è un vessillo sulla torre del lavoro umano" [NdT].

[38] Cfr. M. Limanowski-J. Osterwa, *Listy* [Lettere], a cura di Z. Osiński, , Warszawa, PIW, 1987, p. 163; in *Listy Juliusza Osterwy*, cit., pp. 51-54 la lettera a Orkan, Warszawa, 1 ottobre 1919; J. Grotowski, *Teatro e rituale*, in J. Grotowski, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen-C. Pollastrelli, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 132-153.

[39] Cfr. Z. Osiński, *Instytut Reduty jako laboratorium teatralne* [L'Istituto Reduta come laboratorio teatrale], in *Pamięć Reduty*, cit., pp. 65-110.

Reduta tuttavia fece delle eccezioni nel periodo di Vilnius, quando si trattava di attori che lavoravano come ospiti. Nel Teatr Laboratorium si riteneva raggiunto lo scopo se dopo lo spettacolo il pubblico non applaudiva.

12. La concezione dell'atto creativo come "confessione". Una simile concezione dell'atto creativo venne introdotta nel teatro polacco da Reduta. Nel 1928 Michał Orlicz così la definiva: "Restando, nonostante tutta la sua indipendenza, sotto l'influsso della scuola moscovita di Stanislavskij, [Reduta] ha dimostrato col tempo che la reviviscenza non è altro che una confessione dell'artista ben analizzata e ripulita"[40] […].

13. Aspirazione di Osterwa e più tardi di Grotowski al superamento dei "confini del teatro", come sono intesi oggi. Da un altro punto di vista si parla di "uscita dal teatro".

In Osterwa questo desiderio fu avvertito praticamente dall'inizio dell'attività del Reduta, e si cristallizzò nei progetti di trasformazione in un'associazione creativa chiamata *Dal* e *Genezja*, progetti abbozzati negli anni 1940-1945[41]. Dal canto suo Grotowski, accanto al lavoro di preparazione degli spettacoli, condusse, dall'inizio del suo percorso artistico, altri studi (da solo o con un piccolo gruppo), e nel 1969 concluse le sue ricerche nell'ambito che in seguito avrebbe chiamato "teatro degli spettacoli"[42] […].

14. L'attività artistica intesa nel Reduta e nel Teatr Laboratorium come una sorta di attività di iniziazione. Il Reduta era caratterizzato dalla convinzione che l'uomo si consacra "nello spirito e attraverso lo spirito", nel Laboratorium invece si aspirava alla "riabilitazione del corpo", alla consacrazione dell'uomo attraverso il corpo[43].

15. Reduta e il Teatr Laboratorium sono radicati nella corrente del romanticismo, inteso in senso ampio, del teatro polacco e della cultura polacca[44] […].

16. I viaggi di Reduta e del Teatr Laboratorium […].

È noto che Osterwa attribuiva alle tournée per il paese una grande importanza, vedendo in esse uno dei principali obbiettivi di Reduta, se non quello fondamentale, poiché si trattava di un'attività pubblica, sociale del teatro. Per questo motivo le realizzò con ostinazione per molti anni, fino allo scoppio della guerra […]. Anche sotto questo aspetto il Teatr Laboratorium si rifece a

[40] M. Orlicz, *Kult ideału w teatrze* [Il culto dell'ideale in teatro], "Słowo", 24 febbraio 1928, n. 45.

[41] Cfr. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, cit., pp. 481-534; *Dal* significa "Lontano, lontananza", *Genezja* è in onore di S. Genesio.

[42] Cfr. *Instytut Laboratorium. Teksty*, Wrocław, Instytut Aktora-Teatr Laboratorium, 1975; *Na drodze do kultury czynnej. O działalności Instytutu Grotowski i jego Teatr Laboratorium w latach 1970-1977* [Sulla via della cultura attiva. L'attività dell'Istituto di Grotowski e del suo Teatr Laboratorium negli anni 1970-77], a cura di L. Kolankiewicz, Wrocław, Instytut Aktora-Teatr Laboratorium, 1978; J. Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, London and New York, Methuen, 1985.

[43] Cfr. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, cit., pp. 275-282.

[44] Cfr. innanzitutto J. Grotowski, *Teatro e rituale* e *O praktykowaniu romantyzmu* [Sulla pratica del romanticismo], trascrizione a cura di L. Kolankiewicz, "Dialog", 1980, n. 3, pp.112-120; Z. Osiński, *Teatr Dionizosa* e *Grotowski i jego Laboratorium*, cit.

Reduta. Nel 1979 Grotowski si richiamò direttamente all'idea redutiana e alle sue esperienze per dare fondamento alla decisione del Laboratorium di lanciare una sfida di "stretto pragmatismo programmatico": "Dobbiamo uscire dallo schematismo metropolitano, dallo stretto e sazio circolo delle élites. […] Il nostro programma di tournée per i territori dei confini orientali è in sostanza un programma redutiano". Nell'ottobre del 1979 il gruppo di Wrocław iniziò a realizzare il suo programma: "Mezzo secolo dopo Reduta. Il Teatr Laboratorium in tournée per il paese" […].

Indubbiamente furono molte le somiglianze, e spesso le analogie, tra il Reduta e il Teatr Laboratorium, soprattutto per quel che riguarda lo "stile dell'azione". Indubbie furono pure la fascinazione esercitata dal Reduta su Grotowski e le diverse ispirazioni che egli ne trasse. Tuttavia va rilevato come la comparazione, ad esempio, degli spettacoli redutiani con quelli del Laboratorium non avrebbe un gran senso, a meno che non si consideri questa comparazione come un utile strumento di esercitazione per gli studenti di teatrologia. *Il Principe Costante* o *Kordian*, con la regia di Osterwa, e quelli di Grotowski hanno messo in campo stili, estetiche, direzioni di lavoro completamente diversi, se solo si considerano le fondamentali differenze di condizioni e contesti (storici, sociali, politici, artistici) in cui questi spettacoli nacquero e vennero mostrati. Esternamente, dunque, le diversità sembrano più evidenti, e nonostante ciò, al fondo delle cose, alla radice, appare un'intima vicinanza e un profondo rispetto. L'essenza di questo legame l'ha acutamente colta Tadeusz Byrski nel suo ricordo di Limanowski:

> Una comunione forse non dei risultati finali, commensurabili, no, ma in ciò che è il suo [del Teatr Laboratorium] pane quotidiano, ciò di cui vive, da cui succhia il nutrimento e ciò che vede nell'attore, e cioè non solo il mestiere che richiede la tecnica più alta, ma soprattutto la vocazione, mentre il pubblico esiste perché in sua presenza possa aver luogo il Grande Mistero[45].

[Traduzione di Marina Fabbri]

[45] T. Byrski, *Liman*, "Więź", 1971, n. 7/8, pp.153-160.

Mieczysław Limanowski

L'ARTE DELL'ATTORE[1]

Nota di Marina Fabbri. Figura singolare e fortemente ispiratrice per il teatro contemporaneo polacco, personalità poliforme ed eccentrica, eccellente geologo e profetico teorizzatore della ricerca teatrale tra le due guerre in Polonia grazie alla creazione, insieme a Juliusz Osterwa, del Reduta, Mieczysław Limanowski è nato a Leopoli (all'epoca in Austria) il 6 gennaio 1876, da Bolesław, noto attivista socialista, e Wincentyna, un'insegnante. Nel 1878 il padre di Limanowski fu allontanato dall'Austria per attività cospiratoria e si trasferì con la famiglia in Svizzera. Qui Mieczysław frequentò le scuole a Ginevra, Thun, Zurigo e Parigi, poi nel 1890 tornò a Leopoli dove, dopo il liceo, nel 1897 entrò al Politecnico per studiare ingegneria e scoprire la sua passione per la geologia. Nel 1899 fu costretto per ragioni di salute a trasferirsi a Zakopane (sui monti Tatry, Polonia sud occidentale) che all'epoca era il soggiorno preferito di artisti e intellettuali polacchi. Limanowski divenne insegnante privato a casa Witkiewicz, e soprattutto del futuro drammaturgo, pittore e visionario Witkacy: "ho imparato il giapponese con Stas Witkiewicz", ebbe a scrivere una volta Limanowski a proposito della sua passione per l'Oriente. Passione che condivise con quella del teatro. Negli anni 1890-1901 Limanowski certamente vide molti spettacoli teatrali a Cracovia e a Leopoli, così come durante i suoi numerosi viaggi a Berlino, Dresda, Danzica, Parigi. Qui, nell'estate del 1900, vedrà l'attrice giapponese Kawakami Sada Yacco al Théâtre de Loie Fuller e ne rimarrà incantato, tanto da seguirne la tournée in giro per l'Europa pur non avendo un soldo in tasca. In questo stesso periodo compie ricerche e produce articoli e saggi sui monti Tatry, che cominciano a farlo conoscere nel mondo scientifico. Poi sarà la volta della Sicilia, dove nel 1907 soggiornerà per studiare i monti Peloritani, e grazie a quelle ricerche sul campo otterrà, l'anno dopo, il dottorato presso l'Università di Losanna. Come gli artisti rinascimentali, Limanowski aveva una formazione intellettuale a tutto campo, e le sue ricerche si nutrivano dell'osmosi tra scienza e arte che gli era propria. "Si dà il caso che tra tutte le scienze la geologia sia quella più contigua all'arte", scrisse una volta nel 1904. "Al contrario, gli artisti più dotati di immaginazione sono quelli più attratti dagli strati cimiteriali della terra: Eschilo, Dante, da Vinci, Goethe, Słowacki"[2].

L'iniziazione teatrale del futuro collaboratore di Osterwa fu quindi strettamente legata all'esperienza dell'arte dell'Estremo Oriente; allo stesso tempo, il giovane geologo divorava le opere dei romantici polacchi, leggeva Goethe e Altenberg, le riviste moderniste pubblicate a Cracovia ma anche in Germania, Francia e Inghilterra. Si interessava, inoltre, a studi di psicologia e di esoterismo, era affascinato dalle stampe giapponesi, dalla grafica fiamminga e dai preraffaelliti inglesi[3]. Nel 1901 apparve in

[1] "Scena Polska", n. 1, 1919; apparso in S. Marczak-Oborski (a cura di), *Myśl teatralna polskiej awangardy. 1919-1939. Antologia* [Il pensiero teatrale dell'avanguardia polacca. 1919-1939. Antologia], Warszawa, 1973, pp. 41-48; poi in: M. Limanowski, *Byl kiedys teatr Dionizosa* [C'era una volta il teatro di Dioniso], a cura di Z. Osiński, Warszawa, Instytut Sztuki P.A.N., 1994, pp. 138-143. Questa traduzione segue l'edizione di Osiński, le note che non sono di Limanowski sono indicate con la sigla Z.O. [NdT].

[2] Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski - dzisiaj* [Mieczysław Limanowski oggi], in M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa* [C'era una volta il teatro di Dioniso], cit., p. 7.

[3] Cfr. *Duchowość i maestria. Mieczysław Limanowski. Recenzje teatralne 1901-1940* [Spiritualità e maestria. Mieczysław Limanowski Recensioni teatrali 1901-1940], a cura di Z. Osiński, Instytut Sztuki P.A.N., Warszawa, 1992, p. 10.

una rivista di Varsavia la sua prima recensione teatrale: *Gli "Avi" a Cracovia*. Era una critica severa contro la messa in scena di Wyspiański di un testo che poi avrà un'importanza capitale per la nascita stessa del Reduta. Fu infatti durante le mitiche prove de *Gli Avi* di Mickiewicz – che Limanowski condusse col suo gruppo appena fondato a Varsavia, il Primo Studio Polacco di Arte Teatrale – nella primavera del 1919, che nacque l'idea di costituire quello che sarebbe diventato il Reduta. Così almeno racconta lo stesso Limanowski nel suo testo del 1933, *Jak powstała Reduta przed trzynastu laty* [Come è nato Reduta 13 anni fa][4]. A Varsavia Limanowski si era trasferito nel 1913, aveva iniziato le prime esperienze teatrali con il progetto mai realizzato della messa in scena di *Krakus* nel 1914, e la creazione del Teatr Powszechny, per la cui inaugurazione, nel 1915, aveva allestito un *Cyd*. Vi era tornato dopo l'esilio forzato a Mosca, a cui dovette sottostare tra il 1915 e il 1918 perché suddito austriaco, durante il quale ebbe modo di conoscere Stanislavskij e il suo Teatro d'Arte, e tutto l'ambiente teatrale che ruotava attorno a Mejercholʼd, Tairov, Jevreinov ecc., nonché di incontrare e ammirare l'arte attoriale di Juliusz Osterwa, anch'egli esiliato a Mosca[5]. È qui che Limanowski capisce il vero obiettivo della sua ricerca, che in seguito perseguirà ostinatamente nell'esperienza di Reduta: un teatro centrato sull'attore e sul lavoro collettivo. "Mi rompo la testa e davvero mi aggiro tra le tende del sipario come in una selva", scrive Limanowski nel 1917, "continuando a cercare di nuovo degli attori i cui spiriti ardenti diano loro ali da aquila e che attraverso l'intuizione creativa, sulla via dell'estasi scenica, grazie ad un gruppo compatto, possano davanti a noi ricreare magicamente quello che Shakespeare ha svelato nel suo enorme regno"[6].

Nel 1919, a Varsavia, comincia con Osterwa l'avventura del Reduta, che come bene evidenzia Osiński, "senza di lui – così come senza Osterwa – non sarebbe esistito […], e se anche fosse nato, sarebbe stato sicuramente diverso da quello esistito negli anni tra il 1919 e il 1939. L'incontro tra queste due personalità ugualmente forti non fece sì che una vivesse all'ombra dell'altra, ma che – nonostante la diversità dei temperamenti, dei caratteri e delle esperienze – si completassero perfettamente a vicenda, permettendo loro di creare e guidare insieme un'istituzione artistica che rimane ad oggi irripetibile non solo nella storia del teatro polacco ma anche della cultura artistica polacca"[7]. Negli anni di Reduta, Liman – come avevano cominciato a chiamarlo ormai amici e nemici – continuò ad esercitare la docenza scientifica, sia all'Istituto Geologico di Stato a Varsavia che in seguito all'Università di Vilnius, presso la cattedra di Geografia, dal 1925, quando Reduta si trasferì in quella che all'epoca non era solo la capitale lituana, ma uno dei maggiori centri culturali della Polonia. Divise quest'attività didattica con quella che svolgeva nel campo teatrale presso l'Istituto del Reduta e altrove, tenendo numerose conferenze e scrivendo articoli e recensioni. Così ricorda i suoi insegnamenti un'allieva d'eccezione, Irena Byrska, che seguì le sue lezioni al Corso di Recitazione del Conservatorio di Varsavia all'inizio degli anni Venti: "Provavamo allora con Limanowski *Sędziów* [I giudici] come esercizio. Era il tramonto e c'era una strana luce. Su due battute […] ci stava-

[4] Il testo di Limanowski è stato ripubblicato da Z. Osiński in M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, cit. pp. 223-228.

[5] Sull'incontro di Limanowski e Osterwa con Stanislavskij si veda il contributo della scrivente, *Da Mosca a Varsavia. Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski alla ricerca del teatro totale nella Polonia anni venti,* in "Teatro Festival", n. 12, 1989, pp. 14-18, seguito dal testo di M. Limanowski, *L'attore e l'imbianchino*, pp. 19-24. Cfr. anche Z. Osiński, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio*, "Teatro e Storia", n. 8/9, 1990, pp. 259-300.

[6] Z. Osiński, *Pamięć Reduty* [La memoria di Reduta], słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2003, p. 224.

[7] Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski - dzisiaj*, cit., pp. 6-7.

mo sopra da un mese intero. Per Limanowski c'era sempre qualcosa che non andava. Noi semplicemente le recitavamo. E lui gridava: 'Clichè! Guarda come tramonta il sole, lo vedi il sole?', 'Lo vedo, e allora?', 'Tu non vedi, tu menti'. Limanowski era capace di fare in modo che tu uscissi da te stesso, e che qualcun altro prendesse il tuo posto. Sentivamo che stavamo dicendo la verità"[8]. Nel settembre del 1927 lascia la codirezione del Reduta a Vilnius perché non riesce più a dividersi tra l'attività del teatro, che nel frattempo si era fatta più frenetica, e gli impegni universitari. Ritornerà nel 1932, quando a Varsavia sostituirà Osterwa, che nel frattempo era diventato direttore del Teatro Słowacki a Cracovia, nella guida del Reduta e del suo Istituto. Fino allo scoppio della guerra si divide tra Varsavia e Vilnius, per fermarsi in quest'ultima durante il periodo bellico, a cui sopravviverà miseramente. Dopo il '45 la Lituania passa sotto il comando sovietico, e Limanowski viene "rimpatriato" a Toruń, dove continuerà ad insegnare all'Università e ad occuparsi solo sporadicamente di teatro. Osterwa continua a scrivergli, nella speranza di far risorgere il progetto di Reduta e di coinvolgere l'amico di sempre, ma entrambi sono ormai malati e la guerra ha trasformato radicalmente il Paese. Limanowski muore nel gennaio del 1948, sette mesi dopo il funerale di Juliusz Osterwa.

Oggi si deve soprattutto allo studioso Zbigniew Osiński la conoscenza della biografia e degli scritti sul teatro di Mieczysław Limanowski, ripubblicati in Polonia su riviste e in volumi a distanza di quasi un secolo dalla prima apparizione. Merito di Osiński è di aver riletto la figura di Limanowski, come quella di Osterwa e del loro Reduta, recependo innanzitutto la lezione di Grotowski, che vide sempre nei due uomini di teatro i precursori delle sue ricerche, i profeti dell'uscita dal teatro che egli realizzò con il Teatr Laboratorium molti anni dopo i tentativi di Reduta. Fino ad oggi, infatti, la figura di Limanowski era spesso ricordata da studiosi e artisti con benevola ironia, di lui venivano soprattutto esaltate l'intuizione e l'erudizione, accanto all'eccentricità talvolta giudicata incomprensibile, quando non addirittura grottesca. Giustamente Osiński rileva come certe intuizioni visionarie di Limanowski siano precorritrici di quelle di Artaud, divenute con *Il teatro e il suo doppio* la maggiore fonte di ispirazione del teatro di ricerca dagli anni Sessanta in poi. "Mieczysław Limanowski – scrive lo studioso polacco – si manifesta anche come uno dei precursori di quell'orientamento del teatro polacco ed europeo che negli anni Settanta si è rivolto all'antropologia culturale e all'etnologia per ampliare o superare i 'confini del teatro' anche per cercare in questi territori e in queste discipline l'ispirazione per il lavoro nel campo dell'arte teatrale"[9].

[8] I. Byrska, *Ale i róż szkoda* [Ma è un peccato anche per le rose], "Scena", n. 10, 1989, p. 31; in M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, cit.
[9] Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski - dzisiaj*, cit., p. 37.

I[10]

Attore. Permettimi di interrompere per un momento la discussione e di chiederti perché quando parli della mia arte, cioè dell'arte dell'attore, aggiungi sempre una parola in apparenza comprensibile: *ri-creativa*, mentre la tua arte, cioè la pittura, la chiami sempre – e, se l'udito non mi inganna, con un certo tono di superiorità – *creativa*? Debbo dedurre che tu poni le due arti su gradini differenti, mettendo l'arte dell'attore ad un livello più basso di quella figurativa?

Pittore. Dalle tue domande sembra che tu non sappia – o non voglia sapere – che l'attore interpretando un ruolo ricrea un testo altrui, incarna quindi una figura nata dall'immaginazione di colui che è il solo ad aver diritto ad essere chiamato creatore. Il drammaturgo crea la partitura, il testo, l'attore non può, di conseguenza, essere nient'altro che ricreatore, poiché restituisce ciò che è stato creato una prima volta, ciò che già esiste. Non modifica la realtà dei personaggi che appaiono in un manoscritto o in un libro.

A. Sono convinto che davanti ad un attore geniale che interpreta Shakespeare diresti: questo è un artista!

P. Ma tu non potrai contraddire il fatto che anche il più geniale degli attori non ha comunque saputo creare Amleto, e che l'attore che interpreta Amleto traspone solamente in carne ciò che Shakespeare ha visto nella sua immaginazione. Prima di Shakespeare Amleto non esisteva, o perlomeno non esisteva quell'Amleto di cui possiamo parlare e riparlare senza fine. Insomma, dobbiamo convenire sul fatto che sono creazione le cose ideate per la prima volta, mentre quelle create per la seconda volta sono ri-creazione.

A. Temo che la nostra conversazione si stia trasformando in una sterile dialettica. Invece, per non perdere di vista ciò di cui stiamo parlando, mi permetto di chiederti: i1 quadro che sta appeso al muro di fronte a noi è frutto di creazione o di ri-creazione?

P. Che domanda è questa? Questo è un *kakemono* di Korin[11], una delle migliori composizioni di questo eccezionale pittore, una grande opera d'arte.

[10] Doveva essere sicuramente il primo articolo di un ciclo sul tema dell'arte dell'attore, da cui la cifra "I" a seguire il titolo nella prima edizione, e l'ultima battuta del dialogo tra l'Attore e il Pittore. Limanowski tuttavia non pubblicò le parti seguenti del progetto iniziale. Allo stesso modo non apparve il libro, annunciato cinque anni dopo, *Sulla via della creazione di un nuovo attore*. Limanowski lesse soltanto una relazione con quel titolo, il 21 dicembre 1924 nelle Sale del Ridotto, inaugurando un ciclo di diciotto conferenze pubbliche sul teatro a cui vennero invitati professori universitari: fu questo il nucleo da cui ebbe origine l'Istituto Reduta. Limanowski tornò su questo tema nella conferenza del 1 febbraio 1925 al Teatro Nuovo di Poznań. Nella serie della "Biblioteca di Reduta. Letture sul teatro. Edizioni della Società degli Amici di Reduta" sono apparsi in seguito i testi di cinque conferenze: S. Cybulski, *Abiti greci nella vita e sulla scena*, Warszawa, 1925; S. Srebrny, *Eschilo*, Warszawa, 1925; T. Zielinski, *Elementi di drammatismo nella tragedia greca*, Warszawa 1925; A. Tretiak, *I mezzi artistici del teatro scespiriano*, Warszawa 1925; B. Vydra, *Il teatro ceco dai tempi della rinascita ceca*, Warszawa 1926. Secondo le informazioni contenute nel libro di Tretiak, che apparve per primo, due titoli che avrebbero dovuto inaugurare quella serie editoriale si trovavano già "in preparazione" e "in stampa": *Reduta e i suoi obiettivi*; M. Limanowski, *Sulla via della creazione di un nuovo attore*. Non si sa cosa ne sia stato di questi libri [Z.O.].

A. Questo *kakemono* rappresenta il mare, vero?

P. Per carità! Il mare in questa composizione è solo un pretesto.

A. Pretesto o no, non interrompermi; permetti che io dica che cosa vedo.

P. So in partenza che cosa dirai: onde agitate, acque turbolente, cavalloni impetuosi, montagne d'acqua che s'inarcano e si abbattono sul fondo. Aggiungerai che le acque si distendono in tutte le direzioni e che hanno come artigli di uccello e becchi appuntiti.

A. Ti dirò tutto questo e anche di più: che il verde-azzurro in questa composizione giapponese possiede una intensità stranamente eccitante, e che l'aria sospesa sull'acqua è di color perla, e che la spuma bianca come neve danza tra le orgiastiche grida delle linee impazzite!

P. Non ci allontaniamo un po' troppo dal nostro tema?

A. Tengo saldo il timone della discussione, arriveremo in porto, soltanto rispondimi: l'opera d'arte qui di fronte a noi è creazione o ri-creazione?

P. Ma come puoi fare delle domande simili? Tu dici: vedo il mare. Ma anche se accettassimo per un momento che in questa composizione si tratta del mare, questo non ha nulla in comune con il mare com'è in natura, cioè con il mare che esiste e si chiama Mediterraneo, di Cina, Ochocki o che altro. Un mare come questo non è mai esistito in natura. Korin l'ha creato nella sua immaginazione, e fuori dalla sua immaginazione e dalla composizione *kakemono* non è mai esistito e non esiste da nessuna parte.

A. Eppure il mare reale, materiale, esiste. Non potrebbe esser stato il modello per questa composizione? Non dico che Korin abbia copiato il mare, ma che perlomeno lo abbia imitato e abbia desiderato renderlo simile a quello esistente in natura. Il mare vero lo ha aiutato a creare una visione, la propria visione pittorica, ma proprio per questo dovresti chiamare l'arte che ora ci sta di fronte ri-creativa!

P. Ho già detto una volta che il mare in questa composizione – se vuoi insistere – è soltanto un pretesto, un malinteso fra di noi.

A. Un bel malinteso! Devi convenire che questa immagine non ricorda né una casa, né un giardino, né un uomo, ma che visivamente, con intelligenza e sensibilità, fa associare i nostri pensieri e sensazioni al mare, e ad un mare furioso.

P. Nell'anima di Korin c'erano agitazioni spaventose, invocazioni, fremiti e ondeggiamenti a prescindere da qualsiasi mare.

A. Questo non lo metto in dubbio. Però, per rendere questa impetuosa lotta con se stesso e dentro se stesso, per esprimere visivamente, plasticamente e pittoricamente la propria, personale e furibonda vita, per questo c'è bisogno di quel comune denominatore che tu chiami pretesto, un qualcosa che

[11] *Kakemono* = oggetto da appendere: quadro giapponese su carta o su seta, incorniciato da broccato, fermato su due rulli orizzontali di legno di pino o d'avorio. Ogata Korin (1660-1716), pittore giapponese, ritenuto uno dei più tipici rappresentanti dell'arte giapponese, realizzò *kakemono*, famosi bozzetti per manufatti artistici in lacca, progetti di giardini. È stato fondatore di una scuola. Limanowski tratta uno dei *kakemono* di Korin come un titolo, trascrivendolo di conseguenza con l'iniziale maiuscola [Z.O.].

tutti conosciamo e che è per tutti noi comprensibile. Korin ha trovato il mare come denominatore comune tra noi e lui, in un altro *kakemono* o xilografia aveva trovato un uragano, dei tifoni impazziti o dei fulmini dalla feroce smorfia istantanea di accese pupille. Non potrai contestare il fatto che il grande pittore giapponese conoscesse il mare, e non solo lo conosceva e l'aveva osservato, ma lo aveva anche ammirato, gli era stato accanto nei momenti e nelle stagioni più diversi, aveva vissuto con lui come con un amante in voluttuosi abbracci spirituali, e che rivivendolo si era legato a lui, confuso in una simbiosi con lui e che, infine, fondendosi in esso aveva ritrovato se stesso. Aveva visto se stesso nel mare, e aveva scoperto il mare in sé, non vorrai separare le due cose.

P. Anche accettando per assioma o per ipotesi che egli avesse rivissuto il mare, non vedo ancora il motivo per chiamare la sua arte ricreativa.

A. Son forse io a chiamarla ricreativa? Ho avuto forse per un solo istante l'intenzione di farlo? Io ho soltanto osato richiamare la tua attenzione sul fatto che l'arte di Korin si trova in un certo modo legata a ciò che è, era e sarà oltre lui stesso, e a ciò che egli ha accettato come segno di comunicazione, come ponte tra noi e lui, in modo da poter più facilmente offrirsi e – permettimi di usare questo termine – interpretarsi. Sono d'accordo con te che il mare reale sia stato per lui un pretesto; sarebbe un malinteso voler vedere nella sua composizione un mare naturalistico. Ma tu devi di nuovo convenire con me che per la creazione del *kakemono* il mare realmente esistente è stato come una partitura, un testo davanti al quale Korin s'era trovato.

P. Vuoi arrivare a dimostrare che il pittore giapponese si è incarnato nel mare oppure, parlando nel gergo degli attori, si è trasformato nel mare, standogli accanto? E che questa trasformazione, o incarnazione che sia, ha fatto nascere la sua composizione?

A. Non altrimenti.

P. Ma non ti sembra una tesi rischiosa? Un momento prima hai dato ad intendere che il pittore fosse un ricreatore, almeno in un certo senso, adesso invece lo trasformi in un attore.

A. Vedo con divertimento che non ti rendi pienamente conto del processo che ha luogo in noi attori, e invece esso è per sua natura simile, anzi è identico, a ciò che avviene in voi pittori. Non hai potuto contestare che Korin avesse *rivissuto* il mare; di conseguenza non puoi non accettare che Korin abbia interpretato il mare come un attore che, diventandolo per un attimo, si trasformasse in questo mare. Io perlomeno, stando di fronte alla sua composizione, devo insistere nell'affermare di vedere davanti a me il mare di Korin, cioè il mare che Korin ha visto nella sua immaginazione e in cui si è impersonato. È così: il mare che ora ci guarda è il mare da lui interpretato, da lui danzato.

P. Danzato?

A. Vedo che la mia espressione non è di tuo gusto.

P. È comunque più accettabile della parola "domato"[12].

A. Perfetto, per noi attori, interpretato o danzato è la stessa cosa: danzato indica solo una maggiore libertà di movimento, il non essere ostacolati dalle parole del testo che nella danza-recitazione è necessario inserire. Il processo in entrambi i casi è identico: esso esprime la creatività che rinnoviamo non attraverso un qualche materiale estraneo – la creta o la pittura, le voci di strumenti o le espressioni scritte – ma attraverso il nostro corpo, i movimenti del corpo, con o senza la voce.

Per questo posso dire: il mare di Korin è stato da lui danzato; la composizione di quel mare non è nient'altro che il risultato di quella danza gettata sulla tela, cioè la proiezione della mano danzante che regge il pennello. Resta comunque il fatto che nelle linee, nelle macchie di colore che abbiamo davanti c'è tutto Korin, nei taglienti zig-zag c'è la sua anima graffiante, nelle linee voluttuosamente gonfie la sua sensualità, nel tremito elettrico della luce la sua sensibilità. Riconoscerai che nella mano danzante del pittore nell'atto di creare si concentra la danza del suo stesso corpo […].

P. Veramente, dipingendo, ho sentito più volte di eseguire una specie di danza, di creare quasi nella danza quello che sento. In quel momento il nostro corpo inspiegabilmente comincia a danzare e invia tutti gli stimoli alla mano.

A. Non dire "inspiegabilmente", perché ho visto voi pittori mentre ve ne state davanti ai cavalletti, con le vostre pose bizzarre nel momento del lavoro più intenso, il vostro inclinare la testa, il ritrarsi indietro e il sedersi, immemori dei complicati e disinvolti movimenti della mano. Il pennello è, in questi momenti, l'appendice del vostro corpo, della mano, è un'entità indissolubilmente legata a voi: esso semplicemente immortala i sentieri già tracciati, gli svolazzi della danza. Proviamo a dare al danzatore un pavimento di argilla piana, sul quale egli possa spostarsi strisciando e girando; come risultato di quei movimenti non avremo forse le impronte dei piedi a formare delle linee? E queste, non disegneranno di nuovo la danza che aveva avuto luogo sul pavimento e si era sviluppata insieme al corpo sfuggente del danzatore?

Davanti a noi è appesa la testimonianza di Korin. Anche questa è stata una di quelle danze, come la danza della pianta che fiorisce o delle foglie che cadono, la danza della palla dorata o della misteriosa follia del tramonto.

In poche parole, era una serie di movimenti che si succedevano l'uno dopo l'altro sullo sfondo di un ritmo assai espressivo, movimenti in accordo con quel ritmo, organizzati da quel ritmo. Non senti in questa composizione il ritmo del mare? Guardando il *kakemono* di Korin io sento la danza del mare, ascolto il ritmo eterno e misurato, per un qualche miracolo fissato, afferrato, rappreso, ma ciò nondimeno vivo e presente. Davvero, ti dico, Korin ha ascoltato il mare nelle notti di tempesta, ha trovato in sé tutta la musica del mare e tutta quella musica l'ha danzata – se preferisci, l'ha ricreata. Ho già

[12] Gioco di parole intraducibile fondato sull'assonanza che ha, in polacco, il termine "zagrane" – che vuol dire "interpretato", detto dall'Attore – e "wygrane" – che vuol dire "vinto", "domato" [NdT].

detto che il pittore è un certo genere di danzatore, e che la tela corrisponde al pavimento. Ora aggiungo che nella composizione di Korin potrei vedere unicamente tracce di danza, migliaia di zig-zag, macchie colme di colore, linee di accordi ritmici, onde: elementi fissati in movimento.

P. Sollevi un problema che mi tocca da vicino in pittura. Io non rivolgo mai la mia attenzione agli oggetti, ai sentimenti e alle esperienze che hanno fatto nascere il quadro, la questione mi trova del tutto indifferente. A me interessa in verità soltanto e sempre la forma.

A. Non può non riguardarti la forma, visto che essa è l'unico risultato attuale, pieno e reale della creatività pittorica. Fuori dell'immagine rimane il pittore da solo, le sue vicissitudini, i sentimenti, i movimenti del corpo o della mano danzante.

Qualcuno una volta ha osservato splendidamente che tra il pittore e la sua opera c'è un diretto cordone ombelicale, che viene reciso nel momento in cui il quadro è terminato: questo, una volta nato, resosi indipendente, non ha più nulla in comune con la madre che gli ha dato la luce. Capisco che a te interessi del pittore solo il suo risultato, a me però, come attore, interessa anche l'uomo che l'ha tratto da se stesso. Per me ora la sua opera è un materiale, meglio, una partitura o un testo che permette di ricrearla in me nuovamente. Non ridere. Io mi impersono in questo quadro e, impersonandomi, sento il rumore del mare; tu invece, analizzando gli elementi pittorici, ti allontani da tutto ciò che è dell'uomo, e resti immerso nell'astratto come nell'aria gelida delle alte cime. Non mi posso occupare di ciò di cui tu ti occupi esclusivamente, e le tue astrazioni che si chiamano "Forma Pura", mi fanno paura. Io cerco l'uomo vivo e scendo nel profondo, cercando i sentimenti, il calore di un cuore vivo e palpitante.

P. Però in teatro tu analizzi l'interpretazione del tuo collega dal punto di vista del mestiere dell'attore. Permetti che io faccia il pittore e che mi dedichi, dal punto di vista del pittore, all'analisi dell'arte della pittura, a ciò che è semplicemente il mestiere, la tecnica. In teatro guardo l'attore che recita con tutto me stesso e mi lascio andare totalmente alle emozioni; non analizzo il suo lavoro, ma mi offro acriticamente al fascino che proviene dal palcoscenico.

A. Giusto. Ora restano da discutere solo i dettagli per arrivare ad un accordo totale. Saprai tu stesso che i santi medievali si sono espressi in modo molto profondo dicendo che il mondo è il gran libro scritto dalla mano di Dio. Riconoscerai che il mare è uno dei capitoli più meravigliosi di questo gran libro e che il grande Korin, di cui conservi religiosamente il *kakemono*, ha saputo penetrare il mistero di questo testo.

P. Potrei anche ammettere – per esprimermi con le tue parole – che assorbendo il testo, egli l'abbia poi ricreato, nella forma di quella danza in cui inconsciamente aveva espresso il mare ritrovato in se stesso.

Vedi bene quanto sono accondiscendente. Il *trait-d'union* per comprenderci è la danza.

A. Ora potrai convenire che quello che per voi è la natura, per noi attori può essere il testo di un grande scrittore. Shakespeare, ad esempio, è per noi il mondo, la natura; immedesimandoci in questa natura la interpretiamo, come Korin ha interpretato il mare. Lo sai che gli occultisti ritengono Shakespeare un iniziato, e che il suo spirito creava – allo stesso modo dello Spirito nella Genesi – *rua-aur*?[13] Shakespeare è i continenti, il mare, le catene montuose, le coste, a volte il colore dei non-ti-scordar-di-me, fatti a pezzi ad annerire sul corpo della folle affogata nelle acque vorticose. In lui non solo vivono Scilla e Cariddi, ma i crateri vomitano fuoco, la lava sgorgante illumina di rosso le mostruose nuvole di fumo che si innalzano verso il firmamento.

Se voi pittori avete bisogno della natura, del tramonto del sole, della luna piena, delle macchie olivastre sul mare e delle bianche creste sulla costa, noi attori abbiamo bisogno allo stesso modo di Shakespeare. Allora ci confondiamo in lui, lo perdiamo e, attraverso l'impersonazione, lo ritroviamo. Shakespeare è per noi il testo Divino. Edmund Kean, il cui Riccardo III Słowacki vide al teatro Covent Garden[14], o Salvini, che Wyspiański vide a Parigi nel ruolo del nero Otello, usavano la partitura shakespeariana per le proprie creazioni allo stesso modo in cui Korin ha usato la partitura del mare per la sua. Kean concentrava in sé tutte le tenebre per poter estrarre da una nuvola nera il terribile boato di un tuono, e lo stesso faceva Salvini. Helena Modrzejewska[15] considerava il testo di Lady Macbeth come una *suite* perfetta che le permetteva, con una determinata successione di movimenti interiori, di avvicinarsi alla follia, a quel tergere il sangue dalle mani stranamente pallide e candide.

Garrick, Rossi e il grande Moczalov[16] a Mosca, hanno creato delle interpretazioni che prima non esistevano, che dopo di loro non esisteranno e che non si possono nemmeno raccontare. Ho visto come Rossi interpretava re Lear, come all'inizio dello spettacolo il suo volto si faceva scuro e dei lampi scintillavano dagli occhi; ho visto come, nel finale, quegli occhi sembrassero

[13] Probabilmente Limanowski non ricordava con esattezza il frammento del *Libro della Genesi* in cui si parla dell'attività creatrice di Dio. Nel testo ebraico appare diverse volte a commento (cap. 1, v. 2) la definizione degli studiosi: "rûah' Elōhîm", che significa "alito, spirito di Dio".

[14] Słowacki, in una lettera alla madre del 10 settembre 1831, ricorda di aver assistito a Londra al *Riccardo III* di Shakespeare, con il famoso Kean nel ruolo del protagonista. "Kean è impareggiabile – scrive – e la sua recitazione è assolutamente di mio gusto". (*Mickiewicz i Słowacki wobec teatru romantycznego*, [Mickiewicz e Słowacki e il teatro romantico], "Pamiętnik Teatralny", 1959, voll. 1-3). Lo spettacolo si tenne il 29 agosto 1831 al teatro Little Haymarket.

[15] Helena Modrzejewska (1840-1909), grande attrice polacca rivale di Sarah Bernhardt, che iniziò a Varsavia la sua carriera per trovare il successo internazionale nei teatri di New York, Los Angeles e Londra, dove assunse il nome Modjeska. Grande personalità, idolatrata da fan di tutto il mondo, aveva un culto particolare per le tragedie scespiriane di cui interpretò quasi tutti i principali ruoli femminili.

[16] Pavel Stepanovic Moczalov (1800-1848), attore russo. Recitò nel Teatro Grande e nel Teatro Piccolo di Mosca. Tra i suoi ruoli più famosi vanno citati: Don Carlos, da Schiller; Czacki, da Griboedov; Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais, Amleto, ecc. Lo stile realistico dell'arte di Moczalov sollevò negli anni 1833-1835 un'aspra polemica tra i critici russi. W.G. Bielinski descrisse allora la più eccelsa creazione di Moczalov in: *Moczalov nel ruolo di Amleto*, 1838.

cenere in disfacimento. Sada Yacco[17], interpretando Porzia nel *Mercante di Venezia*, si apriva come i fiori tropicali, rigogliosi e colorati, quando su di essi cadono i primi raggi del sole nascente; la sua voce in certi momenti si abbandonava alle modulazioni degli uccelli in canto, si aveva l'impressione di pendii montani, di un concerto di foreste boschive e del rombo di una cascata che precipitasse non lontano in un abisso […].

P. Anche a me Sada Yacco ha fatto un'impressione incredibile: in certi momenti poteva essere una pittrice. La danza dei glicini giapponesi ancora adesso mi penetra con il suo violetto.

A. Ed è invece arte di attore. I testi sono solo un pretesto, una partitura per innalzarsi in volo. Si può ricreare con la danza una tempesta, un cratere in fiamme, il mare, i fiori, i volti degli uomini, Amleto, Imogene, Alcesti, Ippolito, o Paruvarus da *Urvasi*[18]. Lo scultore non può scolpire senza prima danzare la sua scultura dentro di sé, e i personaggi danzati da un grande poeta, come visioni contenute in un libro, attraverso l'immedesimazione dell'attore ritornano al mondo forti e vivi come non mai. Incarnare la visione, ecco la strada dell'Arte, la strada della Forma, perché, se Korin si incarna nella sua visione dipingendo, anche Kean si incarna interpretando e trasformandosi.

P. Confesso che nelle tue parole c'è una cosa che mi ha molto colpito. Avrei voluto parlare delle visioni, del crearsi delle visioni. L'arte, hai ragione, è incarnarsi nella visione; ma le visioni stesse, da dove vengono?

A. Usciamo per un momento. L'aria odora di resina. Guarda: la pineta qui vicino per tutto il giorno ha avuto il respiro pesante per la calura, la resina espulsa attira ora attorno a sé dei leggeri vortici. Non credi sia il caso di interrompere per un attimo la discussione e di immergerci nel silenzio?

[Traduzione di Marina Fabbri]

[17] Sada Yacco o Jakko, nome d'arte di Okuma Sada (1872-1946), attrice giapponese della corrente teatrale *shimpa*. Nata nel quartiere di Tokyo Nihonbashi, tredicesima figlia di Okumo Hisajiro, proprietario di un banco dei pegni. Quando aveva sette anni il padre fece bancarotta, e Sada venne adottata da una nota *geisha*, Hamada Kameyoshi. Dotata di eccezionale bellezza e di grande talento, diventata *geisha* assume il nome di Yacco. Nel 1891 conosce e sposa Kawakami Otojiro, e da quel momento collabora incessantemente con lui per sviluppare il teatro *shimpa*. Nel 1893 compiono un viaggio di studi in Francia, e nel 1896 Kawakami fonda il suo primo teatro stabile chiamandolo *Kawakami-za.* Nel 1899 Sada si reca con il marito in tournée negli Stati Uniti, e l'anno dopo in America Latina e Europa. Le apparizioni dei giapponesi vengono accolte ovunque con entusiasmo, soprattutto durante l'Esposizione Mondiale a Parigi nel 1900. Nel 1902 la compagnia di Kawakami compie una nuova tournée in Europa, dando spettacoli tra l'altro a Cracovia, Leopoli, Łodź e Varsavia. (Quegli spettacoli vennero descritti da R. Taborski nel saggio *Storia della ricezione del dramma orientale nel periodo della Giovane Polonia*, in *Tra i miti teatrali della Giovane Polonia*, a cura di I. Slawinska e M.B. Stykowa, Cracovia 1983, pp. 145-166) […]. Limanowski vide l'attrice durante questa tournée, probabilmente a Cracovia e a Leopoli. Da allora la Yacco rappresentò per lui l'immagine dell'attrice ideale, continuamente menzionata nei testi pubblicati e nelle lezioni al Reduta.

[18] Imogene è un personaggio del *Cimbelino* di Shakespeare; Alcesti è la protagonista dell'omonima tragedia di Euripide, mentre la figura di Ippolito appare nella *Fedra* di Racine. Paruvarus è un personaggio del dramma di Kalidasa, *Urvasi vinto col coraggio.*

SCRITTURE

Paolo Puppa

IL CENTAURO
Dal canto II dell'*Eneide*

1) Un uomo solo in sella ad un cavallo. Monumento equestre in una piazza italiana.
Giornata di sole. Colombi e passanti indifferenti. Tono fiabesco e aulico.

Ci sono cavalli e cavalli, intanto. Se è per questo. Mi piace correrci sopra, nei boschi, tutto nudo. O almeno sogno di farlo. Stringo le cosce sulla sella. Gli vedo il profilo, alla bestia. Schiuma per la fatica e il sudore. Lo adoro. Da perdere il respiro. C'è fresco attorno e dappertutto. Quando esco negli slarghi della pianura, liberandomi dagli intrichi dei rami che mi graffiano la faccia, la luce accecante mi entra dentro. Mi eccita. C'è il rischio di essere visti, certo, e di essere colpiti all'improvviso, sulla schiena, da qualche palo appuntito che sibila con forza e si ficca tra le scapole con un colpo secco. Perché ci sono dei nemici, da qualche parte, appena fuori dal bosco, che mi inseguono. Gli zoccoli mi martellano la testa e sono io stesso, ormai, che galoppo. Cerco erba alta, allora, per nascondere il mio corpo. Non c'è più distanza tra me e lui, la bestia. Ma non è più chiaro se sono vivo, o se fuggo verso il cielo. Da bambino miravo una trombetta azzurra abbandonata sul *parquet*, il sole entrava da una grande finestra sopra il canale, e intanto oscillavo su un cavallo a dondolo. Come adesso. Solo che sono ormai di marmo, io. Le redini erano vecchie e logore. Ogni tanto accentuavo i movimenti, ingobbendomi, e sparavo con una pistola rossa contro una poltrona di damasco. Mi divertivo con poco, nei primi anni. E sempre da solo. C'era una madre, forse, e una zia. O più di una. Gli adulti dovevano essere fuori, a fare spese per Natale. Ma c'erano unni o mohicani in compenso, in soffitta. E sempre mi venivan dietro, per farmi male. Per distruggermi. Ma ci tenevo alle loro angherie. Amavo essere il loro schiavo. Almeno mi salvavo la vita, così. In più, odiavo la pace della mia famiglia, i rientri a casa del padre, mentre la madre portava a tavola spaghetti al tonno, dopo essersi rifatta il trucco e dato di nuovo il rossetto, il braccio tremante per la paura e la bottiglia di cognac ficcata dietro le scorte di legna. Ce n'era dappertutto sui tovaglioli e sui bicchieri, di queste macchie. Che silenzio, durante il pasto! La formaggiera che passava di mano in mano mi spingeva a covare altri trionfi grazie ai miei guerrieri. Possedevo anche soldatini di piombo e di gesso. Raccoglievo quelli rotti. Non buttavo via niente, mai. E quelli a cavallo mi erano i più cari. Quando staccavo il ca-

valiere, questi aveva le gambe arcuate come una mezza luna. A scuola, tifavo per Ettore. Sempre stato coi perdenti. E avevo orrore per Achille. Lo scempio che imponeva al corpo del troiano mi faceva star male. Ho amato anche Enea perché in fondo ha vendicato il cugino e gli altri parenti. Quando Ettore scappava sotto le mura, mentre quel gradasso di Achille (protetto dagli dei, bel coraggio!) gli correva dietro, sollevando la polvere, gli occhi accecati dal sangue e dall'odio, quando il mio Ettore, dico, cercava scampo sotto gli occhi della moglie umiliata e rassegnata, avrei voluto essere io Giove per mutare i destini. Quando poi si fermava e iniziava il discorso di morte, la sua morte, con quelle alate e nobili parole "Più non fuggirò, Achille", mi veniva da piangere. Mi immaginavo di essere suo figlio, Astianatte, che finiva sfracellato dai dirupi. Mio padre vero era troppo diverso da Ettore. Lui non si era mai chinato dalla porta di casa ad abbracciar mia madre, mentre Andromaca mi reggeva in braccio per i riti del saluto mattutino. Lui, mio padre, non salutava mai quando usciva per andare allo studio di avvocato. Bestemmiava a bassa voce, invece, per farci disperare. Questo era il genitore che mi aveva messo al mondo. Ho rimuginato a lungo la storia di Enea. Forse non mi era simpatico, dopo tutto, e le guerre in Italia mi parevano un campionato inferiore, decisamente. A volte mi trasformavo in un guerriero fasciato da armature medievali, il volto celato da cimieri e altre rigide protezioni. Perché c'erano tornei scaldati dall'ammirazione di donzelle, e corone di ferro da qualche parte, e arcieri abbronzati, abili nel recidere la vita con colpi precisi come chirurghi a distanza. E ghiacciai si scioglievano ascoltando la musica metallica di Prokofief, mantelli bianchi di neve che bollivano scomparendo tra i flutti, mentre Osvaldo Valenti interrompeva droghe e torture per diventare il mongolo dal sorriso spietato. Oppure manicomi liberati da cavalli con dentro lettere di infermi, e porta fortuna, forcine per capelli e foto di vecchi innamorati. Sono i matti che danzavano intorno al simulacro, inneggiando alla prossima uscita dal lager, come a Trieste dopo la legge contro gli asili della follia. Insomma, quante cose si possono immaginare, intorno ad un cavallo. Si possono persino vagheggiare abbracci notturni, su letti sfatti tra tendaggi di velluto, quando da una grande vetrata si affaccia il demone, e la fanciulla si arcua pregustando un fallo divino, enorme, come il muso della bestia allungato nel desiderio, gli zoccoli eretti verso il cielo, mentre fiaccole insane illuminano miasmi e deliri. Ma era il cavallo che inghiotte i soldati greci, i più forti, ad angustiarmi di più, colla lancia di Laocoonte invano lanciata e le grida scomposte di Cassandra. Entrambi, si sa, supplicavano di non farlo entrare. Immaginavo di essere io il vendicatore di Ettore, io a gridare: "Vieni fuori Ulisse, cane traditore, e tu, Pirro gran vigliacco, non ucciderai il figlio di Ettore, vieni fuori, cosa aspetti?". Poi ce l'avevo a morte coi fratelli canaglie, Agamennone e Menelao, e gridavo loro: "So che siete là dentro, tu noto uccisore di tua figlia solo per partire coi venti favorevoli, e tu becco patetico, che sei qua per riprendertela. Lei se ne sta nascosta nel tempio di Vesta, ha paura dei greci e dei troiani adesso, dopo tutte le scopate che s'è fatte col suo ganzo". Sognavo di salvare Troia, insomma. Perché a volte ero io a vedere di

notte Ettore, pallido come un lenzuolo, i capelli ancora sporchi di sangue, che mi invitava a scappare, a tirar su carabattole e immagini varie. Mi scambiava per qualcun altro, evidentemente. A me Enea piaceva solo quando si gettava tra i greci e gemeva: "Bello è morire tra le armi", oppure "Siamo memoria ormai". O anche "La sola salvezza è non sperare più". Ero io a suggerirgli, almeno così mi pareva, di travestirsi da greco, lui assieme ai suoi pochi compagni, a far stragi di quei traditori. Sempre odiati i greci, fin dal liceo. Per via anche dell'aoristo irregolare. E di un prof. senza un dente che quando declinava "takùs, takeia, takù", ci scatarrava in faccia. Brutti tempi a scuola. Stavo male a casa. Ma stavo peggio a scuola. E poi la storia degli dei ostili e dispettosi. Dio, come i suoi compagni in cielo, era un po' carogna, un tempo, prima che si incarnasse nel figlio e se ne rimanesse da solo in aria.

2) L'attore scende dal monumento, cambia tono, e si fa pettegolo e nevrotico. Va su e giù per la scena. Accento vagamente siciliano.

A volte arrivavo col pensiero a chiedere a questa Giunone: "Che ti ho fatto per tutto questo odio? Non è colpa mia se sei un cesso, e se mio cugino Paride, pace all'anima sua, ha detto un giorno che eri brutta forte, sì, e molto meglio le altre". Era intervenuto anche Giove, fratello o marito, mai capito bene, ne dicevano tante, bella famiglia tra l'altro…, uno sposo fratello, già, uno che aveva i rimorsi in quei giorni per via di Ganimede (quello va anche coi ragazzi, se è per questo) o di uno dei tanti corni che le aveva messo, che non passava più dalle porte, quella là. E 'sta fissata gli ha chiesto di vendicarla, perché se no perdeva la faccia. Già. E io, sempre col pensiero, ovvio, la maledivo: "Ma ti sei mai vista la figura? Lasciamo stare il viso. Il tempo, si sa, con voi donne non è gentile. Ma ti sei troppo slargata e tuo marito, anche lui non scherza coi chili. Però, si sa, un uomo è un uomo. Comunque io colla mela o col serpente (il serpente forse riguarda altre storie, credo) che c'entro, eh? Io poi sarei anche pio la mia parte e sempre tutto casa e chiesa. In più, avevi la fissa di leggere le carte e ti eri fatta l'idea che i miei eredi avrebbero maltrattato il tuo paesello di origine. E comunque se c'era uno stanco di ritorsioni, di bande e di spedizioni, ero proprio io che volevo solo starmene tranquillo. Ma tu, cara la mia Giu', hai fatto di tutto, ma proprio di tutto per non farmi tornare a casa. Che dico casa, no, solo il posto che i miei boss avevano deciso di riservarmi, un podere nei colli laziali. Qualche capra e qualche capanno. E per quello che mi hai fatto patire, se ci penso, forse era meglio incontrare in campo aperto Achille, il capo clan, il matto, quello che spara prima di dire 'a', tanto per stare in esercizio e finirla là, senza troppo penare, dopo. O buttarmi giù nel fiume, invece di scappare davanti a quell'altro energumeno palestrato, Diomede. O no? Ma per te era solo una questione di puntiglio, ormai. Non volevi perdere la faccia, dicevi così. Che se la perdevi, ascolta me che sono una persona educata, era anche meglio". Mio zio aveva una casa con cinquanta stanze, per tutti i nipoti che avrebbero dovuto continuare la nostra famiglia. Era molto rispettato, prima di perdere tutto. Mia madre, o-

gni tanto me la rivedevo ancora giovane e bella, odorava di buono, di profumo francese, ma non l'ho mai conosciuta da vicino. Quand'ero piccolo, me la sognavo sempre elegante, con un abito firmato, di quelli che si usano oggi, molto sportivo, Armani credo, un po' mascolino anche. E mi sussurrava già, "non ti preoccupare", sì, mi sussurrava, "tanto quelli che oggi vi hanno fatto scappare, dopo la strage, diverranno schiavi a voi". Ma quando? Ma quando? Fosse vero? E ci sarò io a vedere la nostra vendetta postuma? E mi veniva da piangere a non poterla toccare da vicino, per capire se era solo un sogno. Insomma, ho dovuto scappar via, di notte, con quello che restava. E con tutte le foto dei miei morti, che da noi si usa così. Non sto a descrivere il viaggio col fuoribordo. Certe onde, alte come montagne. E la paura di restare solo. Avevo mio figlio accanto, e l'idea tremenda di vedermelo all'improvviso colla testa e le braccia affiorare dall'acqua e poi sparire. Perché il mare quando si incazza, non lo riconosci più. Invece, mi avevano assicurato che il ragazzo aveva un futuro garantito, una volta arrivati in salvo. E che l'avrebbero fatto sposare a una importante. Mah. Speriamo bene. Siamo sbarcati a un certo punto da qualche parte, proprio sulla costa tunisina, forse un villaggio turistico. Della Signora Didone. Ma io avevo paura di farmi riconoscere. Ci siamo buttati a terra, dopo quel popò di viaggio. Solo ossi e pelle eravamo ormai, anzi pelle salata. E mi dicevo anche "verrà giorno, verrà bene un giorno che tutto questo sarà bello ricordarselo", ma era difficile, oh se era difficile far la faccia serena davanti agli altri per non spaventarli. Avevo una fifa dentro, ma una fifa. Comunque, il villaggio turistico lo dirigeva questa donna potente, vedova. Sì, questa Didone, il marito gliel'aveva accoppato suo fratello, altro matto. E lei si era data agli affari, per distrarsi dalla depressione. Pareva un uomo per il carattere, ma era ancora una gran bella donna. Cazzo, altro che bella donna. Così, ho nascosto il fuoribordo, non si sa mai, e con uno fidato, del mio gruppetto di scampati, sono andato in perlustrazione. Stavano costruendo una nuova piscina, e io come li invidiavo. Mi dicevo "questi qua hanno casa loro, vivono in pace, e noi, a noi ci tocca scappare e andare in un podere misero, perché là nessuno ci troverà mai". E poi cambiare anagrafe e perdere accento e cambiar lavoro. Ma come? Ci portano via tutto? Ci distruggono, e poi anche scappare lontano, ci tocca, e proprio là. Guai se no! Ma la sera, e c'erano gli animatori nel villaggio turistico, ci hanno chiesto di sederci con loro. Ci offrivano la cena, capirai, e questa donna manager, aveva anche le guardie del corpo, mi ha invitato a raccontare quello che mi era successo.

3) L'attore, abbigliato come un musulmano, si siede sul proscenio. Voce disperata e allucinante. Si rivolge alla sala, come se il pubblico fosse Didone.

Non dovevi illuderti. Mai detto che mi sarei fermato a casa tua per sempre. Certo, prima di parlarti, mi ero lavato, sopra e sotto, e sbarbato tutto. Anche depilato. Non si sa mai. E cambiato la biancheria. Già. In ospedale per anni, senza donne. O coll'Imam. Qualcosa si dimentica. E tu vedova. Già.

Non si sa mai. Ma avevo paura. Quelle cose uno o le fa spesso, o non sa. Mi hai dato da mangiare, e tanto. E da bere. A me e al ragazzo. E dicevi che sapevi cosa vuol dire soffrire. "Quando mi commuovo io, poi". Allora, ti ho messo in grembo il bambino, per calmarti. Mi lanciavi però certe occhiate. Insomma, ero imbarazzato. Dovevo raccontarti la storia. Un'altra volta. Con tutte le interviste fatte, poi, dopo la fuga e il risveglio. Ma col bambino addosso, speravo ti calmassi. Stavi distesa sul divano, cuscini dappertutto e un'atmosfera particolare. Volevi sedurmi. Ovvio. Ma io volevo solo riposarmi un po'. E non avevo soldi con me. Tu stringevi il bambino e avevi il viso di fiamma. "Che vuole da me, questa?", mi ripetevo. Mi domandavi dei parenti sgozzati, e di un cugino famoso. E del cavallo, colle bombe legate sulla pancia. Ho cominciato spiegando che sapevo come sarebbe andata a finire. Perché gli americani, li conosciamo quanto sono furbi, no? Specie quando sembrava che avessero rinunciato a impossessarsi del nostro villaggio. Parlavamo in inglese. Tu non parlavi arabo, e io non conosco la lingua di Mosè. C'erano delle spie, chiaro, che da un po' di giorni entravano nella zona, e si spacciavano per osservatori dell'O.N.U. Uno, in particolare, parlava, parlava. Non faceva che parlare. Come al mercato. Assicurava che avendo bombardato la moschea ora facevano una pausa. L'opinione pubblica internazionale era scossa, e nei paesi cresceva l'opposizione, e così il movimento per la pace. Ma c'era questo gran cavallo abbandonato. I bambini volevano farlo entrare. E quello che era contrario, e pensava a qualche inganno, si era beccato un infarto. Pareva un segno del destino. Alla fine, l'han fatto entrare, in un clima di festa. Poi tutto è successo in pochi minuti. La bomba e i carri armati. E mio zio, il povero Priamo, che ha provato a imbracciare un kalasnikov, e non si reggeva sulle gambe. E la vecchia Ecuba che gemeva per terra, il volto sulla polvere, a scandire i nomi dei figli perduti, in mezzo alle cento nuore. Quando ti ho descritto nei dettagli la morte di mio zio, la testa da una parte e il tronco dall'altra, e pareva normale quell'immagine in mezzo alle grida bestiali e di terrore, i soldati che si gettavano tra le fiamme, avendo perso i parenti più cari, tu ti sei stretta a Ascanio. E mi guardavi incantata. Io però ero stanco e spaventato dalle tue braccia. Ho ripetuto che eravamo rimasti a lungo in ospedale, come in coma, io e mio figlio, fianco a fianco, e poi eravamo riemersi dalla notte. Avevo perso mia moglie, e dopo anche mio padre, sotto i bombardamenti, avevo perso tutto. E mi sembrava di essere Sherazade, la fanciulla che quando smette di parlare deve morire. Io quando smettevo il mio racconto dovevo essere tuo, no? Poi ti ho spiegato di mia moglie che mi salutava tra le fiamme, io che mi issavo il padre sulle spalle, il figlio a mano, a scappare, mentre i muri venivano giù come carta straccia. Sì, e ti guardavo bene in faccia, mentre ti facevo capire che a me, di mia moglie, nonostante le lagrime e i pianti, non è poi. Perché io mi son salvato, in fondo, e Creusa no. Io correvo, coi miei uomini vicino, e lei è rimasta dietro. Ed è questo che conta. Secondo me, noi siamo quello che facciamo, non quello che diciamo, Signora mia. Quando ho cominciato ad uscire dal coma, me la son vista scarmigliata, fatta d'aria, la mia povera Creusa, e le parlavo, e provavo anche

ad alzare una mano dal letto, ad accarezzarla, a tentare di abbracciarla. Però, questa era solo scena. Ma non devi prendermi troppo sul serio, Signora. Sono fatto così, io. E non mi puoi cambiare, alla mia tenera età.

STUDI

Claudio Vicentini

DA PLATONE A PLUTARCO. L'EMOZIONALISMO NELLA TEORIA DELLA RECITAZIONE DEL MONDO ANTICO*

La possessione divina. Alterazione e contagio

Per quanto ne sappiamo, nella cultura occidentale la teoria della recitazione comincia a svilupparsi in Grecia nel quinto secolo a.C., e la prima opera dedicata all'argomento è un dialogo giovanile di Platone, lo *Ione*, composto tra la fine del quinto e l'inizio del quarto secolo. A quell'epoca nel mondo greco erano già state elaborate diverse forme di recitazione, dalla declamazione dei poemi epici affidata ai rapsodi che si esibivano in riunioni private e in cerimonie pubbliche, gareggiando sovente in competizioni ufficiali con tanto di premio al vincitore, fino all'interpretazione delle composizioni liriche e alla recitazione teatrale vera e propria delle tragedie e delle commedie.

Il dialogo di Platone trattava l'argomento adottando una concezione tradizionale nella cultura del tempo, secondo cui la composizione poetica e la recitazione non erano due attività distinte, ma piuttosto due aspetti di un unico processo creativo, direttamente promosso dall'intervento divino. Questa convinzione derivava dall'esperienza della *choreia* primitiva, una manifestazione collettiva ampiamente diffusa nella Grecia arcaica, generalmente associata al culto religioso, in cui i partecipanti pronunciando parole, versi e formule ritmate, muovendosi insieme secondo figure più o meno prestabilite, potevano giungere a uno stato di esaltazione che permetteva l'espressione comune di sentimenti e passioni, ed era considerato un segno inequivocabile della presenza del dio[1].

*Presso la cattedra di Storia del teatro dell'Università di Napoli L'Orientale è in opera la raccolta di un "Catalogo e archivio dei trattati di recitazione" di cui è prevista la messa in rete. Lo sviluppo dell'archivio è accompagnato dall'elaborazione di una serie di contributi per una storia della teoria della recitazione in Occidente. Sugli "Annali dell'Università di Napoli L'Orientale. Sezione Romanza", XLV, 1, 2003, è apparso il primo di questi studi, intitolato *I primi trattati italiani sulla recitazione* e dedicato alle opere di Giraldi Cintio, De Sommi, Ingegneri, Cecchini e Scala. Sempre sugli stessi "Annali dell'Università di Napoli l'Orientale" è in corso di stampa lo studio dedicato a *L'orizzonte dell'oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell'eloquenza nella cultura del Seicento*. Viene qui ora pubblicato il contributo condotto sulle testimonianze della teoria della recitazione nel mondo antico. È infine in preparazione l'analisi dei trattati europei del primo Settecento.

[1] Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1979, vol. I, pp. 28-30.

Nella forma originaria della *choreia* si ritrovavano strettamente intrecciati i modi della creazione poetica, del canto e della danza, che da qui, nell'ottica della cultura greca, si sarebbero poi sviluppati come arti particolari. Così nei secoli successivi, e ancora all'epoca di Platone, restava radicata la consapevolezza del legame che univa queste tre arti (parole, gesti, movimenti e intonazioni non erano che elementi di un'unica manifestazione espressiva), e del loro stretto rapporto con l'azione divina.

Tutto ciò doveva orientare a lungo l'atteggiamento nei confronti della recitazione. Comporre una poesia e recitarla apparivano due elementi inseparabili di un'unica operazione, e nello stesso tempo alle parole, alle intonazioni, e ai gesti in cui si realizzava la composizione poetica veniva attribuito un potere magico, in grado di agire sulle persone circostanti. Gorgia, celebre sofista del quinto secolo a.C., insisteva sulle misteriose capacità delle parole: non per nulla, osservava, alcune hanno il potere di rallegrare chi le ascolta, altre di spaventare, altre ancora di sollecitare il coraggio. E nell'*Elogio di Elena* sosteneva che proprio per il potere delle parole il pubblico teatrale è scosso dalla pietà, o dal terrore, dall'ammirazione o dalla tristezza e può vivere le vicende dei personaggi come se fossero le proprie[2].

Sembrava inoltre evidente che solo uno stato di esaltazione o di delirio, inizialmente attribuito al contatto con la divinità, potesse efficacemente innescare il processo della produzione poetica, realizzata in parole gesti e suoni. Platone, nel *Fedro,* dichiarava che i poeti che si affidano esclusivamente alla propria abilità sono "incompiuti", perché "la poesia degli artisti coscienti e consapevoli "è offuscata da quella dei poeti in delirio"[3]. Soltanto chi si trova "fuori di sé" può comporre o recitare efficacemente autentica poesia. E questa opinione permaneva anche nei teorici che, all'epoca di Platone, separavano ormai l'esperienza poetica dall'intervento divino. Perfino Democrito di Abdera, celebre per la sua concezione materialistica della realtà, sosteneva che nessuno poteva essere poeta e nello stesso tempo "sano di mente", perché è impossibile comporre autentica poesia "senza un'ispirazione al limite dell'esaltazione"[4].

L'insieme di queste convinzioni si riflette appunto nel dialogo di Platone, lo *Ione*, che discute i modi della declamazione dei rapsodi, impegnati a recitare davanti al pubblico le composizioni epiche dedicate alle avventure degli antichi eroi. Secondo il dialogo i rapsodi, quando declamano un testo poetico, non possono ricorrere a una tecnica consapevole, regolata da norme che è utile imparare e poi applicare per ottenere gli effetti desiderati. L'impiego della voce, dei gesti, delle espressioni mimiche sfugge al controllo di chi recita. E ciò è dimostrato da un semplice fatto. Ogni rapsodo, osserva Platone, si specializza in un particolare poeta. Ione, ad esempio, il protagonista del dialogo, è esperto nella declamazione omerica: appena si accosta ai versi del suo autore è mosso da un impulso irresistibile e la sua lingua magicamente "si

[2] *Ivi,* p. 130.
[3] Platone, *Fedro*, 245a, trad. it. di P. Pucci in *Opere*, Bari, Laterza, 1966, vol. I, p. 751.
[4] Secondo le testimonianze di Cicerone, *De oratore*, II, 194; *De divinatione*, I, 38, 80.

scioglie". Quando invece recita i componimenti di altri poeti non riesce a concentrarsi e non può combinare niente di buono.

Ora, prosegue Platone, se esistesse una tecnica della declamazione, con regole stabili per ottenere una buona prestazione, ogni artista abile e addestrato potrebbe disporne ed essere così in grado di recitare convenientemente qualsiasi testo[5]. Ma perché una tecnica del genere è impossibile? Perché l'intero processo della manifestazione poetica, dalla composizione originaria dei versi fino alle loro successive declamazioni nel corso dei secoli ad opera di differenti interpreti, è completamente dominato dall'intervento divino. All'inizio del processo creativo il poeta non può neppure cominciare a comporre un verso senza l'ispirazione, che gli viene inviata da un dio. E l'ispirazione provoca una profonda alterazione del suo stato mentale. L'autore sembra smarrire il proprio intelletto e "uscire di senno". Le sue percezioni si modificano, l'autocontrollo svanisce, ed è letteralmente invaso dal dio che parla e si rivela attraverso la sua bocca e i movimenti del suo corpo. Il poeta insomma parla, canta e danza "fuori di sé", in preda a una "divina follia"[6].

A loro volta, gli interpreti che riprendono e declamano le poesie composte da altri non possono recitarle in modo efficace se non si trovano in un identico stato di possessione provocato dalla stessa divinità che aveva già investito l'autore. Per la potenza di questo intervento il rapsodo viene "contagiato" dai versi che deve pronunciare, esce a sua volta di senno e si immerge in una sorta di condizione allucinata. Mentre canta le parole di Omero la sua anima crede davvero di trovarsi di fronte alle mura di Troia, vede gli eroi che si scontrano in battaglia, ode il fragore delle armi, osserva il sangue scorrere, intende le suppliche dei feriti e via dicendo. Questa visione si accompagna alle emozioni appropriate, e il rapsodo è irresistibilmente invaso via via dall'ardore della battaglia, dal terrore, dalla pietà. "Quando declamo qualche episodio degno di compassione", spiega Ione, "di lacrime mi si empiono gli occhi; e quando un fatto pauroso e terribile, per lo spavento mi si rizzano i capelli e forte il cuore mi batte"[7]. E mentre il rapsodo declama, il contagio emotivo provocato dall'opera poetica si diffonde negli spettatori, che cadono immediatamente in uno stato di esaltazione e vengono investiti da passioni incontrollabili. "Tutte le volte", prosegue Ione, "dall'alto del palco, li vedo piangere e tutti insieme minacciosamente guardare e insieme spaventarsi alle mie parole".

Insomma, l'azione divina investe originariamente il poeta immergendolo in uno stato di possessione allucinata. Il poeta pronuncia versi e vede scene e figure immaginarie, proprio come se fossero vere, mentre è percorso da irresistibili emozioni. I suoi versi, una volta composti, creano per contagio il medesimo stato di esaltazione emotiva e di allucinazione in chi li declama, e

[5] Platone, *Ione*, 532c, trad. it. di F. Adorno in *Opere*, cit., vol. II, p. 68.
[6] *Ivi,* 534b, vol. II, p. 71.
[7] *Ivi*, 535c, vol. II, p. 72.

infine nel pubblico che ascolta, formando una sorta di "catena" di "posseduti dal dio"[8].

L'esperienza della creazione poetica e della recitazione veniva in questo modo assimilata a quella della profezia. La divinità, spiegava infatti Platone, investe i poeti e i rapsodi così come i "vati e i divinatori", li usa "come suoi tramiti", e noi sappiamo "che non essi sono coloro che dicono cose di sì alto valore, privi di ogni intelletto, ma è lo stesso dio che le dice, che a noi parla attraverso di loro"[9]. Lo stato di alterazione in cui cadono il poeta e il rapsodo finiva perciò, nella descrizione platonica, con l'assumere i caratteri che la cultura greca attribuiva alla condizione di trance dei sacerdoti o delle sacerdotesse quando pronunciavano gli oracoli di un dio nel suo santuario, o anche degli officianti e dei fedeli di riti, come quelli dedicati a Dioniso, Attis o Semele, in cui i partecipanti danzavano e cantavano al suono di una musica fortemente ritmata e ossessiva che produceva un effetto contagioso, coinvolgendo tutti i presenti. Nel momento di pronunciare la parola profetica o di celebrare collettivamente la divinità, i soggetti entravano in una sorta di eccitazione, si agitavano, tremavano, si scuotevano e perdendo l'autocontrollo pronunciavano formule e frasi di cui in condizioni normali avrebbero ignorato il significato[10]. E per quanto riguarda in particolare l'esperienza profetica, i modi della creazione poetica e della recitazione descritti da Platone non si discostavano dalle forme del delirio di Cassandra, rappresentato qualche decennio prima sulla scene nell'*Agamennone* di Eschilo. Di fronte alle porte chiuse della reggia degli Atridi, Cassandra, investita dalla potenza di Apollo, si esalta, geme, percepisce visioni di eventi passati e futuri, e viene percorsa dai terrori, dai fremiti, dalle emozioni che queste visioni le dettano, scandendo parole ispirate direttamente dal dio.

Poesia, recitazione e profezia sono dunque esperienze che non lasciano alcuno spazio all'iniziativa e al controllo umano: nella produzione e nella recitazione poetica, così come nell'atto della profezia, è il dio che origina e conduce l'intero processo, detta gesti, movimenti, parole, suscita visioni e provoca le emozioni e le sensazioni corrispondenti. In questi termini, una tecnica della recitazione fondata sull'abilità e l'esercizio, e consapevolmente controllata dall'artista, appare ovviamente impossibile.

Ma proprio Platone, nel suo dialogo, mentre nega ripetutamente che il rapsodo possa ricorrere a un'arte consapevole, riconosce che chi recita conserva comunque la piena percezione degli effetti che produce sugli spettatori. Quando declama sul palco, Ione non solo vede gli spettatori che piangono e si spaventano all'evocazione di scene terribili ma, spiega: "debbo seguirli con la massima attenzione, perché se li faccio piangere, sarò poi io a ridere per il

[8] *Ivi*, 533d, 536a, vol. II, pp. 70, 73.
[9] *Ivi*, 534d, vol. II p. 71.
[10] Sugli stati di possessione nel mondo greco all'epoca di Platone e nei secoli precedenti, vedi H. Jeanmaire, *Dioniso: religione e cultura in Grecia*, Torino, Einaudi, 1972, e in particolare sull'analogia tra l'ispirazione del poeta e quella del vate, E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, Firenze, La nuova Italia, 1973.

denaro che prenderò, e se li faccio ridere, sarò io a piangere per i quattrini che ci rimetterò"[11].

Chi recita, insomma, si rende conto di quello che sta facendo, e sia pur nello stato di esaltazione in cui si trova immerso, mentre si esibisce deve comunque osservare attentamente i risultati che ottiene, perché da questi dipende quanto meno il suo benessere economico. Da qui alla possibilità di escogitare espedienti, regole, norme, insomma una tecnica adatta a sollecitare nel modo più efficace le reazioni del pubblico, il passo è ovviamente assai breve.

Sviluppo delle forme drammatiche. La recitazione come attività specializzata

Quando Platone componeva lo *Ione* si era già sviluppata, nel quinto secolo, la grande stagione del teatro tragico di Eschilo, Sofocle, Euripide e delle commedie di Aristofane. Nella Grecia antica le prime elaborazioni del teatro drammatico riproducevano una forma derivata dalla *choreia* primitiva, e si presentavano sostanzialmente come combinazioni particolarmente articolate di poesia, musica, danza e canto. La tragedia, secondo tutte le fonti tradizionali, sarebbe nata da un genere di canto corale danzato, il ditirambo. Nel sesto secolo a.C. Tespi avrebbe introdotto nel ditirambo alcuni interventi (un prologo e dei monologhi) affidati a un singola persona separata dal coro. Poi, intorno al 534 a.C., la produzione delle tragedie trovava una collocazione istituzionale nelle feste delle Grandi Dionisie ad Atene, che prevedevano una competizione tra tre diversi poeti tragici. Qualche decennio più tardi Eschilo introduceva un secondo attore che poteva dialogare con il primo e insieme a questo interpretare una vicenda. A Sofocle, infine, si doveva la presenza di una terza persona sulla scena e in questo modo, secondo i commentatori antichi, la tragedia sarebbe giunta alla sua forma compiuta e definitiva[12].

Ora, proprio nel periodo in cui si affermavano le forme drammatiche, sembrava emergere in modo evidente l'insufficienza della concezione tradizionale della recitazione, e lo stesso sviluppo delle pratiche teatrali mostrava l'impossibilità di spiegare l'esperienza dell'attore sulla scena nei termini consueti, nei termini insomma in cui lo *Ione* continuava a presentare l'attività dei rapsodi ancora verso la fine del quinto secolo a.C.

Così nel secolo successivo – l'epoca della maturazione del pensiero di Platone e delle grandi elaborazioni filosofiche di Aristotele – e poi per lungo tempo, il pensiero greco affrontava il problema della recitazione in modo ca-

[11] Platone, *Ione*, 535e, cit., vol. II, pp. 72-73.

[12] La testimonianza fondamentale è ovviamente quella di Aristotele, nella *Poetica,* 1449a; ma vedi anche i passi riportati da A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene,* Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 183, e in particolare il passo di Diogene Laerzio (III, 56): "in passato nella tragedia il coro recitava tutto, finché in seguito Tespi inventò l'unico attore per dare una pausa al coro, ed Eschilo il secondo attore; con il terzo attore Sofocle diede alla tragedia la sua forma compiuta".

ratteristico. Manteneva in buona parte l'impostazione originaria, ma tentava di mediarne e trasformarne alcuni aspetti per riuscire a comprendere in modo più adeguato la complessità del fenomeno.

Innanzi tutto di fronte all'esperienza ormai maturata nella pratica della poesia, della declamazione e degli spettacoli teatrali era difficile sostenere che la recitazione non fosse altro che un momento della creazione poetica, e il suo esercizio non richiedesse capacità e talenti particolari, diversi da quelli necessari per comporre dei versi. La progressiva trasformazione dei modi di mettere in scena le opere drammatiche tra il sesto e il quinto secolo costituiva in effetti un clamoroso esempio in proposito.

Nei primi tempi, quando veniva rappresentata una tragedia, non esisteva alcuna netta distinzione tra la funzione del poeta e quella dell'attore. Tespi recitava lui stesso le proprie opere. E anche Eschilo. Ma una volta introdotta un seconda persona sulla scena, con cui poteva dialogare il primo personaggio reso dall'autore-attore, nasceva una figura particolare, quella dell'interprete teatrale che assumeva una funzione unica ed esclusiva. Non aveva più alcuna responsabilità nella creazione poetica, ma si limitava, appunto, a recitare.

Certo in quei primi momenti l'attore dipendeva strettamente dall'autore. Non solo il poeta era in scena, recitava, si sceglieva il proprio partner e lo dirigeva. Ma curava tutti gli aspetti fondamentali della rappresentazione, addestrava il coro e inventava i movimenti delle danze[13]. A poco a poco, però, il suo controllo doveva ridursi. Mentre la recitazione assumeva i caratteri di un'attività specializzata, l'istruzione dei coreuti sfuggiva dalle mani del poeta per passare a quelle di veri e propri esperti, e la scelta degli attori veniva assunta dallo stato che organizzava le rappresentazioni tragiche. E diventava evidente che le doti indispensabili per creare un testo e quelle richieste per recitarlo non dovevano necessariamente coincidere[14]. Sofocle, per primo, secondo la tradizione, avrebbe rinunciato a recitare le proprie tragedie perché non possedeva una voce abbastanza potente.

Infine, nel 449 a.C., accanto al tradizionale premio per il miglior poeta, veniva istituito nelle Grandi Dionisie un premio per il miglior attore: il valore autonomo della recitazione era formalmente riconosciuto. Un secolo dopo Aristotele osservava nella *Poetica* che gli attori avevano ormai più successo dei poeti[15]. Gli attori del resto si permettevano da tempo di intervenire sul testo delle tragedie da recitare e modificavano secondo le proprie esigenze anche le opere ormai classiche e consacrate, al punto da provocare un'apposita legge che mirava a reprimere questi abusi[16]. In poco più di due

[13] Eschilo del resto era celebre proprio per la sua abilità in questo campo. Secondo una testimonianza, in verità abbastanza tarda, non solo inventava e introduceva nuovi passi di danza, ma "assumeva di persona tutta la conduzione della tragedia; così i ruoli della sua opera venivano recitati con la dovuta verità" (Ateneo, *Deipnosofisti*, I, 39, 21e).
[14] A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche…*, cit., p. 126.
[15] Aristotele, *Retorica*, 1403b, trad. it. di A. Plebe, Bari, Laterza, 1961, p. 168.
[16] Aristotele (*Politica*, VII, 17) parla delle manipolazioni operate dal celebre attore Teodoro. Le disposizioni per porre fine all'alterazione dei testi furono prese verso la fine degli anni Trenta

secoli, insomma, dai primi esperimenti tentati da Tespi, l'attore era diventato il protagonista della rappresentazione teatrale e alla sua arte, più che a quella del poeta, era ormai affidato il successo dello spettacolo.

All'interno del pensiero greco, tuttavia, non veniva affatto abbandonata la percezione di una sorta di unità profonda che doveva legare la recitazione e la poesia. Le loro qualità e virtù, le possibilità di cui era dotata di per sé la parola e quelle proprie della recitazione, se proprio non erano identiche, almeno restavano connesse e si alimentavano a vicenda. Che fosse il potere della poesia a sollecitare e a promuovere la recitazione restava una convinzione radicata e diffusa. La poesia "scatenava" spontaneamente la recitazione. Chi si esprime "sia col canto che con le parole, senza musica", osservava Platone alcuni decenni dopo la stesura dello *Ione,* è naturalmente portato a manifestare con l'espressione fisica ciò che dice, perché "non può mantenere un'assoluta tranquillità delle sue membra"[17]. E in un trattato più tardo, che è stato attribuito a un erudito del quarto secolo a.C., si accenna agli accorgimenti stilistici che permettono di comporre i versi in modo che possano "forzare a recitare anche chi non lo vuole"[18].

Reciprocamente, alla recitazione veniva riconosciuta la capacità di sostenere, con i mezzi che le erano propri ed esclusivi, l'opera del poeta. Gli effetti che solo la recitazione può produrre, avrebbe osservato Aristotele, sono essenziali a particolari tipi di brani, perché "quando si toglie la recitazione" sembrano "banali"[19]. Insomma, creazione poetica e recitazione sono due attività diverse, eppure strettamente legate. La poesia "eccita" e "suscita" la recitazione. Ma la recitazione anima, dal canto suo, con i propri speciali poteri e con le abilità particolari dell'interprete, i versi del poeta.

Il riconoscimento della recitazione come un'attività distinta dalla creazione poetica apriva ovviamente la strada allo studio degli effetti che solo la recitazione poteva raggiungere, e degli strumenti più efficaci per realizzarli. Diventava così possibile ammettere, anche in sede teorica, l'utilità di una tecnica che l'attore doveva imparare, perfezionare con l'esercizio e con l'esperienza, e impiegare accortamente sulla scena. Proprio un passo in cui Aristotele osserva come lo studio della recitazione sia giunto tardi, e un altro in cui afferma che l'abilità nella declamazione teatrale dipende più da una

del quarto secolo a.C. dall'oratore Licurgo, che sovrintendeva al culto di Dioniso ad Atene. Licurgo fece pubblicare il testo dei tre grandi tragici, Eschilo, Sofocle e Euripide, vietando qualsiasi modifica nella rappresentazione dei loro drammi. Cfr. A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche...*, cit., p. 138.

[17] Platone, *Leggi,* VII, 816a, trad. it. di A. Zadro in *Opere,* cit., vol. II, p. 821. Plutarco nelle *Questioni conviviali* (IX,15,2) osservava che la poesia e la danza sono legate da un "reciproco bisogno" e che un bravo poeta può sollecitare immediatamente la danza e "tirare le mani e i piedi e anzi tutto il corpo per la forza dei suoi versi, quasi fossero dei fili, e colmarlo di una tensione che gli impedisce di restare tranquillamente in riposo quando i versi vengono recitati o cantati".

[18] Demetrio di Falero, *Sullo stile,* 194. Ma l'attribuzione a Demetrio di Falero è assai dubbia, così come incerta è la datazione del trattato. Vedi in proposito l'introduzione di P. Chiron all'edizione critica del testo, *Du style,* Parigi, Belles Lettres, 1993.

[19] Aristotele, *Retorica,* 1403b, cit, p. 205. Cfr. anche Quintiliano, *Institutio oratoria,* XI, 3, 4.

"dote" naturale che dalla "tecnica", dimostrano che un simile studio, sia pur in ritardo, era ormai coltivato, e che la tecnica, anche se meno importante delle doti naturali, era comunque necessaria all'attore[20]. E sempre Aristotele ricorda come della recitazione teatrale avesse brevemente scritto un autore, Trasimaco di Calcedonia, di poco più anziano di lui, e proprio al tempo di Aristotele il grande Teodoro, celeberrimo attore, componeva un trattato *Sull'arte della voce*[21].

Secondo l'opinione diffusa la voce era infatti l'elemento essenziale della recitazione e Demostene, il più famoso oratore dell'antichità, sosteneva che appunto dalla voce bisognava giudicare gli attori[22]. Del resto la stragrande maggioranza delle osservazioni tecniche che possediamo sulla recitazione greca riguarda la voce, che doveva essere innanzi tutto bella, potente e chiara, e ciò dipendeva in buona parte dalle doti naturali dell'interprete. Ma questo non bastava, perché bisognava poi riuscire a manovrarla accortamente. Era necessario che l'attore sapesse proiettarla a distanza per essere udito da tutto il pubblico, e nello stesso tempo fosse capace di dosarne il volume e modificarne la tonalità per rispettare le convenzioni della scena, che imponevano ad esempio agli attori secondari di non emergere a discapito dell'interprete principale.

Inoltre l'attore, benché operasse in un contesto assai poco realistico, con il viso coperto da una maschera, a volte declamando e a volte cantando dei versi, a tratti con il sostegno di un accompagnamento musicale, doveva dare l'impressione di produrre "una voce naturale" che non apparisse per nulla "artificiale"[23]. Con le intonazioni e la cadenza della voce era poi necessario colorare efficacemente il testo del poeta e conferire alle parole le diverse inflessioni del comando, della preghiera, della narrazione, della minaccia, secondo le esigenze delle battute da recitare[24]. Un'identica parola ripetuta nel medesimo brano, osservava Aristotele, doveva essere pronunciata con le opportune variazioni vocali, per assumere volta per volta sfumature diverse[25]. Nello stesso tempo era necessario regolare ritmo, intonazione e volume per rendere i caratteri della particolare passione che si voleva esprimere[26]. La critica, dal canto suo, era attenta a individuare i difetti nell'impiego della voce, e un lessico del secondo secolo d.C. riporta i termini che diversi trattati sugli esercizi vocali utilizzavano per indicare le insufficienze della recitazione. Distinguevano la voce "echeggiante" e quella "roboante", e ancora quella "cavernosa", o "femminea", o "affettata" o "laringea", e via dicendo[27].

[20] *Ivi*, 1403b e 1404a, pp. 168,169.
[21] *Ivi*, 1404a.
[22] Secondo la testimonianza di Plutarco. Cfr. A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche...*, cit., p. 232.
[23] In questo, secondo Aristotele, si sarebbe distinto il grande Teodoro (*Retorica*, 1404b, cit.).
[24] Aristotele, *Poetica*, 1456b.
[25] Aristotele, *Retorica,* 1414b.
[26] *Ivi*, 1403b.
[27] Polluce, *Onomasticon,* IV,114.

Per migliorare le proprie capacità vocali gli attori si sottoponevano a un intenso allenamento. Sembra che dedicassero agli esercizi le prime ore del mattino, a digiuno, e poi i momenti che precedevano l'entrata in scena[28]. Cicerone, nel primo secolo a.C., avrebbe poi descritto in questi termini il modo in cui si esercitavano gli attori tragici:

> fanno per anni esercizi di declamazione stando seduti e, ogni giorno, prima di recitare in pubblico, si mettono sdraiati e alzano a poco a poco la voce e, dopo aver pronunciato il loro discorso, si mettono seduti e la riportano dal tono più alto a quello più basso e in qualche modo la fanno, per così dire, rientrare in loro stessi[29].

Accanto alla voce anche i gesti e i movimenti erano di essenziale importanza, ma le testimonianze in proposito sono scarse. Certo l'attore, indossando una maschera, non poteva utilizzare alcuna espressione del viso. Ricorreva invece a precisi movimenti del capo che gli consentivano di attribuire all'espressione fissa della maschera sfumature diverse, ed esistevano maschere dipinte in modo da mostrare una duplice espressione (per esempio tranquilla o irritata) in modo che l'attore, assumendo differenti posizioni, potesse mostrare al pubblico l'atteggiamento più appropriato ai sentimenti del personaggio[30].

La maggior parte delle testimonianze disponibili sulla gestualità degli attori riguarda i movimenti delle danze, sia quelle eseguite dai cori nella rappresentazione delle commedie e delle tragedie, che quelle della pantomima, una rappresentazione simile al balletto che si era sviluppata in forma indipendente dal dramma. Particolarmente apprezzata era l'abilità mimica dei danzatori che "con il ritmo dei gesti e dei movimenti" riuscivano, come testimonia Aristotele, a rappresentare "caratteri, casi e azioni"[31]. Luciano, nel secondo secolo d.C., sosteneva l'importanza, per il danzatore, di raffigurare le passioni, i sentimenti e soprattutto il carattere del personaggio con i propri movimenti, evitando qualsiasi gesto superfluo. Sappiamo inoltre che era particolarmente studiato l'impiego della mani[32]. E sappiamo infine che le posizioni e le figure della danza finirono con il formare una sorta di repertorio che poteva essere codificato[33].

[28] Aristotele, *Problemi,* XI, 22, e Polluce, *Onomasticon*, IV, 88, dove si racconta che Ermone, un attore vissuto nel quinto secolo a.C., una volta avrebbe addirittura mancato il proprio ingresso sulla scena perché era occupato a provare la voce fuori dal teatro.
[29] Cicerone, *De oratore,* I, 251, trad. it. di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 291-293.
[30] Quintiliano, *Institutio oratoria,* XI, 3, 74.
[31] Aristotele, *Poetica*, 1446a, trad. it. di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 50-51.
[32] Luciano, *La danza*, 83, trad. it. di M. Nordera, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 67 e 69.
[33] Cfr. ad esempio gli elenchi forniti da Polluce nell'*Onomasticon*, IV, 103-105.

Tensione emotiva ed esaltazione. Persistenza della dottrina di Ione

Lo sviluppo di un ampio corredo di tecniche particolari e di pratiche perfezionate con lunghi esercizi, non solo configurava la recitazione come un'arte specializzata essenzialmente diversa dall'attività poetica, ma escludeva la possibilità di risolverla in una serie di azioni incontrollabili, compiute dall'attore in uno stato di esaltazione. Di fronte a questo problema il pensiero greco mostrava però una particolare resistenza ad abbandonare la posizione tradizionale, esposta nello *Ione*, e ancora per diversi secoli la capacità dell'attore di provare e di proiettare i più autentici e laceranti sentimenti nel corso della rappresentazione, giungendo a uno stato di esaltazione estrema, continuava ad essere riconosciuta come una componente ovvia, o per lo meno possibile, delle sue prestazioni sceniche.

In proposito venivano tramandati tre celebri episodi. Il primo riguardava Polo, famoso attore del quinto secolo a.C., dotato di una tecnica estremamente raffinata, al punto, si diceva, da superare tutti i suoi colleghi "per la limpidezza e la grazia della gesticolazione e della voce", e noto per recitare "con finezza e con passione" le più famose tragedie. Caduto in preda alla disperazione per la perdita di un figlio particolarmente amato, era ritornato sulle scene al termine del periodo di lutto interpretando l'*Elettra* di Sofocle. In una scena della tragedia Elettra, tenendo fra mani un'urna funeraria che crede contenga le ceneri del fratello Oreste, ne piange la morte. E Polo, secondo il racconto che ancora veniva tramandato dopo sei secoli, avrebbe agito in questo modo:

> indossato l'abito a lutto di Elettra, prese fuori dal sepolcro le ossa e l'urna del figlio, e abbracciatele, come se fossero quelle di Oreste, riempì ogni cosa non di rappresentazione fittizia e di simulazione, ma di pianto e di lamenti veri e vivi. Pertanto, mentre pareva che si recitasse una tragedia, fu posto sulla scena il dolore vero[34].

Polo dunque, espertissimo nella tecnica teatrale, appoggia la sua recitazione sulla manifestazione ossessiva di un autentico e personale dolore, proiettandolo "vero e vivo" nello spazio della scena. Un altro aneddoto che riguarda Esopo, famoso attore tragico del primo secolo a.C., testimonia invece lo stato di profonda esaltazione che poteva essere raggiunto dall'interprete durante una rappresentazione.

> Un giorno stava interpretando in teatro la parte di Atreo. Arrivato al passo in cui il re medita sul modo di vendicarsi di Tieste, la commozione lo portò fuori di sé a un punto tale, che batté con lo scettro uno dei servi, il quale gli passava davanti di corsa, e lo ammazzò[35].

[34] Gellio, *Le notti attiche*, VI, 5, trad. it. di F. Cavazza, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 43-45.
[35] Plutarco, *Vita di Cicerone*, trad. it. di C. Carena in *Vite parallele*, Milano, Mondadori, 1974, vol. II, p. 398.

Infine, ci è rimasta la descrizione di un danzatore che, dovendo recitare sulla scena la furia di Aiace, si era esaltato tanto "che qualcuno avrebbe potuto pensare che non stesse recitando la follia, ma che fosse egli stesso folle".

> Lacerò la veste a un suonatore che batteva i colpi con la suola di ferro e, dopo aver strappato il flauto a uno dei musicisti, lo spezzò sulla testa di Odisseo che se ne stava lì vicino, tutto pieno d'orgoglio per la vittoria. Se il cappello non avesse opposto resistenza assorbendo buona parte del colpo, lo sventurato Odisseo sarebbe morto solo per il fatto di aver incontrato un pantomimo impazzito. Ma il pubblico intero impazzì con Aiace saltando, gridando e lacerandosi le vesti[36].

Certo recitare insieme a questo genere di attori doveva comportare qualche rischio. Ma, ciò che qui più importa, nella conservazione di questi episodi si può scorgere la tenace persistenza di una percezione arcaica dell'esperienza dell'attore. Nella descrizione di Polo che indossa le vesti a lutto di Elettra, stringe sulla scena l'urna con le ceneri del proprio figlio e lamenta attraverso i versi di Sofocle il proprio "vero" dolore, emerge la visione – all'interno delle forme proprie della rappresentazione teatrale – del primitivo carattere rituale della *choreia* antica, in cui i partecipanti manifestavano passioni e sentimenti autentici, incanalandoli nei modi di una cerimonia di carattere religioso. Mentre nel racconto di Esopo che trucida il servo, e in quello del danzatore che impazza preso dalla furia di Aiace, si ripresenta l'antica convinzione della contiguità della recitazione con uno stato di profonda e incontrollabile alterazione mentale. E compare anche la visione del contagio, che investe gli spettatori eccitati dall'alterazione dell'interprete, scatenando tra loro le forme di un'analoga follia.

Naturalmente non possiamo sapere se questi episodi fossero veri o meno. Ma il solo fatto che venissero conservati e tramandati nel tempo indica la continuità, nella cultura del mondo antico, del modo arcaico di concepire la recitazione associandolo a uno stato di profonda esaltazione emotiva.

Moderazione e autocontrollo. La figura del personaggio

La concezione tradizionale dell'attività dell'attore doveva però scontrarsi con un ideale che si andava imponendo nella cultura greca tra il quinto e il quarto secolo a.C, e trovava ampio spazio nell'insegnamento di Socrate e poi di Platone e di Aristotele. Era un'ideale di carattere morale, che poneva come valore la capacità di controllare gli impulsi e i desideri attraverso il rigoroso esercizio delle nostre facoltà razionali. Questo ideale si estendeva in campo estetico al riconoscimento del valore dell'autocontrollo e della moderazione, che diventavano requisiti essenziali di ogni manifestazione artistica: "se si ol-

[36] Luciano, *La danza*, 83, cit., p. 107.

trepassa la misura", sentenziava Democrito, "anche la cosa più gradevole diventa sommamente sgradevole"[37].

Per quanto riguarda la recitazione ciò comportava il rifiuto di qualsiasi espressione emotiva incontrollata, che si riflettesse in gesti disordinati ed eccessivi. Così Platone nelle *Leggi* condannava i coreuti che in alcune cerimonie si esaltavano "effondendo sulle cose sacre ogni sorta di bestemmie" e tentavano di sollecitare l'anima degli spettatori e di "farli piangere di punto in bianco" con "parole, ritmi e lugubri armonie"[38]. E Aristotele, nella *Poetica*, criticava gli attori che "si lasciano andare in scena a movimenti di ogni genere", non diversamente "da quei cattivi suonatori di flauto che si rotolano su se stessi". Sempre nella *Poetica* ricordava poi come l'attore Callippide fosse stato chiamato "scimmia" perché con i suoi gesti "passava ogni misura", così come tutti gli artisti "volgari e inetti"[39]. Luciano, diversi secoli dopo, avrebbe concluso il suo racconto del danzatore colto da delirio mentre interpretava la furia di Aiace, osservando che l'artista, ritornato in sé al termine dello spettacolo, si era ammalato per il rimorso e la vergogna e si era rammaricato a lungo dei suoi eccessi, soprattutto perché uno dei suoi rivali aveva rappresentato in seguito lo stesso soggetto senza cadere nel medesimo errore e aveva riscosso l'approvazione generale[40].

Lo sviluppo delle tecniche della recitazione e l'ideale della moderazione come requisito indispensabile ad ogni espressione artistica, esigevano dunque che l'attore, sulla scena, mantenesse un rigoroso controllo dei propri impulsi irrazionali. Ciò non significava affatto che dovesse spogliarsi di ogni tensione emotiva. Questa, anzi, restava un requisito indispensabile per la sua arte. Ma nel nuovo clima culturale, la tempesta di sentimenti che originariamente doveva sconvolgerlo e trascinarlo fuori di sé tendeva ad essere concepita in termini profondamente diversi, e veniva strettamente legata a una nuova esigenza, quella di rendere in modo convincente e rigoroso la precisa figura di un particolare personaggio.

Il personaggio – la funzione che svolgeva all'interno della composizione poetica e il significato della sua presenza nella costruzione di un'opera – era infatti progressivamente diventato, nella riflessione teorica del quarto secolo, l'elemento distintivo della forma drammatica teatrale. Platone, nella *Repubblica*, tracciava la differenza tra la poesia "semplice" e la poesia "imitativa", osservando che nella prima il poeta parlava "in propria persona", mentre nella seconda riferiva il discorso "come se fosse un altro", e così facendo conformava quanto più possibile "il proprio dire a quello del singolo personaggio". E, concludeva, la forma di questa poesia è appunto quella "della tragedia e della commedia"[41]. Successivamente Aristotele stabiliva la celebre diffe-

[37] Democrito, Frammento B 102, in V.E. Alfieri (a cura di), *Gli atomisti: frammenti e testimonianze*, Bari, Laterza, 1936, p. 239.
[38] Platone, *Leggi*, VII, 800d, cit., vol. II, p. 802.
[39] Aristotele, *Poetica*, 1461b, 30 e 35; 1462a 5, cit., pp. 205-207.
[40] Luciano, *La danza*, 84.
[41] Platone, *Repubblica*, III, 393a-c, 394c, trad. it. di F. Sartori in *Opere*, cit., vol. II, pp. 214-215.

renza tra la poesia "narrativa" o "epica" e la poesia "drammatica", spiegando che in quest'ultima sono gli attori a rappresentare direttamente tutta intera l'azione "come se fossero essi medesimi i personaggi vivi e operanti"[42].

È dunque la presenza del personaggio, motore vivente dell'azione, a costituire l'elemento distintivo della forma drammatica. Ma il personaggio, per apparire convincente ed efficace, per funzionare insomma sulla scena, deve possedere una qualità indispensabile: il suo carattere, le passioni che lo agitano e le azioni che compie devono essere legate da una profonda "coerenza". Non può provare passioni che non siano conformi alla sua indole, né manifestare qualità morali che non abbiano nulla a che vedere con le azioni in cui si impegna, né compiere azioni che appaiano improbabili per un uomo del suo stampo. Come spiega Aristotele: "dato, per esempio, un personaggio di questo o quel carattere, ciò che egli dice o fa deve risultare appunto da cotesto suo carattere conformemente alle leggi della verità e della verosimiglianza"[43].

La figura del personaggio si presenta quindi come una connessione, rigorosamente prestabilita, di carattere, passioni e azioni. Le diverse forme che questa connessione poteva assumere erano del resto codificate, e si definiva così una sorta di galleria di figure, o tipologia di profili esemplari dei diversi generi di umanità, individuati secondo categorie generazionali, sociali, economiche, o morali. Era una tipologia diffusa nella trattatistica di argomento retorico o etico. Aristotele ad esempio, nella sua *Retorica*, distingueva le categorie dei "giovani", delle "persone mature", dei "vecchi", oppure dei "nobili", dei "ricchi", dei "potenti", dei "poveri" o degli "sfortunati". E a ognuna di queste figure assegnava specifiche forme di passioni e di comportamenti[44].

In una simile prospettiva ogni personaggio teatrale doveva dunque corrispondere ai parametri di una tipologia consolidata, e l'attore per renderlo adeguatamente sulla scena doveva riprodurne con precisione le passioni e i comportamenti previsti, evitando di assumere atteggiamenti o modi di agire che potessero apparire difformi dal codice stabilito. Era assolutamente sbagliato, sentenziava ad esempio Aristotele, rappresentare donne nobili come se fossero femmine di malaffare, oppure, osservava Luciano, figure di eroi ardimentosi con un incedere molle ed effeminato[45].

La nuova forma del coinvolgimento emotivo

Rappresentare la figura del personaggio e manifestare le passioni e gli atteggiamenti che gli erano propri, costituiva così il compito fondamentale

[42] Aristotele, *Poetica*, 1448a, cit., pp. 54-55.
[43] *Ivi*, 1454a, cit., p. 113. Vedi anche 1461b.
[44] Aristotele, *Retorica,* 1388b-1391b, cit. La tipologia dei personaggi, definiti in base a categorie sociali, generazionali e caratteriali si riflette del resto nella configurazione delle maschere. Vedi in proposito l'elenco delle maschere descritto nell'*Onomasticon* di Polluce (IV, 133-154), e H. Kindermann, *Il teatro greco e il suo pubblico*, Firenze, La Casa Usher, 1990, pp. 104-106.
[45] Aristotele*, Poetica,* 1462a, e Luciano, *Il pescatore*, 31.

dell'attore. Ma per raffigurare davvero un personaggio in azione non era sufficiente combinare a freddo una composizione di tratti coerenti tra loro. Una semplice combinazione del genere sarebbe apparsa inerte e poco convincente. Per animarla era necessario che l'artista provasse davvero, nell'atto di creare, le passioni che attraversavano il personaggio.

Questa norma, secondo la *Poetica* di Aristotele, riguardava innanzi tutto i poeti:

> i poeti che riescono più persuasivi sono quelli che, movendo da un'eguale disposizione d'animo coi loro personaggi, vivono di volta in volta le stesse passioni che vogliono rappresentare: cosicché, per esempio, con molta maggior verità riuscirà a rappresentare un animo in tempesta chi abbia l'animo in tempesta, un animo adirato chi si senta adirato [46].

Si trattava del resto di un'opinione da tempo largamente diffusa nel mondo greco. Aristofane, un'ottantina di anni prima, l'aveva già utilizzata in chiave satirica in una commedia, le *Tesmoforiazuse*, dove appariva in scena il poeta Agatone, di cui erano note le preferenze omosessuali, mollemente adagiato su un letto, acconciato in vesti femminili e circondato da raffinati oggetti di toeletta. E Agatone spiegava appunto di doversi comportare così per ragioni strettamente professionali, sostenendo che nessun poeta poteva comporre i propri drammi se non assumeva gli atteggiamenti dei suoi personaggi. Per rendere efficacemente le figure femminili doveva quindi adottarne integralmente i modi e i costumi.

Nella cultura greca, a partire dalla fine del quinto secolo a.C., si può perciò individuare un nuovo modo di intendere il coinvolgimento emotivo dell'artista nel momento della creazione. Accanto al modo arcaico, che ipotizzava un intervento divino capace di produrre uno stato di esaltazione allucinata e incontrollabile, si colloca una concezione più recente, in cui la partecipazione dell'artista consiste nella sua capacità di riprodurre in sé una gamma di passioni, non tanto "estreme" e "dirompenti", quanto piuttosto precise e strettamente definite, secondo le indicazioni dettate dalla figura del personaggio.

Per quanto riguarda la recitazione è evidente, da questo punto di vista, che l'attore non può comunque agire sulla scena senza mettere in gioco la propria interiorità. Per rappresentare il personaggio deve provarne davvero le passioni: solo così è in grado di renderne efficacemente gli atteggiamenti e le espressioni. Ma si tratta di un coinvolgimento emotivo strettamente controllato e misurato. L'attore utilizza la propria tensione interiore esclusivamente per rendere, con i gesti e con la voce, atteggiamenti espressivi predeterminati e rigorosamente coerenti con la figura da rappresentare.

Il controllo che l'attore deve esercitare sui propri sentimenti, d'altro canto, non limita affatto l'intensità della reazione emotiva che la sua prestazione provoca nel pubblico, che viene indotto a soffrire, disperarsi o rallegrarsi se-

[46] Aristotele, *Poetica*, 1455a, cit., p. 126.

guendo le vicende dei personaggi sulla scena. La capacità di scatenare le passioni degli spettatori resta infatti, nell'opinione del tempo, il criterio fondamentale per valutare la bravura di un interprete. Non per nulla i più famosi attori avrebbero continuato a vantarsi della loro capacità di far piangere, senza alcun ritegno, gli spettatori[47]. Ma il coinvolgimento del pubblico non avviene più ad opera di un misterioso contagio d'origine divina. Si presenta invece come il semplice risultato di un processo del tutto naturale, già descritto da Platone, secondo cui ogni essere umano è indotto a partecipare spontaneamente agli stessi sentimenti e alle stesse passioni che vede espressi efficacemente da altri, di fronte a sé[48].

La nuova teoria riusciva così a spiegare in modo assai più articolato il fenomeno della recitazione e dei suoi caratteri emotivi. Ma a questo punto si apriva un problema capitale. Secondo la concezione arcaica, le condizioni interiori dell'attore erano determinate dall'azione divina che sconvolgeva il suo animo in una tempesta di sentimenti. Nella nuova concezione ogni riferimento all'intervento della divinità cadeva, e l'attore doveva non tanto esaltarsi quanto piuttosto provare una serie di passioni assolutamente precise e definite: l'ira, il dolore, la gioia, e tutta la varietà di emozioni che animavano il personaggio nello sviluppo della vicenda. Si trattava allora di spiegare come mediante le sue semplici risorse personali potesse evocarle in sé, scena dopo scena, proprio al momento giusto e in riferimento all'esatta tipologia del personaggio.

Platone per la verità aveva parlato di una sorta di influenza che la figura del personaggio poteva esercitare sulle disposizioni interiori dell'attore. Nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, descrivendo la creazione artistica come una forma di imitazione, aveva osservato che le imitazioni protratte nel tempo "si consolidano in abitudini e costituiscono una seconda natura". È un fenomeno, aveva spiegato, che ha luogo non solo "per il corpo e per la voce" ma anche "per il pensiero"[49].

Ora l'attore, sulla scena, produceva appunto un'imitazione del personaggio. Anzi, "mimare una figura e un atteggiamento" con il proprio corpo e con la propria voce, costituiva appunto la forma "più eccellente" di imitazione[50]. E l'imitazione coinvolgeva inevitabilmente le disposizioni interiori dell'artista. Perciò, da un lato chi recitava non poteva rappresentare effica-

[47] Senofonte, *Simposio*, III, 11. Per celebrare la grandezza di Teodoro si tramandava come recitando una tragedia di Euripide di fronte ad Alessandro di Fere, tiranno famoso per la sua crudeltà, avesse ispirato nel pubblico un tale sentimento di pietà nel rappresentare le sventure dei personaggi da indurre il tiranno ad abbandonare precipitosamente la rappresentazione (Plutarco, *Vita di Pelopida*, 19). Sotto questo aspetto l'arte della recitazione consisteva dunque nella capacità di creare un'autentica tensione emotiva tra due poli – l'attore e lo spettatore – che dovevano riflettere in sé una varietà di passioni strettamente riferite alle figure dei personaggi. E il processo doveva essere ovviamente innescato dall'attore, nel momento in cui riusciva a provare davvero le emozioni del personaggio da rappresentare.
[48] Platone, *Repubblica*, 605e, cit., vol. II, p. 438.
[49] *Ivi*, p. 216.
[50] Platone, *Sofista*, 267a, trad. it. di A. Zadro in *Opere*, cit., vol. I, p. 434.

cemente figure troppo distanti dalla propria natura[51], e dall'altro le qualità e le disposizioni interiori del personaggio non potevano non incidere sulle condizioni interiori di chi lo rendeva sulla scena. Al punto che l'interpretazione di figure inferiori e indegne appariva a Platone moralmente deleteria e pericolosa per quanti praticavano la recitazione, e diventava necessario adottare alcune severe misure cautelative:

> a coloro che pretendiamo di curare e che debbono essere uomini onesti, non permetteremo di imitare, essi che sono uomini, una donna, giovane o anziana, mentre insolentisce il marito o contende con gli dei… E non dovranno imitare schiave e schiavi intenti ad attività di schiavi… E nemmeno uomini cattivi, sembra, e vili: uomini che si comportano all'opposto di come abbiamo detto per ora; che s'ingiuriano e si fanno ridicoli a vicenda e dicono frasi oscene, ubriachi o sobri; e tutte quelle altre sconvenienze che simili individui commettono quando parlano, e quando operano, verso sé come verso gli altri[52].

Per questo, in uno stato regolato da leggi giuste e sagge, ai cittadini non può essere consentito interpretare personaggi bassi e ignobili. Però è bene che qualcuno reciti questo genere di figure, perché "non è possibile conoscere ciò che è serio senza il ridicolo, né tutti i contrari senza tutti i loro contrari". E si dovrà allora ricorrere alle prestazioni di schiavi e stranieri:

> Si deve invece comandare che operino siffatte imitazioni schiavi e stranieri stipendiati, ma non ci si dedichi mai assolutamente a nessuna di simili occupazioni; nessun uomo libero abbia fama di apprendere tali cose, nessun uomo e nessuna donna[53].

All'interno di una preoccupazione di tipo morale emergeva così una visione della recitazione in cui l'attore, riproducendo i gesti e i comportamenti esteriori del personaggio, ne assimilava le qualità e le disposizioni d'animo. Tuttavia questo processo di assimilazione interiore avveniva in un tempo relativamente lungo. Le qualità del personaggio operavano a poco a poco sulla struttura profonda dell'anima dell'interprete, dove si consolidavano i vizi e le virtù delle figure ripetutamente imitate. Era dunque un processo di trasformazione morale che poco o nulla aveva a che vedere con la capacità dell'attore di sollecitare immediatamente in sé, nel corso della rappresentazione, una molteplicità di passioni che dovevano susseguirsi in modo preciso, l'una all'altra, con andamento più o meno rapido secondo lo svolgimento delle scene.

Aristotele, dal canto suo, quando sosteneva che i poeti devono "muovere da un'eguale disposizione d'animo coi loro personaggi" e "vivere di volta in volta le passioni che vogliono rappresentare", aveva risolto la questione appellandosi a un "dote naturale". Ma in questo modo il problema era soltanto

[51] Platone, *Repubblica*, 394e-395a, cit., vol. II, p. 216.
[52] *Ivi*, 395e-396a, vol. II, p. 217.
[53] Platone, *Leggi*, 816e, cit., vol. II, p. 822.

aggirato. All'intervento divino capace di scatenare improvvisamente nell'artista gli stati emotivi necessari, si sostituiva un dono della natura che il poeta o l'attore non potevano in alcun modo sollecitare o regolare[54]. Si trattava di una facoltà misteriosa, sottratta ad ogni forma di controllo, impossibile da eccitare mediante qualche risorsa consapevole dell'interprete, o mediante qualche abile espediente tecnico.

L'arte dell'attore e dell'oratore

La soluzione del problema, almeno secondo i documenti che ci restano, doveva essere suggerita solo in epoca romana nei trattati d'oratoria di Cicerone (l'*Orator* e il *De oratore*) e di Quintiliano (l'*Institutio oratoria*), composti rispettivamente verso la metà del primo secolo a.C. e verso la fine del primo secolo d.C.

Queste opere, insieme al dialogo platonico di *Ione* costituiscono, anche se indirettamente, le più ampie trattazioni sull'arte dell'attore nel mondo antico di cui oggi possiamo disporre, e hanno esercitato un'influenza fondamentale sulla teoria della recitazione in epoca moderna fino al termine del diciottesimo secolo. Gli scritti di Cicerone e di Quintiliano riguardano in effetti la figura dell'oratore e non quella dell'attore, ma sono ricchi di paragoni tra le tecniche dell'oratoria e quelle della recitazione e soprattutto muovono dal presupposto dichiarato della loro stretta somiglianza[55].

Innanzi tutto, spiegano Cicerone e Quintiliano, l'oratoria e la recitazione sono simili per gli scopi che si propongono. Quando declama di fronte al pubblico, l'oratore non deve solo informare e convincere ma, proprio come l'attore, anche commuovere e dilettare tutti i presenti[56]. Inoltre è simile il rapporto che lega l'uno e l'altro al testo da declamare. L'attore dispone di un dramma che il poeta ha composto tenendo conto degli effetti da produrre sulla scena. E l'oratore, prima di presentarsi in pubblico, prepara il suo discorso non soltanto scegliendo gli argomenti più adatti ma anche individuando le immagini, le parole e le frasi più efficaci per colpire l'immaginazione degli spettatori. Quindi, declamando quanto ha preparato, utilizza proprio come l'attore le intonazioni della voce, i gesti, i movimenti, insomma tutta l'espressività fisica necessaria per impressionare l'uditorio e modellarne l'animo. È una sorta di "eloquenza del corpo", che nei termini della trattatistica viene chiamato "actio"[57]. Si tratta, secondo Cicerone, di un linguaggio fondamentale e indispensabile che "scaturisce direttamente dall'anima", possiede un'efficacia "che proviene dalla natura" e può esercitar-

[54] Aristotele, *Poetica*, 1455a, cit., p. 126.
[55] Cicerone, *De oratore*, III, 83.
[56] Cicerone, *Orator*, 69; *De oratore,* II, 115 e 128; Quintiliano, *Institutio oratoria*, III, 5, 5 e XI, 3, 154.
[57] Cicerone, *Orator*, 55, trad. it. di G. Barone, Milano, Mondadori, 1998, p. 41. Vedi anche *De oratore*, III, cit., p. 222.

si con estrema intensità anche "sugli ignoranti, sulla folla, e persino sui barbari"[58].

Il compito dell'oratore e quello dell'attore consistono dunque nel trasmettere con un linguaggio fisico parole e immagini attentamente predisposte. In entrambi i casi la capacità di padroneggiare gesti e intonazioni – dunque gli strumenti propri della recitazione – appare di gran lunga più importante, per ottenere gli effetti desiderati, del testo da comunicare. Come gli attori di teatro, osserva Quintiliano, "aggiungono tanto fascino ai poeti migliori che quegli stessi ci danno infinitamente più piacere all'ascolto che alla lettura, e riescono ad assicurare un uditorio anche ad autori di infima qualità", così l'*actio* "ha un'efficacia e un potere straordinario nell'oratoria". Infatti "non è tanto importante la natura di quello che abbiamo elaborato nella nostra mente quanto il modo in cui esso viene espresso"[59]. Su questo punto era d'altronde possibile invocare la testimonianza di Demostene, modello esemplare di oratore per la cultura del mondo antico:

> Demostene, quando gli si domandò quale fosse l'elemento primario di tutta l'oratoria, diede la preminenza alla declamazione, e le concesse il secondo e il terzo posto, fino a che il suo interlocutore cessò di fargli domande: così poté sembrare che egli l'avesse considerato non l'elemento principale dell'oratoria, ma l'unico[60].

I fini, l'uso del medesimo tipo di linguaggio espressivo, la maggior importanza dell'intonazione vocale e della resa gestuale rispetto alla semplice efficacia delle parole e delle immagini contenute nel testo, rendono dunque il compito dell'attore strettamente affine a quello dell'oratore. Ma esiste anche un altro e più preciso elemento di somiglianza: tanto chi recita una commedia quanto chi declama un'orazione deve saper assumere gli atteggiamenti e le forme espressive di personalità differenti dalla propria. L'attore sulla scena parla e agisce in modo da rappresentare un personaggio. In maniera non troppo diversa, secondo Quintiliano, l'oratore deve sovente calarsi nella figura del proprio assistito, e parlare e agire come se fosse proprio quest'ultimo a rivolgersi al pubblico[61].

L'affinità tra le tecniche dell'oratoria e quelle della recitazione appare a questo punto così stretta da rendere più che opportuno per l'oratore trarre insegnamento dagli attori. Demostene, come ricorda Quintiliano, aveva avuto come maestro l'attore Andronico, e Cicerone all'inizio della sua carriera si

[58] Cicerone, *De oratore*, III, 221 e 223, cit., pp. 735-737.
[59] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 2 e 4, trad. it di C.M. Calcante, Milano, Rizzoli, 1997, vol. III, p. 1855. Vedi anche Cicerone: l'*actio* "è il fattore preponderante dell'oratoria; senza questa il migliore degli oratori non può valer nulla, mentre un oratore mediocre, abile in questa, spesso può superare i migliori" (*De oratore*, II, 213, trad. it. di I. Torzi e G. Cettuzzi, Milano, Rizzoli, 1999, p. 727).
[60] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 6, cit., vol. III, pp. 1855-1857. Vedi anche Cicerone, *De oratore,* II, 213.
[61] Quintiliano, *Institutio oratoria*, IV, 1, 47. Vedi anche *ivi* III, 8, 49; XI, 1, 39, e Cicerone, *De oratore,* II, 192.

sarebbero ispirato all'arte di due altri celebri principi della scena, Esopo e Roscio[62].

Tra l'*actio* e la recitazione teatrale venivano tuttavia individuate due differenze fondamentali. Mentre l'oratore trattava di fatti autentici e di persone reali, l'attore rappresentava figure immaginarie e vicende inventate che doveva rendere vive e plausibili di fronte agli occhi degli spettatori[63]. Inoltre era essenziale che l'oratore, per essere convincente e credibile, apparisse sempre dotato di un'indubbia autorevolezza personale. Così non solo quando parlava in propria persona ma anche quando si calava nella figura del suo assistito, chiunque esso fosse, doveva riuscire a proiettare un'immagine improntata alla correttezza e al decoro.

Di qui discendevano alcune importanti varianti stilistiche, e l'oratore doveva compiere una rigorosa selezione tra le possibilità espressive offerte dall'arte teatrale. Avrebbe evitato i gesti troppo pesantemente mimici di cui l'attore si serviva per evocare una realtà solo immaginata. Nell'oratoria, osservava Cicerone, le espressioni delle diverse emozioni sono "accompagnate dal gestire, ma non da quello teatrale che dà espressione a ogni parola", bensì "da un gestire che chiarisce la situazione e il pensiero in generale, non con la mimica ma con semplici cenni"[64]. Inoltre, mentre era senz'altro opportuno che l'attore mantenesse sulla scena un decoro che, però, oltre al rispetto del buon gusto, non aveva finalità particolari, per l'oratore l'autorevolezza e la dignità della propria figura rappresentavano una vera e propria arma retorica a cui non poteva assolutamente rinunciare. Quindi, come spiega Quintiliano, non gli si addicevano "le smorfie e i gesti strani che di solito fanno ridere nei mimi", e gli era del tutto estranea "la mordacità scurrile, da palcoscenico"[65]. La sua azione doveva insomma apparire complessivamente più sobria e misurata di quella dell'attore:

> l'attore utilizzerà pause di esitazione, modulazioni della voce, vari gesti delle mani, diversi movimenti della testa. Il discorso [dell'oratore] ha un altro sapore e non vuole essere troppo condito; infatti si fonda sull'azione oratoria, non sulla mimica. Perciò si critica non a torto una declamazione piena di smorfie, che infastidisce con la gesticolazione e che saltella con continui cambiamenti del tono della voce[66].

L'impiego dell'emozione

Al di là di queste differenze stilistiche lo scopo principale di tutto l'apparato espressivo impiegato dall'attore e dall'oratore era comunque iden-

[62] Quintiliano, *Institutio oratoria,* XI, 3, 7; Putarco, *Vita di Cicerone*, 5; Macrobio, *Saturnalia*, III, 14, 12.
[63] Cicerone, *De oratore*, II, 34 e 192-193; III, 214.
[64] *Ivi,* I, 251, p. 735. Vedi anche Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 88 e 89.
[65] Quintiliano, *Institutio oratoria*¸ VI, 3, 29, cit., vol. II, p. 1047.
[66] *Ivi*, XI, 3, 181-183, vol. III, pp. 1941-1943. Vedi anche *ivi,* I, 8, 3 e XI, 3, 22-24.

tico: riuscire a scatenare negli spettatori passioni ed emozioni. Niente era infatti ritenuto più importante, non solo per strappare l'applauso a teatro ma anche per vincere una causa in tribunale, della capacità di coinvolgere emotivamente il pubblico. "Il convincere è necessario", scriveva Cicerone, "il dilettare è piacevole, il commuovere è vincere". Perché gli uomini "giudicano più in base a odio o amore, desiderio, ira, dolore, gioia, speranza, timore, errore, o per qualche altro modo interiore, piuttosto che in base alla verità, o a una disposizione o una qualche norma giuridica"[67].

L'oratore doveva quindi ricorrere agli effetti emotivi, dosandoli sapientemente nel corso dell'orazione. Li avrebbe impiegati cautamente all'inizio, per poi riprenderli brevemente nella successione del discorso e quindi farli precipitare nel finale, lasciando gli spettatori e i giudici completamente in preda ai sentimenti evocati, proprio come capitava nelle rappresentazioni teatrali: "il teatro", sosteneva Quintiliano, "va commosso appunto quando si è giunti al momento in cui le antiche tragedie e commedie si chiudono, all'*applaudite*"[68].

Tutto questo appunto perché le emozioni accortamente prodotte erano in grado di turbare le facoltà razionali del giudice, non solo orientandone l'opinione, ma addirittura facendogli perdere la capacità di valutare rigorosamente argomenti, fatti e testimonianze:

> Ammettiamo che le dimostrazioni facciano sì che i giudici ritengono migliore la nostra causa: i sentimenti li inducono addirittura a volere ch'essa risulti tale; ma ciò che vogliono, essi lo credono pure. Quando infatti han preso ad adirarsi, tenere per una parte, provar odio o pietà, ormai pensano che si tratti di una vicenda loro, e come gli innamorati non sanno più giudicare la bellezza, così il giudice preso dai sentimenti, perde completamente la capacità di appurare il vero. Il loro flusso lo trasporta ed egli vi si abbandona come un fiume in piena[69].

L'impatto emotivo provoca dunque l'identificazione del giudice con una delle parti in causa, fino a indurlo a pensare che si tratti di una vicenda *sua*, proprio come uno spettatore simpatizza normalmente con l'eroe di una commedia. E travolgendo tutti i presenti con la piena dei sentimenti l'oratore riesce a far loro smarrire l'esatta percezione della realtà. Esattamente come può capitare sulla scena teatrale, i dati reali perdono i loro contorni oggettivi e si modellano secondo ciò che ognuno prova nel proprio animo. A un'immagine del mondo costruita secondo i rigorosi parametri dell'intelletto e dell'aderenza alla realtà si sostituisce una visione evocata dal sentimento.

Ma provocare abilmente le reazioni emotive del pubblico non è semplice. Per riuscirci l'oratore, come l'attore, deve disporre di una serie di strumenti adatti, che riguardano tanto la configurazione del testo da declamare, quanto

[67] Cicerone, *Orator*, 69, cit., p. 49 e *De oratore*, II, 178, cit., p. 425.
[68] Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 1, 51 e 52, cit., vol. II, p. 1011. Vedi anche IV, 2, 27 e 28; VI, 1, 9-10.
[69] *Ivi,* VI, 2, 5-6, vol. II, pp. 1015 e 1017.

ciò che in termini teatrali potremmo chiamare la sua messa in scena, e infine tutto quello che concerne le risorse specifiche della recitazione.

Per quanto riguarda la configurazione del testo, la storia e le battute di una tragedia sono studiate per sollecitare l'attenzione e i sentimenti degli spettatori. Nello stesso modo, nel discorso preparato dall'oratore, tutte le vicende narrate devono assumere una precisa colorazione emotiva. E in proposito Quintiliano fornisce diversi esempi. Per stimolare nel giudice l'orrore, l'oratore deve far apparire particolarmente odioso il misfatto da condannare. Se si tratta un'aggressione ne sottolineerà l'atrocità, ricordando che la vittima è un vecchio o un ragazzo, o un magistrato, o un uomo onesto. Ricorderà che il fatto è avvenuto proprio in tempi pericolosi per la sicurezza pubblica, quando "si celebrano soprattutto processi relativi ad atti del genere". Oppure, volendo ricorrere alla compassione, l'oratore si soffermerà sulla condizione della vittima e sul triste destino che attende i suoi figli e i suoi genitori, dipingendo ciò che aspetta chi ha sporto un'accusa di violenze e offese nel caso in cui non attenga giustizia: "dovrà fuggire dalla città, rinunciare ai suoi beni, sopportare fino in fondo qualsiasi angheria da parte del suo nemico", e via dicendo[70].

Poi vi sono gli espedienti che riguardano la "messa in scena". Sono espedienti particolarmente vistosi, e concernono le azioni che l'oratore compie esibendo di fronte al pubblico figure e oggetti, con effetti da teatro dell'orrore:

> Si vedono gli accusatori esibire spade insanguinate, ossa estratte dalle lacerazioni e vestiti tutti macchiati di sangue; li si vede togliere le fasce alle ferite e scoprire le parti del corpo colpite da percosse … Così la pretesta insanguinata di Cesare, messa davanti al corteo funebre, spinse il popolo a un'ira rabbiosa. Si sapeva che Cesare era stato assassinato, e il suo corpo era infine stato posto sul catafalco; eppure quella veste madida di sangue rievocò la scena del delitto in modo tale da dar l'impressione non che Cesare fosse stato ucciso, ma che venisse ucciso proprio in quel momento[71].

Altri espedienti sfruttano invece le risorse proprie della recitazione, come la capacità di pronunciare le battute articolando sapientemente gli effetti sonori. I ritmi e i suoni sono infatti di per sé capaci di sollecitare i sentimenti di chi ascolta, e non per nulla, osserva Quintiliano, gli strumenti musicali riescono a produrre emozioni senza articolare alcuna parola. Così, cadenzando e sonorizzando abilmente il discorso, l'oratore utilizza una "forza segreta", la stessa che possiedono le melodie e i ritmi della musica, e questa forza agisce sull'animo di tutti quelli che ascoltano, senza che neppure se ne rendano conto[72].

Infine, per sollecitare la reazione emotiva del pubblico, è utile che l'oratore, nei momenti richiesti, declami il suo discorso come se fosse pro-

[70] *Ivi*, VI, 1, 15-19, vol. II, pp. 993 e 995.
[71] *Ivi,* VI, 1, 30-31, vol. II, p. 1001.
[72] *Ivi,* IX,4,10-13. Vedi anche Cicerone, *De oratore,* III, 195-198.

nunciato dal suo cliente, proprio come l'attore che assume voce, toni e gesti del personaggio da rappresentare:

> Solo i nudi fatti commuovono; ma quando fingiamo che siano proprio i clienti a parlare, è anche la persona a dare emozione. Infatti l'impressione non è che il giudice ascolti gente intenta a lamentare guai altrui, bensì che percepisca con l'udito sentimenti e voce di sventurati di cui anche il volto muto muove alle lacrime; e quanto più quelle parole otterrebbero pietà se fossero loro a pronunciarle, tanto più, secondo una certa proporzione, esse risultano efficaci nel commuovere quando sono dette come per bocca loro; avviene lo stesso per gli attori a teatro[73].

L'emozione e l'espressione

Tutti questi espedienti avrebbero però poco o nessun effetto se l'oratore non sapesse esprimere con la sua voce e i suoi gesti precise ed evidenti emozioni. Questo è il requisito essenziale, a teatro come in tribunale, per agire sui sentimenti del pubblico. Chi ascolta non può provare "dolore, avversione, rancore o timore", spiega Cicerone, se tutti questi stati d'animo "non si mostreranno come impressi a fuoco nello stesso oratore". Per provocare negli altri un sentimento è infatti necessario "dare l'impressione di provare con intensità quello [stesso] sentimento", e assomigliare così "a quelli che lo provano davvero"[74].

I segni della presenza di una particolare passione devono coinvolgere l'intera espressività fisica dell'oratore, dagli occhi al volto, ai gesti, fino all'estremità delle membra e all'azione delle dita[75]. E se queste espressioni sono davvero perfette, il loro effetto sarà irresistibile, al punto che perfino gli avversari ne cadranno preda e saranno costretti a provare loro malgrado tutte le emozioni che l'oratore vuole scatenare[76].

Ora, le espressioni esteriori di una passione appaiono spontaneamente in tutti noi, nei diversi momenti della nostra vita, quando le proviamo davvero. Si tratta di un processo naturale, che ci consente di capire ciò che gli altri stanno provando nel loro animo: "il gesto si accorda con la voce e obbedisce al sentimento assieme ad essa", e in questo modo "lo stato d'animo si riconosce dall'espressione del viso e dall'andatura". Del resto, osserva Quintiliano, "anche negli esseri privi di linguaggio si riconoscono l'ira, la gioia, le moine dallo sguardo e da certi altri movimenti del corpo"[77]. E tanto è spontaneo e naturale il processo che traduce le passioni interiori in segni esteriori, che qualsiasi persona, per quanto rozza e ineducata, acquista un'indubbia efficacia espressiva quando è percorsa da emozioni autentiche e acute:

[73] Quintiliano, *Institutio oratoria,* VI, 1, 25-26, cit., vol. II, pp. 997-999.
[74] Cicerone, *De oratore*, II, 189 e 190, cit., p. 433; Quintiliano, *Institutio oratoria,* VI, 2, 27, cit., vol. II, p. 1027.
[75] Cicerone, *De oratore*, II, 188, cit., p. 433.
[76] *Ivi*, III, 214, p. 727.
[77] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 65 e 66, cit., vol. III, p. 1885.

> Se gente in lacrime, specie per un dolore recente, sembra riuscire a sfogarsi un po' mostrando notevole efficacia espressiva, e se talvolta l'ira rende eloquenti gli ignoranti, quale altra è la causa, se non che in loro c'è forza emotiva e, appunto, sincerità di sentimenti?[78]

Così, sfruttando l'immediata capacità espressiva che la passione possiede in sé, l'attore e l'oratore, a teatro e in tribunale, possono facilmente atteggiare i gesti e la voce nel modo più convincente ed efficace. Che gli attori utilizzino questo sistema appare del resto evidente. Quando agiscono sulla scena, nota Cicerone, sostengono la loro recitazione con una viva partecipazione emotiva: per rendere il testo del poeta non ricorrono solo all'arte, ma anche ad un'autentica e genuina commozione. E testimonia di aver osservato più volte come a teatro "paressero ardere, dietro la maschera, gli occhi dell'attore che declamava"[79]. Quintiliano, dal canto suo, ribadisce di aver notato spesso non solo gli attori tragici ma anche gli attori comici "allontanarsi ancora in lacrime dopo che avevano deposto la maschera al termine di un'azione particolarmente toccante"[80].

Il processo naturale che produce i segni di una passione sul volto e nei gesti di chi la prova, possiede però anche un'altra e più preziosa virtù. Non solo produce immediatamente, senza alcuno sforzo, le espressioni corrispondenti ai diversi stati d'animo, ma le rende particolarmente intense ed efficaci, dotandole di una speciale energia. Per questo gli oratori quando si affidano all'autenticità del proprio sentimento raggiungono effetti che sarebbero altrimenti impossibili. Possono, ad esempio, scoppiare realmente in lacrime di fronte al pubblico, e addirittura impallidire[81]. Ma soprattutto le loro espressioni si caricano di una forza irresistibile, che verrebbe meno se si limitassero a fingere sentimenti che non provano.

La semplice finzione, operata a freddo, priva infatti le espressioni dell'energia necessaria: gli atteggiamenti dell'oratore appaiono inerti e vuoti, e si rivelano come un'affannosa e scoperta simulazione. Il risultato può essere disastroso, soprattutto quando l'oratore tenta di caricare i toni. Quanto più infatti cerca di riprodurre a freddo i tratti di una passione impetuosa, tanto più rischia di cadere nel ridicolo. Cicerone evoca in proposito la testimonianza del celebre oratore Antonio impegnato in una difesa appassionata, e Quintiliano nel suo trattato ne trae l'opportuna conclusione:

> Non furono senza lacrime né senza grande dolore il mio lamento e le suppliche rivolte a tutti gli dei, agli uomini, ai concittadini, agli alleati. Se a tutte quelle parole da me allora pronunciate fosse mancato un mio vero sentimen-

[78] *Ivi*, VI, 2, 26, vol. II, 1027.
[79] Cicerone, *De oratore,* II, 193, cit., p. 435, e *Pro Sestio*, 120.
[80] Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 2, 35, cit., vol. II, p. 1033.
[81] *Ivi*, VI, 2, 36, vol. II, p. 1033.

> to di sofferenza, la mia orazione non solo non sarebbe stata commovente, ma addirittura risibile[82].
>
> Talvolta, infatti, l'imitazione di lutto, ira e indignazione arriverà ad essere ridicola, se vi adatteremo soltanto parole ed espressione del viso, ma non l'animo[83].

Perciò, se è possibile cercare di simulare più o meno bene, con i gesti e con la voce, i segni di un sentimento, soltanto chi lo prova davvero può riuscire a trasmetterlo attraverso le proprie espressioni esteriori. E se gli spettatori cadono in preda alle emozioni è perché queste, prima di diffondersi nel pubblico, esistono effettivamente nell'animo dell'attore o dell'oratore. Per influenzare emotivamente chi decide una causa, scrive quindi Quintiliano, le nostre parole dovranno provenire "da un animo tale quale quello che intendiamo forgiare nel giudice"[84].

Il problema fondamentale dell'attore e le tecniche di immedesimazione

In questo modo sembra ovviamente riproporsi l'antica teoria del contagio, per cui le passioni si trasmettono dall'animo di chi recita all'animo di chi assiste. Ma è un contagio, appunto, prodotto non più da una divinità, ma dalla natura stessa dei processi emotivi. Le espressioni esterne sono un semplice tramite, la via per cui il flusso dei sentimenti dell'oratore entra in contatto con lo spettatore. Poi le emozioni, di per sé contagiose, passano per forza propria nel nuovo soggetto.

La metafora ricorrente per spiegare il fenomeno è quella dell'incendio, in cui il fuoco si diffonde per contatto da un materiale all'altro:

> Come infatti nessun materiale è tanto infiammabile da poter prendere fuoco se non gli viene accostato il fuoco; così, non c'è mente tanto disposta a farsi influenzare dalla forza dell'oratore, che possa infiammarsi se egli non le si avvicina infiammato e ardente[85].

Ma per innescare il contagio e provocare le reazioni emotive del pubblico è necessario che l'oratore sappia suscitare davvero in sé, mentre pronuncia il suo discorso, le diverse passioni che vuole scatenare nell'uditorio. Deve, come osserva Cicerone, "acquisire la capacità di adirarsi, addolorarsi, piangere nel corso dell'orazione"[86].

[82] Cicerone, *De oratore,* II, 196, cit., p. 439.
[83] Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 2, 26, cit., vol. II, p. 1027.
[84] *Ivi,* VI, 2, 27, vol. II, p. 1027.
[85] Cicerone, *De oratore*, II, 190, cit., p. 433. Vedi anche Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 2, 28.
[86] Cicerone, *De oratore*, II, 196, cit., p. 439. Vedi anche Quintiliano, *Institutio oratoria,* VI, 2, 28.

E ritorna così il problema fondamentale, che riguarda tanto la tecnica della recitazione quanto l'*actio* dell'oratore. Nessuno, nota Quintiliano, può provare un'emozione a comando, con un semplice sforzo di volontà, e non abbiamo alcun potere sui nostri moti interiori[87]. Come può allora, chi agisce di fronte al pubblico, creare in sé, momento per momento, tutti i moti interiori che gli sono necessari?

Per dimostrare che l'impresa è possibile Cicerone cita proprio l'esempio degli attori teatrali. Un bravo attore quando recita una scena riesce a infiammarsi, non solo la prima volta, ma anche nelle repliche successive, giorno dopo giorno, per parecchio tempo. Non si vede quindi perché non debba riuscirci anche l'oratore, che pronuncia il suo discorso una volta sola, senza correre il rischio che la sua sensibilità venga logorata dalle infinite ripetizioni della medesima scena[88].

Ora, secondo Cicerone, l'attore e l'oratore riescono a infiammarsi nel modo giusto e nei momenti opportuni in seguito a un particolare procedimento, che nasce dalle condizioni stesse in cui si trovano quando agiscono di fronte al pubblico. È una situazione che li rende particolarmente sensibili agli stimoli creati dalle loro stesse parole e azioni. L'attore è infatti consapevole di dover mostrare la propria bravura e di mettere in gioco la propria reputazione. L'oratore sa inoltre che dalla sua parola dipende il destino di persone reali e l'affermazione di valori morali che gli stanno a cuore[89]. L'incertezza sull'esito della prestazione, che non può mai essere garantito, e insieme la presenza delle persone che osservano, attendono gesti e parole, e li giudicano, produce perciò una tensione particolare, che provoca nell'animo di chi si esibisce una sorta di iperattività emotiva. Le parole che pronuncia, i temi che tocca, le figure che illustra – e la maniera stessa in cui parole, temi, figure sono stati attentamente predisposti, come abbiamo visto, per sollecitare le emozioni di tutti i presenti mettendo in luce particolari penosi, o tremendi, o orribili – insomma "la natura stessa di quel parlare volto a commuovere gli animi altrui", commuove chi parla "in misura anche maggiore di qualunque ascoltatore"[90]. E tutti gli effetti visivi allestiti allo stesso scopo, come l'apparizione di una figura pietosa o terribile sulla scena teatrale, o l'esibizione di fronte a giudici di un tribunale di un accusato vecchio, triste, in vesti dimesse, col corpo solcato di ferite riportate in guerra, provocano la commozione dell'attore, o dell'oratore, "ancor prima di muovere a pietà gli altri"[91].

Il procedimento sembra quindi essere questo. Le parole e gli artifici predisposti per emozionare il pubblico suscitano innanzi tutto le passioni dell'attore o dell'oratore che, davanti agli spettatori, si trovano in uno stato di particolare sensibilità emotiva. Dall'interno del loro animo le passioni emer-

[87] Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 2, 29.
[88] *Ivi*, II, 193. Vedi anche Quintiliano, *Institutio oratoria,* VI, 3, 35.
[89] *Ivi*, II, 192.
[90] *Ivi*, II, 191.
[91] *Ivi*, II, 195.

gono nelle espressioni esteriori, segnando i tratti del volto, i gesti e l'intonazione della voce, che appaiono così particolarmente efficaci. E di qui si trasmettono poi per contagio, incendiando l'animo di tutti i presenti.

Quintiliano, dal canto suo, ricorrendo agli strumenti teorici elaborati dalla dottrina degli stoici, individua una tecnica particolare che può essere utilizzata nell'oratoria e nella recitazione. Tutti noi nel corso della vita quotidiana siamo accompagnati nella nostra mente da immagini di scene a cui non stiamo realmente assistendo. Sono immagini che creiamo "mentre ci trastulliamo fra sogni ad occhi aperti", e abbiamo l'impressione "di viaggiare lontano, navigare, combattere, arringare popoli, disporre di ricchezze". Alcune persone, particolarmente dotate, possono evocare in sé queste visioni in modo così vivo e preciso da riuscire "a immaginarsi perfettamente, secondo verità, oggetti, voci e gesti". Ma è una capacità che tutti possono sviluppare. E chi sa concepire in questo modo scene plausibili e vivaci può facilmente suscitare nel proprio animo i sentimenti corrispondenti. Così l'oratore e l'attore, se riescono a fissare di fronte a sé, con precisione, le immagini di tutto ciò che stanno declamando o recitando, proveranno inevitabilmente, momento per momento nello sviluppo del discorso, o della commedia, tutte le emozioni necessarie.

> Lamento che è stato ucciso un uomo: non avrò negli occhi tutto quel che è credibile sia accaduto sulla scena reale? L'assassino non salterà fuori improvvisamente? L'attaccato non proverà terrore, non griderà, o supplicherà, o fuggirà? Non vedrò l'uno colpire e l'altro cadere? Non mi si fisseranno nell'animo il sangue, il pallore, i gemiti, e infine la bocca aperta di chi emette l'ultimo respiro?[92]

Immerso nella tensione che gli procura l'esibizione di fronte al pubblico, immediatamente coinvolto dalle parole che pronuncia e dalle azioni che compie, abile nell'evocare davanti alla propria mente le immagini adeguate, l'attore nel corso della recitazione viene quindi attraversato da una successione di sentimenti che modellano spontaneamente le sue espressioni, le rendono intense, efficaci, e capaci di operare effettivamente su tutti i presenti, proiettando negli spettatori le emozioni che lo agitano.

Controllo e perfezionamento delle espressioni

Risolto in questo modo il problema fondamentale dell'attore, il processo complessivo della recitazione si fonderebbe però sulla semplice dinamica dei sentimenti, sulla loro spontanea capacità espressiva, e sul loro potere innato di diffondersi per contagio. L'abilità dell'interprete consisterebbe allora in ben poca cosa. Una volta in possesso di un testo adeguato, trovato un pubblico pronto ad ascoltarlo, dovrebbe limitarsi a evocare nel proprio animo im-

[92] Quintiliano, *Institutio oratoria,* VI, 2, 31, cit., vol. II, p. 1029.

magini chiare e precise, corrispondenti alle parole che pronuncia, e il resto verrebbe da sé. La situazione in cui si trova lo immerge in una sorta di ipersensibilità emotiva, i sentimenti sorgono immediatamente nel suo animo evocati dalle parole e dalle immagini, e quindi atteggiano il suo corpo e la sua voce nelle espressioni più efficaci. E questo è tutto.

Cicerone e Quintiliano insistono però sulla necessità che l'attore e l'oratore siano dotati anche di una tecnica sapiente e consapevole, lunga e difficile, attentamente coltivata ed esercitata. Alla base dei loro trattati si colloca la convinzione che l'oratoria, come la recitazione, possa giungere a risultati eccellenti solo se tutto ciò che è messo a nostra disposizione dalla "natura" viene sviluppato dall'"arte". Un oratore, ad esempio, deve sicuramente possedere precise doti naturali, come un adeguato aspetto fisico, la mancanza di difetti che impediscono la correttezza della pronuncia e la facilità del movimento, una solida memoria, e anche la sensibilità dell'animo pronto ad infiammarsi. Tutte queste qualità sono indispensabili, ma senza la tecnica servono a ben poco: su di loro deve appunto operare l'arte, che sola può perfezionare quanto ci viene immediatamente fornito dalla natura[93].

Il processo naturale della dinamica dei sentimenti, che costituisce il fondamento dell'*actio* e della recitazione, di per sé non è quindi sufficiente. Un attore o un oratore che si limitassero a esibire di fronte al pubblico i segni esterni immediatamente impressi su di loro dalle passioni dell'animo, sarebbero senz'altro inadeguati al loro compito. E questo per un evidente motivo. Come spiega Cicerone, le passioni dell'animo spesso sono "confuse", e allora le espressioni che producono appaiono oscure e imprecise. Per manifestare una passione in modo davvero perfetto è perciò necessario rimuovere dalla sua immediata manifestazione esteriore "quanto provoca oscurità", dando contemporaneamente rilievo "agli aspetti più evidenti e visibili"[94]. Solo così si potrà ottenere una recitazione davvero efficace come quella praticata dal grande attore Roscio, che riusciva a formare ogni gesto in modo che fosse assolutamente evidente e perfetto, dotato di grazia e di convenienza, e tale da procurare al pubblico, nello stesso tempo, "emozione e piacere"[95].

Quintiliano è della stessa opinione. Le espressioni delle "emozioni reali", che "erompono spontaneamente", devono essere plasmate "dall'insegnamento e dal metodo"[96]. Devono insomma essere lavorate e controllate da chi pronuncia un discorso. Altrimenti appaiono rozze e approssimative, e con la loro insufficienza possono lasciare spazio agli eccessi degli oratori "ignoranti" che "gridano ovunque, e muggiscono ogni frase", si spostano freneticamente, gesticolano "e muovono la testa come matti"[97].

[93] Cicerone, *De oratore*, I, 113-115; Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, Proemio, 276-27; II, 17, 5-15; II, 19, 1; XI, 3, 10-12.
[94] Cicerone, *De oratore*, III, 215, cit., p. 729.
[95] *Ivi,* I, 130, p. 201.
[96] Quintiliano, *Institutio oratoria*¸ XI, 3, 61, cit., vol. III, p. 1883.
[97] *Ivi*, II, 12, 9, vol. I, p. 349.

Esiste inoltre un altro motivo che rende indispensabile all'attore controllare le proprie espressioni. Chi recita, osserva Cicerone, deve regolare l'intensità di ogni gesto, dosandola opportunamente, in modo da preparare l'effetto del gesto successivo. Se quest'ultimo, ad esempio, deve apparire particolarmente pregnante e vivace, il gesto precedente dovrà essere ridotto e smorzato, per non bruciarne l'effetto. La recitazione si svolge quindi attraverso uno sviluppo di variazioni, in cui ogni momento espressivo acquista la propria efficacia in rapporto a quelli che lo precedono, e deve perciò tenere conto di quelli che lo seguono. Così l'attore e l'oratore, mentre esibiscono un'espressione dettata da uno stato emotivo, devono mantenere la lucida consapevolezza dell'intero andamento dell'orazione, o della scena da recitare, e misurare su questo l'intensità dei gesti e delle intonazioni[98]. Il controllo da esercitare sugli atteggiamenti del proprio corpo è quindi estremamente rigoroso, al punto da consigliare, come si dice facesse Demostene, lunghe prove davanti allo specchio[99].

Ora, per perfezionare le espressioni che sorgono spontaneamente dai moti dell'animo, per ripulirle da ogni "oscurità" e renderle perfettamente "evidenti", chi recita o declama deve conoscere con esattezza quali sono i segni esterni caratteristici di ogni singola passione. Altrimenti non potrà controllarne l'esatta riproduzione sul suo volto, nei suoi gesti e nella modulazione della voce. Infatti, come spiega Cicerone, "la natura ha assegnato a ogni emozione un'espressione, un tono di voce e un gesto specifici", ed essi "sono a disposizione dell'oratore per esprimere le varie sfumature del discorso, come un pittore fa con i colori"[100].

Nel *De oratore* Cicerone introduce come esempio la descrizione di alcune forme espressive relative all'intonazione della voce, che corrispondono all'esatta riproduzione dell'ira, della compassione, della paura, della violenza e dell'abbattimento[101]. Quintiliano, nell'undicesimo libro dell'*Institutio oratoria*, elenca invece dettagliatamente una lunga serie di gesti e movimenti, fornendo un vero e proprio catalogo di atteggiamenti espressivi destinato a ispirare per diversi secoli buona parte dei trattati d'oratoria.

Già negli anni della sua formazione, osserva Quintiliano, l'oratore deve apprendere la chironomia, ossia la legge del movimento delle mani[102]. E in seguito dovrà padroneggiare un complesso codice vocale e gestuale, che riguarda l'impiego di ogni parte del corpo. A cominciare dalle posizioni della testa:

> Atteggiamenti decorosi sono in primo luogo mantenere la testa eretta e in posizione naturale, perché quando è bassa indica viltà, quando è volta

[98] Cicerone, *De oratore*, III, 102.
[99] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 68.
[100] Cicerone, *De oratore*, III, 216, cit., p. 729.
[101] *Ivi*, III, 217-218, vedi anche *Orator*, 55, 56.
[102] Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, 11, 17.

all'indietro arroganza, quando è inclinata su di un lato fiacchezza, quando è troppo dura e rigida un carattere brutale[103].

Ma la massima capacità espressiva risiede nei tratti del viso: gli occhi, le guance, le labbra, le narici e perfino le sopracciglia, che quando sono "aggrottate", indicano ira, "abbassate" tristezza, "distese" gioia. Quintiliano prosegue con le spalle, le braccia, i piedi, le mani e le dita, indicando tutti i movimenti opportuni, fino al minimo dettaglio.

> Se si afferra gentilmente l'ultima falange dell'indice da entrambi i lati, con le altre due dita moderatamente curvate, ma con il mignolo meno curvato, si ha un gesto adatto alla discussione. Si ha l'impressione però che discuta con maggiore energia chi tiene piuttosto la falange di mezzo, con le ultime due dita tanto più piegate quanto quelle precedenti sono scese lungo la falange… La mano leggermente piegata come quella di chi formula un voto viene mossa a brevi intervalli, mente le spalle assecondano il movimento, gesto particolarmente adatto a chi parla con riluttanza e come timidamente. È adatto a esprimere meraviglia il gesto che consiste nel volgere un poco il palmo della mano verso l'alto, chiuderla dito per dito a partire dal mignolo, poi, mentre le dita piegate ritornano alla posizione precedente, distenderla e nel contempo ruotarla in senso opposto[104].

E nella meticolosa descrizione di tutti questi movimenti, la ricerca della massima capacità espressiva si associa all'esigenza di una precisa stilizzazione, capace di conferire all'azione dell'oratore non solo decoro, ma anche la grazia e la bellezza dirette a procurare agli spettatori un indispensabile "diletto".

> Gli specialisti vietano di alzare la mano al di sopra degli occhi e di abbassarla al disotto del petto; a maggior ragione si considera un difetto muoverla verso il basso partendo dalla testa o farla scendere al basso ventre. La mano viene fatta alzare verso sinistra senza superare il limite della spalla, oltre non è conveniente… Non è mai corretto gesticolare solo con la mano sinistra… Stare fermi con il piede destro in avanti e avanzare con la mano corrispondente è brutto[105].

Possibilità di una teoria antiemozionalista

Nell'azione complessiva di chi si esibisce di fronte al pubblico si intrecciano così due forme di comportamento. Una spontanea, che lascia affiorare sul volto e nei gesti i tratti semplicemente dettati dalle emozioni, e una consapevole e regolata che adotta gesti e movimenti studiati e codificati, tanto per rendere più incisive le espressioni quanto per dotarle di una particolare grazia e bellezza. Tra queste due forme di comportamento si instaura un delica-

[103] *Ivi*, XI, 3, 69, vol. III, p. 1887.
[104] *Ivi*, XI, 3, 95 e 100, vol. III, pp. 1897 e 1899.
[105] *Ivi*, XI, 3, 112-114 e 124, vol. III, pp. 1905 e 1911.

to equilibrio. Se viene compromesso si produce il pericolo di una recitazione rozza ed esagitata o, al contrario, fredda e artificiale. E questa è appunto la posizione esplicita della trattatistica di Cicerone e Quintiliano.

Tuttavia la possibilità di codificare i segni espressivi delle diverse passioni indicandoli fin nei minimi dettagli con estrema precisione, proprio come avviene nel minuzioso catalogo fornito da Quintiliano, schiude un'altra via. L'attore o l'oratore possono tentare di riprodurre questi segni – movimenti del capo e delle braccia e delle mani, inflessioni della voce – immediatamente su di sé, a freddo, servendosi di una tecnica lungamente esercitata. Le forme espressive che utilizzano sono studiate e codificate proprio in modo da rispondere perfettamente alle esigenze del teatro o del tribunale, e dunque da apparire, in quei particolari contesti, assolutamente convincenti. Una persona in grado di riprodurle abilmente, adattandole alle proprie caratteristiche personali, riuscirebbe perciò a rendere la presenza di passioni e stati d'animo così bene da non lasciare insoddisfatta alcuna esigenza degli spettatori. Il suo effettivo coinvolgimento emotivo risulterebbe a questo punto superfluo: si ridurrebbe a un semplice strumento a cui l'attore dovrebbe ricorrere quando la sua tecnica non è sufficientemente perfezionata. E potrebbe anche, in particolari casi, mostrarsi addirittura nocivo, turbando la necessaria concentrazione che l'oratore deve dedicare alla perfetta resa artistica delle proprie espressioni[106].

L'ipotesi di un simile modello di recitazione, basata sulla simulazione fredda ma perfetta e artisticamente convincente delle emozioni, affiora così nel pensiero del tempo. Cicerone, in un passo del *De oratore,* sembra addirittura ammettere che disponendo di "un'arte più grande" sarebbe forse possibile esprimere efficacemente una passione senza provarla, mediante la semplice simulazione a freddo[107]. Poi, nelle *Tusculanae disputationes*, sia pure toccando il problema in un contesto particolare, mentre discute gli effetti dell'ira, assume senz'altro questa possibilità come reale, e anzi la pone alla base stessa dell'arte dell'attore e dell'oratore:

> All'oratore certo non si addice affatto lasciarsi prendere dall'ira, ma non è disdicevole che la simuli. Ti sembriamo forse in preda all'ira quando durante le cause parliamo con un tono di voce più aspro e aggressivo? … Pensi forse che Esopo fosse in preda all'ira quando declamava questo verso, o che lo fosse Accio quando lo scrisse? Passi del genere sono magnifici da declamare, e un oratore, se è un oratore, lo fa meglio di qualsiasi attore, ma si declama con calma, a sangue freddo[108].

E lo stesso passo si ritrova riproposto qualche decennio dopo anche nel *De ira* di Seneca.

[106] *Ivi*, XI, 3, 25.
[107] Cicerone, *De oratore*, II, 189, cit., p. 433.
[108] Cicerone, *Tusculanae disputationes,* IV, 55, trad. it. di L. Zuccoli Clerici, Milano, Rizzoli, 1996, p. 411.

> "L'oratore, dice, talvolta, quand'è irato, riesce più efficace". No, ma quando imita chi è irato: anche gli attori scuotono la gente con le loro declamazioni, non se si adirano loro personalmente, ma se recitano bene la parte di chi è irato. E anche coi giudici e nell'assemblea e dovunque dobbiamo piegare l'altrui volontà al nostro modo di pensare, simuleremo ora l'ira, ora la paura, ora la misericordia, per ispirarle negli altri e quel che la passione sincera non avrebbe ottenuto, spesso l'ottiene la finzione[109].

Ma soprattutto la visione di un'arte dell'attore i cui effetti sul pubblico non si fondano sul contagio diretto e immediato delle emozioni, bensì sulla percezione di una particolare abilità nella simulazione, emerge in uno scritto di Plutarco, che appartiene alla stessa generazione di Quintiliano.

Nelle *Questioni conviviali* Plutarco affronta un problema caratteristico: perché mai ricaviamo piacere dall'osservare un attore che sulla scena imita la collera o la tristezza, mentre poi siamo colti solo da pena e dispiacere quando osserviamo una persona in preda a questi sentimenti nella vita reale. È un problema a cui non è facile rispondere. E Plutarco lo risolve in questo modo. Se proviamo piacere osservando un attore che lamenta disperatamente lutti e disgrazie, è perché tutti noi possediamo un gusto innato per tutto ciò che appare prodotto dall'arte, dalla tecnica, da una particolare abilità intelligente e razionale. La nostra natura è infatti attirata spontaneamente da ogni dimostrazione di destrezza e di ingegno. Abilità, destrezza e ingegno che si manifestano appunto nell'esibizione dell'attore, proprio perché questa consiste non in una semplice espressione di sentimenti davvero provati, ma in un'accorta e sapiente simulazione:

> chi è veramente in preda alla collera e alla tristezza non mostra che gli effetti ordinari della passione e dell'emozione, mentre l'imitazione, per poco che sia riuscita, manifesta un'abilità che la rende attraente. E noi prendiamo in questo caso un piacere del tutto naturale mentre sentiamo della pena nell'altro[110].

Così, secondo una visione che affiora tra l'epoca di Cicerone e quella di Plutarco, l'arte della recitazione potrebbe risiedere esclusivamente nella capacità di simulazione. È frutto di abilità, più che di ispirazione o di reale partecipazione emotiva. Tanto più è attraente, piacevole ed efficace quanto più l'attore riesce a riprodurre perfettamente, attraverso una tecnica raffinata, i sintomi di una passione. Ma solo perché ciò manifesta una particolare bravura. L'espressione autentica di un'emozione provata davvero, sulla scena resterebbe inerte, goffa e penosa.

[109] Seneca, *De ira*, II,17,1, trad. it. di R. Laurenti, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 159.
[110] Plutaco, *Questioni conviviali*, V, 1, 2.

Annalisa Sacchi

LA SCENA SCESPIRIANA DI EIMUNTAS NEKROSIUS

Premessa in forma di *lamentatio*

A più di quindici anni dal suo debutto, il "fenomeno Nekrosius" continua ad essere investigato e discusso.

Permane, senza dubbio, lo stupore di fronte alla passione ontologica che il regista traduce sulla scena, per un'arte che appare tanto ampia e definitiva, e a tal punto suasiva, da travalicare confini linguistici e culturali, coinvolgendo platee le più eterogenee.

Si registra, specie in Italia, l'interesse verso una prassi che a livello nazionale non s'è mai compiutamente sviluppata e che, nell'attuale dibattito, viene considerata pressoché estinta: quella del teatro di regia, di più, del teatro del regista-pedagogo, quale prodotto del magistero teatrale russo.

Valentina Valentini, in particolare, ha sostenuto come il lavoro del maestro lituano abbia un effetto benefico sulle nostre scene poiché mostra cosa produce la cultura dell'organicità in una direzione non regressiva, rivela come sia possibile salvaguardare l'opera senza essere conservatori, che l'eredità e la tradizione culturale sono valori preziosi sui quali edificare teatralismi individuali[1].

Massimo Lenzi arriva ad affermare, a chiusura di un lungo saggio sul '900 teatrale russo, come nella scena di Nekrosius operino al massimo livello i più cospicui tra i singoli stilemi estetico-rappresentativi elaborati dal teatro drammatico russo lungo il corso del secolo[2]. Sono, queste, alcune delle ragioni per cui riteniamo utile un tentativo di formalizzazione, in sede storico-teorica, dell'*opus* teatrale e delle modalità registiche del maestro lituano.

Ad un livello diverso e più generale reputiamo, per servirci di uno dei termini più fecondi della fenomenologia novecentesca, il *dasein*, l'*esserci*, la presenza e la testimonianza dello studioso di teatro, come la categoria che sola possa stemperare lo statuto effimero dello spettacolo. Ci si rivolge dunque alla scena di Nekrosius per tentare di restituirne una traccia, un profilo possibile.

Ferdinando Taviani sostiene che il teatro contemporaneo, di cui ci facciamo testimoni diretti, è, nella sua forma più alta, un *teatro che ti taglia la via,* non necessariamente declinato come tema autobiografico o frammento di esperienza privata. "È la fonte d'energia, il seme del valore, per chi fa teatro raccontandone le storie. È ciò che dà luce, per chi scrive – e per chi legge,

[1] Cfr V. Valentini (a cura di), *Eimuntas Nekrosius*, Catanzaro, Rubbettino, 1999, p. 7.
[2] Cfr. M. Lenzi, *Il Novecento russo: stili e stilemi*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 206.

se ne sente il bisogno – alla folta fronda documentaria che altrimenti sarebbe archivistica penombra"[3].

Teatro che ti taglia la via è un modo per descrivere un'*affinità elettiva* tra spettacoli e individui che di quegli spettacoli tentano di rendere conto. È precisamente sul solco di quest'immagine che lo studio presente cerca le sue ragioni di *necessità*, rintracciando, nell'incontro con la scena di Nekrosius, i sintomi di un teatro che pone domande cruciali ai suoi spettatori, che esige un atto di responsabilità, come sempre avviene – ce l'ha insegnato George Steiner[4] – quando si realizza l'esperienza autentica della comprensione.

Hegel parlava di individui cosmico-storici per indicare quanti avessero incarnato, in maniera esemplare, il senso e il dipanarsi della Storia. Un individuo di tal fatta, per la storia del teatro novecentesco, è fuor di dubbio Stanislavskij. Che lo sia Nekrosius è cosa che si potrà stabilire in futuro, possiamo però affermare senza reticenze che la sua figura risponde all'interrogarsi contemporaneo circa lo statuto e la necessità della regia, il valore di un teatro che parli per immagini stra-ordinarie e che emozioni, che incarni il valore della trasmissione di saperi e della tradizione. Domande, queste, urgenti, dalle quali dipende il giudizio sullo stato di salute della scena, l'analisi dei suoi orientamenti.

Nell'attività di studio finora condotta sul lavoro del regista lituano, chi scrive ha dovuto scontrarsi con un pregiudizio che, al pari d'un certo disinteresse storiografico, risulta pericoloso (e pernicioso) per la trattazione dell'opera di artisti viventi. Mi riferisco alla diffidenza che gli "uomini di scena" nutrono sovente per quelli "di libro", per una pratica che inevitabilmente, nel tentativo di fermare l'impalpabile, diventa un tradimento. Il teatro che non si lascia fissare, sospeso tra le opposte ragioni di quanti agiscono la scena e di quanti ne raccontano le storie, è un luogo comune inibente che deve essere scavalcato in senso collaborativo, affinché la formula attore-spettatore (quella relazione teatrale che rappresenta lo specifico spettacolare) si specchi in quella, altrettanto fertile, tra uomini di scena e uomini di libro. Gli esempi di Taviani accanto a Barba, di De Marinis con il "nuovo teatro", della Schino rispetto alla scena di Pontedera, di Banu per Peter Brook, fino a quello più recente di Cristina Valenti nei confronti di Santagata, sono altrettanti sintomi dell'efficacia di questo binomio, qualora venga declinato nel senso d'una collaborazione.

Nell'iconografia teatrale esiste un'immagine che viene associata talvolta ad Amleto. Si tratta di una figura meno frequentata rispetto a quella che vede il giovane Principe nell'atto di conversare col teschio di Yorick ma, a mio avviso, più pertinente. È Amleto che legge.

Ed è qui che inizia il nostro cammino, dall'immagine che contiene, esaurendola, la dialettica tra scena e libro, l'incarnazione dell'uomo di scena – meglio, l'uomo-scena – che è insieme uomo di libro. Il serpente che si mangia la coda, l'uroboro, il simbolo della creazione.

[3] F. Taviani, *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, p. 253.
[4] G. Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992, p. 22.

La scena come uroboro, ovvero l'architettura ciclica della trilogia

Non so se Dio Abbia creato Shakespeare,
ma so che Shakespeare,
in misura sorprendente,
ha creato noi.
H. Bloom

L'analisi che segue propone un percorso attraverso le opere che compongono la trilogia scespiriana di Nekrosius: *Amleto*, *Macbeth* e *Otello* divengono qui occasioni per verificare il profilo di un artista che, nel Bardo, pare racchiudere la summa del suo teatralismo, raggiungendo vette espressive d'eccezionale densità.

La trilogia viene preferita all'analisi del singolo lavoro poiché essa appare come un tutto unico e autosufficiente, attraversato da un medesimo filo rosso: l'investigazione circa la *misura* dell'uomo.

Un motivo ricorrente, dispiegato nelle stazioni successive dei tre capolavori scespiriani: Macbeth, colpevole d'aver errato nella valutazione di se stesso, l'eroe che eccede la propria misura e determina la rovina sua e del mondo che ha edificato. Quindi Amleto, cui il parametro della misura è dato per crescere, per partecipare alla generazione degli "uomini forti": donde il carattere iniziatico delle scene che sanciscono la virile maturazione del principe, cui dedicheremo un'attenzione a parte. Infine, in questa logica ascendente della misura (e dunque dei limiti) dell'umano, il tema della grandezza per eccesso, quella di Otello. Tema tragico per antonomasia, poiché in Otello appare, in forma esemplare, la dialettica d'apoteosi e caduta propria dei grandi eroi tragici. La vicenda del Moro mostra infatti come "la forza che annienta il soggetto sia liberata dal soggetto stesso contro di sé"[5]:

> Così disse l'aquila, quando vide il piumaggio
> della freccia avvelenata che l'aveva colpita:
> Così non per opera d'altri siam presi,
> ma di piume delle nostre stesse ali…[6]

ci avverte desolatamente l'Achille di Eschilo.

Otello ripudia la grandezza epica di cui è incarnazione per aderire ad una trama volgare di meschinità e menzogne. E Nekrosius ci fa assistere, indugiando in sequenze cariche di commossa *pietas*, alla parabola del disastro in cui precipita l'unico personaggio autenticamente eroico che il regista abbia mai rappresentato nell'intero suo *opus* teatrale.

Un secondo filo rosso, più sottile, segna il percorso scespiriano. Come ha sottolineato Franco Quadri, infatti, tanto *Amleto* che *Macbeth* e poi *Otello* richiedono a Nekrosius di misurarsi con protagonisti maschili implicati in vicende politiche e rapporti col potere, un tema toccato con insistenza dal

[5] P. Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996, p. XIV.
[6] *Ivi*, cit. come epigrafe alla Parte Seconda, *Analisi del tragico*, p. 77.

regista anche negli spettacoli risalenti al periodo dell'occupazione sovietica della Lituania:

> forse anche per questo, senza peraltro ritornare al passato, lo vediamo ora estrarre i protagonisti dalla trama per sottolinearne la rispettiva solitudine in un contesto primitivo e violento, barbarico come si può immaginare un medioevo nordico, indifeso davanti alla tirannia della natura, in un universo compresso da prepotenti pressioni materiche[7].

Il critico prosegue osservando come al Bardo si sacrifichi praticamente la parola, salvo giocare con insistenza sulla ripetizione di qualche verso isolato. Cade così la "perspicuità barocca e sovrabbondante del linguaggio", si verifica un accumulo di dati sensibili in cui, rispetto ad una narrazione di segno tradizionale, viene privilegiato il confronto di simbologie. Ciononostante Nekrosius sostiene che si debba

> sempre partire dal testo. L'autore ci prepara a ciò che deve accadere sul palcoscenico, ci fornisce tutte le indicazioni di partenza […]. Tutto ciò che metto in scena deriva dal testo, da quello che vi si può trovare leggendolo con molta attenzione: è tutto scritto, bisogna solo cercare. Nella nostra professione è importante trovare ciò che un semplice lettore non vede: per lui è importante la vicenda, mentre noi dobbiamo appassionarci al particolare[8].

Parole importanti perché, mentre indicano come la formazione di Nekrosius sia tutta interna alle espressioni e alle immagini rintracciate nel testo, ribadiscono quella ricerca di dettagli, cruciali o periferici, i quali, declinati attraverso la splendida sensibilità visiva del regista, determinano finanche lo scenario oggettuale dei suoi allestimenti.

In ciò risiede la quiddità dell'opera sua, la grande differenza rispetto alle

> generazioni registiche precedenti, abituate a scavare nel testo – e a esaurirlo – alla ricerca del senso, delle interpretazioni, dei sottotesti. Nel suo caso non si tratta di sovrapporre una lettura iconoclasta e provocatoria ai capolavori del passato, che vengono anzi affrontati col massimo rispetto; e non si tratta neppure di un'operazione intellettualistica volta a smontare i meccanismi della rappresentazione e del significato. Al contrario, secondo la grande tradizione delle grandi avanguardie teatrali (e in genere formalistiche) del Novecento, e riprendendo spesso la lezione dei teatri orientali, tutto è mostrato, ostentato, proiettato alla costruzione dell'evento spettacolare[9].

Come Agostino Lombardo ebbe a sostenere nei confronti del lavoro di Strehler sui testi scespiriani, così anche Nekrosius non impone al suo autore

[7] F. Quadri, in *La Biennale di Venezia: Annex I teatro*, a cura di L. Scarlini, Venezia, La Biennale di Venezia, 2000, p. 42. Supplemento di "Biennale News: notiziario a cura dell'ufficio stampa, pubblicità e pubbliche relazioni dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia".
[8] E. Nekrosius in A. Bianco, *Diario di bordo*, in F. Quadri (a cura di), *Ecole des Maîtres, libri di regia 1995-1999,* Milano, Ubulibri, 2001, vol. III, p. 157.
[9] O. Ponte di Pino, *Un Amleto lituano*, http://www.trax.it/olivieropdp/nekrosius.htm.

una visione predeterminata del mondo; scava nel testo, ne estrae ogni possibile significato, l'essenza più segreta, e li traduce in simboli scenici, li "racconta". Nekrosius coglie il senso, acutamente investigato da Lombardo

> che il teatro elisabettiano, e quello di Shakespeare in primo luogo, era un teatro totalmente (anche per i suoi legami con la tradizione medievale) non naturalistico, simbolico, in cui le trasgressioni così ferocemente condannate dal classicismo settecentesco erano in effetti i segni di un linguaggio che rifiutava l'imitazione e la verosimiglianza per mirare all'essenza, agli assoluti della condizione umana. E il senso, insieme, della totale teatralità di queste opere, scritte da teatranti non per la lettura ma per la recitazione, e non per una élite ma per un pubblico[10].

Da ultimo va rilevato come, analizzando il lavoro di Nekrosius, si abbia l'impressione che l'architettura del suo pensiero sia ciclica, costantemente ritornante su alcuni temi precisi. Semplificando, potremmo individuare tre motivi fondanti la poetica teatrale del regista, laddove appare una scena che indaga la sostanza psicologica dei personaggi e fa del Tempo una variabile materiale e tangibile, una scena, inoltre, in cui la Morte si svela come unico orizzonte possibile.

E dunque la scena-metafora, il Tempo e la Morte saranno per noi i sentieri tematici entro cui dispiegare soggetti e problematiche relative, in special modo, alla trilogia scespiriana.

La scrittura abbreviata dello spirito

> *Il metaforismo è la naturale conseguenza del contrasto tra la fugacità dell'uomo e l'immensità dei suoi compiti, concepiti come per un lunghissimo periodo di tempo. L'uomo è costretto a guardare le cose con l'acume di un'aquila e a spiegarsi con illuminazioni repentine, comprensibili a volo. La poesia è tutta qui. Il metaforismo è la stenografia di una grande personalità, la scrittura abbreviata del suo spirito.*
> B. Pasternak

La massima forza di Nekrosius consiste nella caratterizzazione: il suo teatro appare come una galleria di ritratti, figure insieme fedeli al dettato testuale e lontanissime da esso, personaggi che rispondono all'interrogarsi del regista circa la condizione dell'uomo.

Inventando esorcismi contro il senso comune, Nekrosius scopre un amante premuroso in Macbeth e nelle streghe tre belle fanciulle gioiose, immagina un Otello dall'incarnato pallido e quasi vecchio accanto ad un Amleto ca-

[10] A. Lombardo, *Strehler e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 14.

priccioso e infantile. Sono personaggi, i suoi, affrancati da ogni forma di psicologismo, che trovano sostegno espressivo nel paesaggio metaforico in cui vengono calati dal regista.

Così accade nell'*Amleto*, dove lo spazio è algido e brutale, la costante visiva segnata dal freddo: turbini di neve e pioggia ghiacciata si riversano sulla scena, un blocco e un lampadario di ghiaccio sono protagonisti di due sequenze cruciali, mentre i personaggi vestono lunghe e pesanti pellicce.

Elsinore è la scena che contiene, oggettivizzandola, la volontà di Amleto: uno spazio-prigione, uno spazio-trappola attrezzato per incastrare, ma anche uno spazio che si configura come luogo claustrofobico, così come la corte e la stessa Danimarca appaiono al protagonista, *Denmark's a prison*.

Lo spettacolo pare essere costruito come una gigantesca *macchina di vendetta* o, detto altrimenti, come quella *trappola per topi* architettata dal Principe. Ad apertura di sipario la scena è sostanzialmente sgombra, ad eccezione di un'enorme sega circolare che pende dall'alto. C'è il senso incombente del pericolo e della vendetta in questa lama dentata, vero emblema materico dello spettacolo, che grava letteralmente sui personaggi come una divinità immobile e muta, come il Dio veterotestamentario che sentenzia: "Mia è la vendetta". Man mano che lo spettacolo procede, appaiono sulla scena dei vecchi tavolini di ferro, una stampatrice, il frammento di una cancellata metallica, due pali della luce, una pressa, catene di metallo pesante, un coltello. Elementi che rappresentano un rischio per chi vi s'accosti e che configurano lo spazio scenico come un luogo *pericoloso*. Qualsiasi oggetto può diventare letale, come nella superba scena dell'omicidio di Polonio, nella quale il vecchio, per spiare la conversazione tra Amleto e Gertrude, si chiude dentro ad una cassa e respira facendo uscire il suo bastone cavo da una fessura, come una sorta di boccaglio da immersione. Amleto, accortosene, lo "uccide" ponendo all'estremità di questa cannuccia un bicchiere d'acqua. L'agonia di Polonio ci appare così attraverso quel calice, nel quale l'acqua comincia a gonfiarsi, a ribollire, finché trabocca ed infine s'arresta: Polonio è morto, letteralmente annegato in un bicchier d'acqua.

In Nekrosius la scena appare dunque come una struttura interamente significante, volta a svelare quei grumi tematici che il regista ritiene fondamentali per la comprensione profonda dell'opera.

L'eccezionale densità materica dell'allestimento evidenzia inoltre, nel caso dell'*Amleto*, un aspetto essenziale del carattere del protagonista: il rapporto che il principe intrattiene con la realtà. Osserva Agostino Lombardo come, dall'inizio alla fine del dramma, il mondo sia per Amleto nettamente diviso tra parole che sono solo vacui suoni e parole che sono cose:

> si legga il famoso monologo e si noterà come ogni concetto astratto s'invera in oggetti concreti (*le sassate e le frecce, la terra inesplorata*). E sempre, dal principio alla fine, il linguaggio di Amleto è così. Sempre egli stabilisce con la

realtà un rapporto totale, quasi partecipasse o tentasse di partecipare all'essenza delle cose[11].

In questa prospettiva s'inscrive la scelta di Nekrosius circa l'apparizione in scena del fantasma, poiché dall'aspetto morfologico che questi assume all'interno dell'opera dipendono i successivi sviluppi dell'azione.

Lo spettro del re, sosteneva Joyce per tramite del suo Stephen Dedalus, rappresenta qualcosa che "è svanito nell'impalpabilità per morte, per assenza, per trasformazione di modi"[12].

Trasformazione: questo l'assunto fondamentale che sostanzia il tra-passo, il passaggio vita/morte; ma in che modo si trasforma re Amleto?

Riferendosi al padre il protagonista dichiara: "This fellow in the cellerage", l'amico giù in cantina. Da qui parte l'immagine che il fantasma assume nello spettacolo. Se lo spettro ritorna dalle cantine, sostiene infatti Nekrosius, ciò significa che esso abita luoghi bui e freddi, così il buio e il freddo dovranno essere iperbolicamente amplificati nelle scene che lo vedono protagonista.

Lo spettro appare per la prima volta sulla scena annunciato dal picchiettio della pioggia sulla pelle di un tamburo. È avvolto in una splendida pelliccia immacolata e reca con sé un blocco di ghiaccio, all'interno del quale è raggelato il pugnale destinato ad Amleto come monito e memento di vendetta.

L'immagine di per sé appare folgorante e contiene inoltre un preciso riferimento testuale: all'inizio dell'opera, infatti, re Amleto viene descritto come colui che *piantò nel ghiaccio la mazza piombata* ("He smote the sledded poleaxe on the ice", I, I, 63).

Lo spettro strofina le mani e i piedi nudi del figlio sul blocco di ghiaccio che inizia a sciogliersi, per poi lasciare Amleto abbracciato alla superficie gelata per tutto il tempo in cui egli descrive il suo brutale assassinio, cullandosi meccanicamente su una sedia a dondolo, qui emblema del trono. E quando Amleto giura di non dimenticare, estraendo dal ghiaccio il pugnale della vendetta, il trono violato s'infiamma, a sancire come, da quel momento in poi, la sorte di Claudio l'usurpatore sia segnata.

È ancora il fantasma a preparare la scena in cui Amleto dirà il suo *to be or not to be*, una scena sgombra, al cui centro campeggia un grande lampadario di fuoco e ghiaccio, sotto il quale il principe, abbigliato d'una bianca camicia di carta, urlerà il suo tormento di autonegazione.

Questo monologo è, nell'opinione di Harold Bloom, il centro di *Amleto*, insieme tutto e niente, una pienezza e un vuoto che si contrastano a vicenda. Esso getta le basi per quanto il principe dirà nell'atto V e può essere definito un discorso di morte in anticipo, la prolessi della sua trascendenza[13].

Nekrosius descrive così il processo che lo ha portato a creare la magnifica sequenza del più famoso monologo d'Amleto:

[11] A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, Vicenza, Neri Pozza, 1972, p. X.
[12] J. Joyce, *Ulisse*, Milano, Mondadori, 1995, p. 184.
[13] H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 296.

la prima volta che ci abbiamo lavorato sembrava che tutto andasse bene, la seconda peggio, la terza non funzionava più niente. Mi sono agitato e ho cominciato a rifletterci accanitamente. Poi ho attaccato sulla scena un lampadario di ghiaccio con le candele, dopodiché abbiamo cucito una camicia di carta. L'attore recitava il monologo sotto il lampadario, le candele scioglievano il ghiaccio e l'acqua disfaceva la camicia.
L'attore così era pieno di "stampelle" per recitare questo monologo[14].

Ecco allora come appare l'oltraggioso destino che tormenta il protagonista: una pioggia d'acqua ghiacciata come una tortura, tale da sfaldargli lentamente la camicia di carta leggera, da lasciarlo *esposto*, ma che sembra rispondere all'invocazione di Amleto:

O that too too sullied flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew[15]
(*Hamlet,* I, II, 129-130)

Un simile *leitmotiv* materico appare anche in Otello, l'eroe del mare, il personaggio che edifica la storia del suo mito e proietta la sostanza oscura delle proprie passioni su uno scenario marino.

La scena è qui invasa da una flotta di gusci di legno colmi d'acqua, ai lati del palco due porte di legno lacrimano piccoli rivoli, mentre dall'alto pendono festoni d'amache come vele. Siamo sulla tolda di una nave, dove la platea "funge da pelago su cui i personaggi si affacciano, in cui gettano o da cui recuperano oggetti, o se stessi"[16]; siamo su un *Pequod* che via via s'inabissa inseguendo il delirio del suo comandante.

Nekrosius staglia la vicenda ai bordi di un abisso che significa la libertà di caduta e rovina dell'eroe: Otello come un *Adamo troppo libero di cadere*[17]. "La superba professionalità di Otello – scrive Bloom – è insieme la sua forza straordinaria e la sua tragica libertà di caduta"[18]. Quella caduta nello spettacolo diviene orizzonte di significanza contro cui il protagonista lancia la sua sfida, espressa in corse estenuate avanti e indietro sul palcoscenico, fino ai bordi del precipizio, non solo metaforico, che è il limite del proscenio.

Ci troviamo, ancora una volta, dinanzi ad immagini germinate esclusivamente dal testo, laddove le rispondenze tra il personaggio di Otello e l'elemento acquatico sono continuamente suggerite all'interno della tragedia, specie nella famosa sequenza della tempesta e in quella, successiva, in cui il Moro descrive la sua furia:

Like to the Pontic sea,

[14] E. Nekrosius in A. Bianco, *Diario di bordo,* cit., p.175.
[15] [Ah se questa mia carne troppo troppo compatta potesse sfarsi sgelarsi e sciogliersi in rugiada! (trad. it. di Cesare Vico Lodovici, in W. Shakespeare, *Amleto*, Torino, Einaudi, 1956, p. 20)].
[16] M. D'Amico, *Quell'Otello tagliaboschi strizzato da Desdemona*, "La Stampa", 5 marzo 2001.
[17] Cfr. H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, cit., p. 132.
[18] *Ibidem.*

Whose icy current, and compulsive course,
Ne'er feels retiring ebb, but keeps due on
To the Propontic, and the Hellespont:
Even so my blood thoughts, with violent pace
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,
Till that a capable and wide revenge
Swallow them up[19].
(*Othello*, III, III, 460-467)

È ancora l'elemento acquatico a sancire l'unione di Otello con Desdemona. La protagonista appare per la prima volta in scena col battente d'una porta issato sulle spalle: si tratta dell'uscio della casa paterna, cui ella rimane disperatamente legata fino alla decisione irrevocabile di fuggire col Moro. Appare, in questa sequenza, una citazione magistrale nei confronti di uno dei maestri riconosciuti di Nekrosius: Jurij Ljubimov. Una porta simile era infatti al centro del *Delitto e castigo* messo in scena dal grande regista russo, dove, tra le altre funzioni semantiche, le era stata assegnata quella di passaggio tra due periodi della vita: "Enfin, elle est le lieu du passage d'un état à un autre: de l'état de vie a celui de mort"[20].

Con Desdemona, la porta funziona alla stessa maniera: segna il passaggio della protagonista dalla condizione virginale quella di sposa: da *pulzella* a *matrona*, ed è in tal senso *imenica*, superficie di trapasso oggettuale e simbolico, ed *imenaica*, poiché riferita alle nozze. L'uscio rimane quale membrana tra i due protagonisti alla maniera del balcone tra gli amanti di Verona, finché appare l'acqua, offerta da Otello in un calice traboccante. Desdemona lo svuota avidamente e lui lo riempie di nuovo, lei ancora beve e ancora e ancora, come a sorbire le parole di quei racconti di cui tanto perdutamente s'è innamorata:

She'ld come again, and with a greedy ear
Devour up my discourse[21]
(*Othello*, I, III, 149-150)

L'eroe che arriva dal mare, avverte Bachelard, è colui che torna da un al di là, da luoghi lontani dalla riva, per raccontare, per irretire coi ricordi delle sue avventure[22].

[19] [Come la gelida corrente / e il corso impetuoso del Ponto Eusino / non conoscono riflusso di marea/ ma volgono sempre alla Propontide e all'Ellesponto, / così i miei pensieri violenti e sanguinari/ non torneranno mai sui loro passi, / non rifluiranno nel tenero amore finché / non li inghiotta piena e crudele vendetta. (trad. it. di Sergio Perosa, in W. Shakespeare, *Otello*, Milano, Garzanti, 2002, p. 127)].
[20] A. Edel-Roy, "*Crime et châtiment*": *réinterprétation du roman et pouvoirs du théâtre*, in B. Picon-Vallin (a cura di), *Lioubimov. La Taganka*, Paris, CNRS, 1997, p. 248.
[21] [Per tornare a divorare avidamente / le mie parole (trad. it. a di Sergio Perosa, in W. Shakespeare, *Otello*, cit., p. 33)].
[22] G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque,* Como, Red Edizioni, 1992, p. 92.

Ma è la sostanza psicologica di Macbeth che, in maniera esemplare, si visualizza sulla scena. Al centro del palco, un grande paiolo in cui le streghe leggono il futuro, sullo sfondo, una serie di specchi coperti da neri drappi alludono a scenari di castelli lontani, e due tronchi, dall'alto, dondolano come enormi metronomi. Durante lo svilupparsi dell'opera la scena continuerà ad essere ridotta all'essenziale: gli specchi verranno scoperti e a tratti vi si rifletterà l'immagine dei re della stirpe di Banquo, compariranno due sedie, tappeti, pali e una predella nera, una serie di accette e dei lunghi chiodi, un corvo nero e una corda. Un palcoscenico sostanzialmente sgombro, una scena che risulta contemporaneamente una *waste land* e un orizzonte chiuso, segnato, claustrofobico. Poi, immancabili, gli elementi naturali: acqua nei riti di magia e nelle visioni, accendersi di fuochi fatui nelle scene dominate dalle streghe e dai fantasmi, pietre che rovinano dall'alto ad accompagnare la voluttà d'annientamento di Macbeth:

> I' gin to be aweary of the sun,
> And wish the estate o' the world were now undone[23].
> (*Macbeth*, V, V, 49-50)

È un cosmo abborracciato quello disegnato dalla sua fantasia di potere, un governo da saltimbanchi, tale da crollare al minimo urto.

Ciononostante Macbeth è intimamente legato alla natura, attraverso un canale misterioso egli appare *contaminato* dalle forze dell'ignoto, è un "veggente involontario", come suggerisce Bloom, quasi un medium dell'occulto, in contatto con gli spiriti dell'aria e della notte[24]. Così la Natura, per Nekrosius, diviene carattere essenziale, presente sin dal primo apparire di Macbeth sulla scena. Egli reca infatti, in spalla, un alberello: come in certe opere barocche, il personaggio viene descritto accanto al destino cui è legato, figura dolente che *con-tiene* la propria sconfitta,

> Macbeth shall never vanquished be, until
> Great Birnan Wood to High Dunsinane Hill
> Shall come against him[25].
> (*Macbeth*, IV, I, 91-93)

Nella forma dell'albero, inoltre, Nekrosius intreccia una seconda risonanza, introducendola come immagine che associa la morte alla natura: il tema mitico dell'albero che cresce dal cadavere e che dà frutti e doni come altrettanti simboli[26]. Nel nostro caso, l'albero che pare nascere dalle spalle di Mac-

[23] [Io incomincio ad essere stanco a morte del sole, / e vorrei che crollasse tutto l'orbe (trad. it. di Nemi D'Agostino, in W. Shakespeare, *Macbeth*, Milano, Garzanti, 1989, p. 155)].
[24] H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, cit., p. 423.
[25] [Macbeth non sarà vinto sino a quando / il gran bosco di Birnan non muoverà / contro di lui e l'alto / colle di Dunsinane (trad. it. di Nemi D'Agostino, in W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., p. 109)].
[26] Cfr. V.J. Propp, *L'albero magico sulla tomba*, in *Edipo alla luce del folclore*, Torino, Einaudi, 1984.

beth stilla fiori di sangue, a significare come ogni azione prodotta dal tiranno rovini nel delitto.

La natura, in senso più generale, entra prepotentemente nel cuore stesso della tragedia in quel gruppo di opere scespiriane che Northrop Frye definisce "dell'ordine", in quanto, al centro della collisione tragica, viene a situarsi l'assassinio del legittimo regnante[27]. Alla sua scomparsa succede una figura che si trova a governare su un *disordine cosmologico*, all'interno del quale è la natura stessa a ribellarsi attraverso fenomeni inconsueti e terrificanti: apparizioni di fantasmi e di forze soprannaturali, sconvolgimenti terrestri d'ogni genere, presagi e allucinazioni (si pensi solo all'ossessivo *leitmotiv* del "domani nella battaglia pensa a me" pronunciato dalle vittime di Riccardo III, o al terremoto che annuncia il fantasma di re Amleto).

Nekrosius, dunque, materializza sulla scena quella *breccia nella natura* che, nell'opinione di Frye, Macbeth ha spalancato col suo delitto, facendo irrompere il caos, il capovolgimento dell'ordine naturale dei fenomeni, lo stesso che si era manifestato dopo un'altra ribellione all'ordine costituito e ai limiti posti all'umano: il mondo alla rovescia che inghiotte Ulisse e il suo equipaggio dopo il "folle volo".

I casi finora esposti valgono a dimostrare come, nelle opere scespiriane, il regista lituano abbia raggiunto la massima formalizzazione del suo "metaforismo", un'alchimia scenica capace di trasferire nel processo materiale le dinamiche dell'Essere. Detto altrimenti, la pregnanza emozionale del suo teatro è ottenuta attraverso la visualizzazione degli aspetti psicologici dei personaggi, idee astratte che si concretano in immagini tangibili, oggetti ed elementi come correlativi oggettivi d'un carattere. È una materialità cortocircuitata quella che appare sulla scena, visualizzata attraverso motivi catalizzatori che vengono investiti e sovraccaricati di senso. Renato Palazzi ricorre ad un'immagine efficace quando descrive la "logica concreta" di Nekrosius come la consuetudine a costruire i suoi spettacoli attraverso

> una serie di immagini pertinenti al testo ma anche in qualche modo svincolate da esso, elaborate su una visionaria invadenza di oggetti, di arredi, di attrezzi, di curiose suppellettili, di materiali più o meno non convenzionali, e poi di gesti, di azioni, di comportamenti che sembrano liberarsi imprevedibilmente alla ribalta, che quasi vivono di vita propria, una vita imperscrutabile e impossibile da trasporre in un diverso codice linguistico[28].

Gli oggetti e i materiali in cui prende corpo la trama di emozioni allestite da Nekrosius, sostiene il critico, compongono un autonomo sottotesto che prolunga le vicende immaginate da Shakespeare: "è appunto la sua logica concreta, il suo costruirsi – da grande afasico qual è – un canone di comuni-

[27] Cfr. N. Frye, *La tragedia dell'ordine,* in *Tempo che opprime, tempo che redime*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 15-46.
[28] R. Palazzi, *Una logica concreta*, "Quaderni di Egum", n. 3, 1998, p. 26.

cazione diverso, capace di prescindere da ogni sintassi esclusivamente verbale"[29].

Per definire le modalità del lavoro di Nekrosius sulla costruzione della metafora scenica riteniamo interessante ricorrere ad una struttura di diversa afferenza, quella investigata da Freud riguardo ai meccanismi del lavoro onirico, operanti a trasformare idee astratte in immagini visive.

Nell'*Interpretazione dei sogni* si legge il caso di Silbert, uno scrittore che, pensando nel dormiveglia di correggere un passo zoppicante di un proprio scritto, vede se stesso nell'atto di piallare un pezzo di legno.

Lévi–Strauss a questo proposito osserva:

> Il discorso del sogno traspone metaforicamente nel senso proprio quanto, nello stato di veglia, rientrava nel senso figurato […]. Quando sostituisce fra di loro dei termini appartenenti a codici diversi, la metafora si basa sull'intuizione secondo cui tali termini, visti da un punto di osservazione più elevato, connotano uno stesso campo semantico che ricostituisce nonostante gli sforzi fatti dal pensiero analitico per operarvi suddivisioni. La metafora del sogno di Silbert non muta l'astratto in concreto. Come ogni metafora, restituisce pieno senso ad una nozione che, espressa in senso proprio o in senso figurato, la lingua banale in ogni caso impoverirebbe. In altre parole, la metafora consiste in un'operazione regressiva compiuta dal pensiero selvaggio che annulla momentaneamente la sineddoche per mezzo delle quali opera il pensiero addomesticato[30].

La metafora scenica si fa, per Nekrosius, sintesi tangibile dell'anti-intellettualismo e dell'anti-razionalismo (che non ha niente a che vedere, si badi, con derive d'irrazionalismo a base vitalistica) da lui professato, poiché

> la metafora ha, tra le figure retoriche, una posizione speciale, che spiega l'insofferenza manifestata nei suoi confronti da tutte le poetiche razionalistiche. Assimilando fenomeni appartenenti a sfere d'esperienza e a codici diversi, la metafora (che è per definizione reversibile) sovverte il mondo ordinato e gerarchizzato della ragione[31].

L'universo metaforico del regista è principalmente edificato attraverso l'uso di elementi naturali: l'acqua, il fuoco, la terra, il legno e il metallo.

Per dirla con Banu, assistiamo alla scena di una "natura transitoriamente rivestita di teatro", dove il regista "fa del teatro un'attività umana che trae sostegno da ciò a cui possiamo ricondurre il mondo: gli elementi"[32].

Nel bel saggio che Vladislav Ivanov ha dedicato al lavoro di Nekrosius si legge:

[29] *Ivi,* p. 28.
[30] C. Lévi-Strauss, *La vasaia gelosa*, Torino, Einaudi, 1987, p. 177.
[31] C. Ginzburg, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1998, p. 250.
[32] G. Banu, *Peter Brook. Da "Timone d'Atene" a "La Tempesta" o Il regista e il cerchio,* Firenze, La casa Usher, 1994, p. 38.

> la prima impressione che si ha dei suoi spettacoli è quella di una mano che scopra tutto a tentoni. Il regista edifica il suo universo a partire dagli elementi primordiali, gli stessi del mondo antico […]. Egli restituisce alle cose non solo il loro valore tattile, quanto il loro significato sovrasensibile. Egli rammenta che il mondo di oggi è ancora costituito dalla materia di cui è stato creato: il fuoco e l'acqua, il bene e il male, la vita e la morte. Lui stesso crea a partire dalla materia dei sogni, che è ad un tempo pesante e leggera, compatta e fluida, densa e trasparente[33].

Nekrosius pare così suggerire che via sia un tracciato comune che avvicina *elementi* e *sentimenti* primordiali, la memoria cosmogonica del mondo e quella dell'uomo: per il maestro lituano essere artista significa anzitutto ricondursi alle radici della vita, ritrovare quei fili profondi che ci legano alla forza primigenia della natura, dell'esistenza.

È una scena, quella di Nekrosius, che porge lo specchio non tanto alla natura, ma ad un'immagine di organicità, poiché, per dirla con Mirella Schino,

> lo sguardo del regista rende la rete delle relazioni un materiale orchestrabile nel suo complesso sulla base di esigenze autonome, come processo combinatorio per produrre frammenti di vita non necessariamente simile a quella quotidiana, ma dotata di quella complessità di rapporti che caratterizza l'organicità della natura[34].

Bisogna poi sottolineare come gli elementi, oltre a rappresentare la cifra della materialità pura, introducano sul palco l'idea della *mutazione*: il ghiaccio che si scioglie, il fuoco che si consuma, l'acqua che evapora, divengono altrettante funzioni drammatiche, stati elementari del divenire.

L'irruzione della natura in scena fa così da dolente mediazione nel difficile rapporto tra l'uomo, mortale, e l'atemporalità degli elementi e della materia grezza, dove l'opposizione tra personaggi fragili, nevrotici, votati al fallimento, ed elementi forti, come il legno e il ferro, o la solida compattezza degli oggetti, allude alla dimensione della *durata* e fa da contrappunto alla precarietà dell'esistenza umana. Contrariamente a quanto avviene ne *Il crollo della casa degli Usher* – forse il più palese esempio di simbiosi tra l'ambiente oggettuale e l'essere umano – infatti, l'oggetto e la materia sono destinati a sopravvivere al personaggio cui tanto strettamente erano legati, marcando, per opposizione, la drammaticità dell'estinguersi.

Il regista allora si propone come taumaturgo di un mondo in sé conchiuso, all'interno del quale lo spazio ed il tempo, così come la vita e la morte, perdono il loro statuto di assolutezza per colorarsi di valenze inedite, riferite esclusivamente all'individualità di Nekrosius, al personale rapporto ch'egli intrattiene, in special modo, col Tempo e con la Morte.

[33] V. Ivanov-M. Ivanova, *Métaphore et discours*, "Théâtre/Public", n. 116, 1994, p. 52.
[34] M. Schino, *Teorici, registi e pedagoghi*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno…,* cit., p. 87.

Une mort très douce

E la sua anima gli svanì adagio adagio
nel sonno mentre lui udiva
lieve cadere la neve sull'universo,
e cadere lieve come la discesa della loro
estrema fine sui vivi e sui morti.
J. Joyce

In Nekrosius c'è come un'ansia di rendere sulla scena la "vacillante sintassi delle cose che muoiono"[35], avrebbe detto Ripellino: il regista esplora il sentiero impercorribile del portare la morte in scena, evoca nei suoi lavori luoghi misteriosi ed interiori "dove ogni cosa può accadere e anche i fantasmi possono tornare"[36].

Il dono peculiare di Nekrosius consiste nel fatto che le sue immagini sembrano riemergere da un "lessico familiare": nulla di morboso o di crudele appare nelle superbe sequenze di morte cui assistiamo, ma qualcosa di basilare e primevo, in certo modo consolatorio.

Il regista ne è ben consapevole se afferma:

> per il pubblico, le scene come questa sono le più calde dello spettacolo. Realizzate con pochissimi mezzi tecnici, strappano l'applauso a scena aperta, come succede in *Amleto* per la morte di Ofelia. Quando una scena di morte è ben fatta, il pubblico sente il bisogno di ringraziare gli attori[37].

La poetica di Nekrosius volge ad un teatro "mortale" nel senso opposto a quello che, ad esempio, viene assegnato al termine da Peter Brook: mortale poiché concentrato sull'uomo, sull'umano come terreno di ricerca per le categorie dell'essere e della sua finitudine. Primitivo anche, giacché immette la morte ed i morti al centro della scena dei *vivi*, pone gli uni e gli altri in rapporto dialettico, immediato, vergine di retaggi razionalistici, e dunque non ascrivibile alla relazione che la società moderna intrattiene con i defunti.

Baudrillard definisce con grande efficacia questo passaggio:

> Un'esclusione che precede tutte le altre, più radicale di quella dei pazzi, dei bambini, delle razze inferiori, un'esclusione che le precede tutte e serve loro da modello, che è alla base della stessa "razionalità" della nostra cultura: quella dei morti e della morte.
> Dalle società selvagge alle società moderne, l'evoluzione è irreversibile: a poco a poco *i morti cessano di esistere*. Sono respinti fuori dalla circolazione simbolica del gruppo. Non sono più esseri a pieno titolo, partner degni di scambio, e glielo si fa ben vedere proscrivendoli sempre più lontano dal gruppo dei vivi, dall'intimità domestica al cimitero[38].

[35] A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965, p. 47.
[36] L. Di Lella, *Le "Tre sorelle" di Nekrosius,* "Il castello di Elsinore", n. 34, 1999, p. 136.
[37] E. Nekrosius in A. Bianco, *Diario di bordo*, cit., p. 185.
[38] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 144.

Risulta utile riferirsi ancora una volta alle parole di Ivanov, che tanto acutamente ha analizzato i nuclei tematici presenti nel teatralismo di Nekrosius:

> Appaiono sempre, al centro delle composizioni sceniche di Nekrosius, degli esseri che non appartengono completamente alla vita. Questi hanno lo sguardo fragile degli uomini che guardano al di là. Il regista cerca di ottenere dagli attori non tanto un'*interpretazione*, quanto un'espressione che colga la vita là dove alita la morte. Ogni cosa *ultima* possiede una forza, un'intensità espressiva che travalica qualsiasi spiegazione[39].

Il senso d'una catastrofe incombente aleggia sulla scena degli allestimenti scespiriani, come a prefigurare il destino di ciascuno dei protagonisti; Nekrosius dinamizza un discorso di morte in anticipo, la prolessi della trascendenza di Amleto, Macbeth e Otello.

Figure di uomini sulla *soglia*, i grandi personaggi delle sue messinscene vengono definiti a partire dal rapporto crepuscolare che intrattengono con il proprio *fantasma*.

Più evidente che altrove, tale questione appare all'interno dell'*Amleto*, dove lo spettro del padre diviene il simbolo tangibile dell'interiorità e della coscienza del Principe e, insieme, l'immagine concreta del suo destino.

Essenziale appare, a tale proposito, quella che Frye definisce come "la tremenda ambiguità della vita-in-morte che lo Spettro ha portato con sé in palcoscenico, trasformando l'azione del dramma in un misterioso e lugubre labirinto onirico"[40]. Un'ambiguità presente sulla scena fin dall'inizio: tutto lo spettacolo pare essere proiettato verso la comparsa di re Amleto, verso l'epifania della verità e del dovere ch'egli viene ad esigere.

Dalla morte il fantasma del sovrano attinge la sua autorità. Egli appare come qualcosa di più e di diverso rispetto allo spettro di un grande re. Sembra piuttosto un santo, nel suo entrare in scena trasportato su un alto carrello e abbigliato di una candida pelliccia, uno di quei santi adorati nelle processioni del sud Italia. Per tutto il corso dello spettacolo, egli abita la scena come una figura immobile e silenziosa sullo sfondo, una sorta di *memento mori* per il giovane Principe. Fino alla sequenza conclusiva, quel duello tra Amleto e Laerte al quale lo spettro presenzia con impotenza prostrata. Lo spettacolo si chiude così, desolatamente, sulla morte insensata di un ragazzo, stretto tra le braccia del padre che "per qualche minuto biblicamente geme e urla sul figlio che egli stesso ha mandato al massacro"[41], in un grido lunghissimo e straziante come quello che squassa Madre Coraggio, un altro genitore colpevole.

Qui, come altrove, la morte non è per Nekrosius un fenomeno eroico, rifugge i manicheismi, e il suo significato non compie né illumina la vita del protagonista. In specie la morte d'Amleto, la più *pietosa* all'interno della trilogia, si consuma senza il compianto eroico che, pure, Shakespeare le aveva attribuito: l'olocausto del giovane principe perde la sua epicità, avendo Ne-

[39] V. Ivanov-M. Ivanova, *Métaphore et discours*, cit., p. 53.
[40] N. Frye, *Amleto*, in *Nove lezioni*, Torino, Einaudi, 1990, p. 104.
[41] F. Quadri, *Un Amleto così non si scorda mai*, "la Repubblica", 4 dicembre 1997.

krosius eliminato la figura di Fortebraccio, e con essa l'onore tributato al protagonista nel finale. È piuttosto, quello del regista lituano, un epilogo in cui risuona il *to be or not to be*, in cui, cioè, appare esemplarmente la paura denunciata da Amleto:

> But the dread of something after death,
> The undiscovered country, from whose bourn
> No travellers returns[42].
> (*Hamlet,* III, I, 78-80)

Questa terra, questo limbo soggettivizzato, è per il protagonista occasione di ricongiungimento con gli avi, spogliata, però, d'ogni carattere consolatorio: ci si ritrova in un luogo oltre la morte in cui è preclusa qualsiasi comunicazione, un luogo ritagliato nel silenzio in cui Amleto regredisce allo stato fetale, "una landa preistorica dove regna la morte"[43], siamo nell'isola di Böklin, l'isola dei morti.

Nekrosius costruisce la propria personale *tanatopoiesi* sulla filigrana di personaggi aperti, disponibili ad essere caricati di tensione dinamica, ad esser messi in rapporto, come s'asseriva in apertura, col proprio *Spectrum* (si propone il sostantivo latino poiché, come ha osservato Barthes, la radice di questa parola mantiene un rapporto con "spettacolo"[44]) e con quello del regista.

Ciò appare con evidenza esemplare nell'*Otello*, dove la morte diviene rito collettivo e sollecita la nostra dolente partecipazione. Si tratta di quella di Desdemona che, al pari de *I giganti della montagna* strehleriani, raccoglie intorno alle spoglie della protagonista l'intera compagnia: i personaggi indugiano a lungo in un estremo saluto restituendo, col loro cordoglio muto, il senso e la pienezza del sacrificio di lei – qui letto come scelta intrapresa e non subita, da parte di una Desdemona consapevole e non vittima ignara.

Una scena a cui presenzia Otello finché, sciolta la trama degli inganni e smascherato Iago, il protagonista impugna la spada e, dopo aver urlato il suo testamento morale, si lascia cadere, come una quercia abbattuta, in un guscio di legno grande come una bara. Cassio, piangendo e invocando il nome del suo generale, ne restituisce il corpo ai flutti, a quell'abisso di cui il Moro ha troppo a lungo carezzato i limiti. E qui avviene un passaggio determinante: in alcuni riti primitivi, esisteva quello che nella cultura celtica prende il nome di *Todtembaum*, l'albero della morte, che, scavato con un'ascia, serviva da bara al suo padrone. La bara veniva poi affidata alla corrente di un fiume o gettata in mare. Bachelard osserva come il corpo, "adagiato nella sua bara *naturale*, nel suo *alter ego* vegetale, nel suo sarcofago divorante e vivo, l'Albero, fra due nodi, veniva reso all'acqua", affinché avvenisse per il morto ciò che

[42] [Se non fosse il timore di qualche cosa, dopo la morte, la terra inesplorata donde mai non tornò alcun viaggiatore (trad it. di Cesare Vico Lodovici, in W. Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 60)].
[43] F. Quadri, *Un Amleto…*, cit.
[44] R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 11.

accade con il sole: "il mare, pur inghiottendo il sole, lo fa rinascere nelle sue profondità"[45].

Ed è il meraviglioso commiato di Nekrosius al suo eroe suicida e disperato, al suo eroe sconfitto, il rituale taumaturgico che gli assicura nuova Vita.

Altrove, come nel *Macbeth*, il tema della morte e del ritorno dei morti perde qualsiasi statuto sacrale e misteriosofico, viene per così dire "abbassato", attraverso un procedimento che attinge alle logiche carnevalesche. Così avviene per l'omicidio di re Duncan e per quello di Banquo, delitti solo suggeriti come in un gioco di bambini, con i "cadaveri" che infrangono le regole rialzandosi dopo l'uccisione e compiendo gag sulla scena, terrorizzando gli altri personaggi con ingenua crudeltà.

Ad una prassi d'ascendenza carnevalesca è ascrivibile anche la morte di Macbeth, – che Nekrosius ha voluto come un tirannello farsesco, un buffone che regna nell'universo rovesciato d'una festa pagana – laddove assistiamo ad una sorta di deposizione ridicolizzata del *re del carnevale*[46]: il tiranno viene infatti decapitato di fronte alla *folla* dei personaggi, detto altrimenti, nella *piazza del carnevale*, e la sua testa, qui rappresentata da una forma rovente estratta da un forno, viene gettata nel paiolo delle streghe e immersa nell'acqua, come a "purgare" il mondo dal flagello del sanguinoso tiranno e a ristabilire l'ordine violato. "Alla fine, quando decapita Macbeth, il vendicatore Macduff dichiara: 'Il mondo è libero', affermazione alla quale, però, non crediamo. Come potremmo crederci? Il mondo è di Macbeth, proprio come lui lo immaginava"[47].

E difatti quel mondo scompare con la morte del protagonista: non solo metaforicamente (ad esempio, con la chiusura del sipario) ma *fisicamente*, coi personaggi che muoiono uno alla volta. Nekrosius dichiara, durante le prove dell'*Amleto*: "Il finale… so solo che ci deve essere un campo di morte sulla scena"[48].

Abbiamo però visto come quel campo non appaia nello spettacolo, sostituito dalla bellissima scena del padre e del figlio morti. L'immagine ritorna invece nel *Macbeth* (peraltro, non prevista dal testo) a segnare una virtuale continuità tra le due opere: lo stesso Nekrosius, del resto, riconosce: "Con Amleto c'è un certo collegamento… è difficile da spiegare. Forse questo Macbeth è una proiezione del giovane Amleto"[49].

E la scena finale del *Macbeth* segna uno dei vertici della poetica teatrale di Nekrosius: essa si chiude col magistrale "*Miserere* che Macbeth e gli altri intonano andando a stendersi nella fila di cadaveri, esemplare lettura di una

[45] G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque,* cit., pp. 52-53.
[46] A proposito delle logiche carnevalesche assunte all'interno dell'opera d'arte, cfr. almeno M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, in specie pp. 170-222.
[47] H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, cit., p. 444.
[48] E. Nekrosius in R. Marcinkeviciute, *Amleto tragedia impossibile. Intervista a Eimuntas Nekrosius*, Programma di Sala del Teatro Festival Parma, 2001, p. 5.
[49] E. Nekrosius in A. Bianco, *Incontro con Eimuntas Nekrosius*, "Quaderni di Egum", n. 3, 1998, p. 6.

storia di potere e di un'esistenza insensata col suggello di un medievale Trionfo della Morte"[50].

In effetti, si tratta di un trionfo del Tempo, della Morte e della Natura, che hanno assorbito i personaggi e si sono richiusi su di essi: la bestemmia di Macbeth contro la vita espiata in liturgia.

L'immagine d'un mondo che scompare seguendo la sorte del protagonista è figura che ricorre in ogni opera della trilogia.

Vale allora, per ognuno dei grandi protagonisti che vediamo morire sulla scena, quello che Dostoevskij fa dire al suo uomo ridicolo:

> Forse, anzi certo, dopo di me non ci sarà più nulla per nessuno, e tutto il mondo, non appena si sarà spenta la mia coscienza, si spegnerà d'improvviso come un fantasma, come una cosa appartenente solo ad essa, e scomparirà, perché forse questo mondo e tutti questi uomini sono io soltanto.

Il valzer degli addii

Nekrosius potrebbe dirsi un cantore del commiato, uno che ha visto, insieme a Shakespeare, come ogni vicenda umana venga ricamata sulla *nera schiena del Tempo*.

Esiste una profonda contiguità tra ossessione della morte e dilatazione della durata dello spettacolo, già sottolineata da Roberto Alonge a proposito dei lavori di Ronconi: "la stessa *durata* degli spettacoli ronconiani, così *eccessiva*, che tocca facilmente le quattro ore, non è forse altro che un modo per rinviare continuamente il momento della *fine*, di esorcizzare la scomparsa, il trapasso"[51].

Negli spettacoli scespiriani di Nekrosius, in più, la fine coincide con la morte del protagonista, e dunque il dilatare i tempi rinviando la conclusione coincide necessariamente con il ritardarne il momento del trapasso, far vivere più a lungo il personaggio, in una sorta di *pietas* verso la brevità della vita.

Livia Di Lella ha indagato questo aspetto della scena di Nekrosius, sottolineando come l'istante che prelude al trapasso sia un *tempo di soglia per eccellenza*, nel quale un attimo equivale ad anni, in cui l'azione compiuta per l'ultima volta assume una valenza sacrale, quasi magica, comunque irripetibile. Il regista traduce, nell'opinione della studiosa, l'andamento rapsodico d'un tempo alterato, rarefatto e insieme incalzante. Egli investe le sue energie creative nell'azzerare la variabile del tempo biografico, per dar voce ai movimenti dell'animo che si espandono con un ritmo più lento. Si determina così una singolare frizione tra il tempo esteriore (che scorre più in fretta) e quello interiore dei personaggi, i quali resistono in tal modo al crollo delle loro illusioni[52].

[50] F. Quadri, *Il sogno magico di Macbeth*, "la Repubblica", 12 novembre 1999.
[51] R. Alonge-F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno…*, cit., pp. 657-658.
[52] Cfr. L. Di Lella, *Le "Tre sorelle" di Nekrosius,* cit., p. 135.

"È come negli addii, – sostiene il regista – se una persona non se ne vuole andare, semplicemente prolunga il tempo". È la scena di Sheherazade, la principessa che continua a narrar storie per ritardare l'ora della propria condanna.

La dilatazione del tempo assegnato alla vicenda rappresentata impone allo spettatore di amplificare – e assottigliare – la propria soglia d'attenzione, e contemporaneamente di lasciarsi trasportare all'interno dell'universo drammatico, del quale sono sottolineati i dettagli, i rapporti tra i personaggi, le sfumature del sentimento. È Nekrosius a sostenere:

> Uso tutte le parole di un testo che mi servono per rivelare un'azione scenica. Insieme con gli attori, posso leggere con grande rispetto l'intero testo scritto da Shakespeare, Cechov, Dostoevskji, e altri grandi autori di tutti i tempi. Tuttavia ammetto che le parole non sono il materiale di costruzione del teatro. Probabilmente, la nostra memoria visiva è più efficace di quella uditiva. Gli spettatori forse si dimenticano le parole del testo, ma si ricordano per lungo tempo il modo in cui quelle parole sono state pronunciate. Ricorderanno i movimenti dell'attore, la forma dell'azione nello spazio scenico, l'impressione generale. È il tempo che ha la più grande influenza sull'arte. *La cosa più importante da comprendere è il conflitto tra l'uomo e il tempo* [corsivo nostro][53].

Tale conflitto è drammatizzato all'interno di ogni sua opera: in maniera esemplare nel *Macbeth*, laddove lo scorrere del tempo è visualizzato attraverso la presenza dei grandi tronchi sospesi a dondolare sulla scena, scandendo la durata assegnata alla vicenda del tiranno, un tempo solidificato, ineluttabile. Macbeth infatti, più di ogni altro personaggio scespiriano, può dirsi uno "zimbello" del tempo, nel senso indicato da Frye. Costantemente ossessionato ed in lotta contro di esso, Macbeth appare però perennemente in ritardo, e ciò ne determina la sconfitta: "Il buon sovrano non è quello che compie atti buoni, ma quello che fa ciò che va fatto a tempo debito"[54].

In questa prospettiva il rapporto che Nekrosius intrattiene col tempo teatrale pare riecheggiare il sogno finale di Faust: cogliere e fissare l'attimo fuggente della vita, carpirne il senso, il valore, rendendolo in qualche modo eterno.

Ma il tempo agisce anche in una prospettiva diversa: è tempo della scena e tempo della vita nella misura in cui, al centro delle grandi collisioni drammatiche dell'*Amleto* e dell'*Otello*, opera un profondo conflitto generazionale.

Nel caso del Principe, Nekrosius sposta il centro tematico del suo allestimento all'interno del rapporto padre-figlio: indizio cruciale, molto spesso sottovalutato a favore di letture più politiche o più individualizzanti. Intervistato a questo proposito, il regista sostiene:

[53] E. Nekrosius in A. Bianco, *Incontro con…*, cit., p. 11.
[54] N. Frye, *La tragedia dell'ordine*, cit., p. 39.

> Nello spettacolo è il fantasma che genera l'idea di vendetta. La vita sembra seguire il suo corso normale, finché non appare il fantasma. Amleto ama, Amleto studia. Ed ecco che appare il padre morto. Non si tratta di un sogno. Si tratta di un incontro apocalittico. Il padre morto è ritornato. Si può impazzire. Amleto compie il giuramento e il mondo intero scoppia in fiamme. L'anima comincia a bruciare finché Amleto sacrifica il suo amore. È qui che si manifesta la tragedia: Amleto rinuncia all'amore in favore della vendetta. Manda la sua amata in convento quando l'amore diventa per lui un ostacolo nella sua ricerca della verità. Sa quale credo che sia l'elemento più enigmatico in Shakespeare? Il fatto che il padre rende il proprio figlio un orfano, un malato. Gli danneggia la mente, lo *spinge* alla morte. Quale padre può desiderare una cosa simile? Un padre che porta il proprio figlio a commettere un crimine! Questo è il conflitto più profondo del dramma[55].

Questo *Amleto* perde allora il carattere di dramma della coscienza per indagare nelle dinamiche dei rapporti generazionali.

Peter Alexander osserva come lo spettro sia un guerriero adatto alle saghe islandesi, mentre il principe è, a pieno titolo, un rappresentante della nuova epoca[56]. Se, nell'allestimento di Nekrosius, lo spettro del padre può essere letto come un doppio forte di Amleto, lo scarto generazionale risulta tuttavia estremamente amplificato. Ciò appare con un'evidenza esemplare quando i due Amleto si trovano faccia a faccia: un re in divisa militare, forte e autoritario, e un principe con la chioma punk e un orecchino di diamante, infantile e capriccioso, padre e figlio con nulla che li accomuni ad eccezione del medesimo nome.

Nekrosius estende inoltre le dinamiche del rapporto padre-figlio ad un conflitto che vede schierati, da un lato, gli adulti, la generazione degli *uomini forti*, e dall'altro i giovani: Amleto, Orazio, Laerte e Ofelia. Per entrare a far parte della comunità matura, i giovani sono sottoposti ad una serie di prove che rappresentano altrettante soglie iniziatiche: bisogna diventare *uomini*, lo esigono i genitori defunti, re Amleto prima, Polonio poi, lo ricorda perfino Claudio, rimproverando ad Amleto il suo atteggiamento infantile verso il lutto:

> Assistiamo al consumarsi di un conflitto generazionale vissuto come una forma di violenza operata sui giovani […]. Questi ragazzi non sono che vittime della Storia, incarnata dal padre defunto tornato in carne ed ossa a esigere il ristabilimento dell'ordine[57].

Ed è un conflitto senza possibiltà di composizione: la *meglio gioventù* schiacciata dalle colpe dei padri, il seme d'Edipo che non sopravvive (sia detto *en passant*, la grande beffa dell'*Amleto* di Carmelo Bene si fondava preci-

[55] E. Nekrosius in R. Marcinkeviciute, *Amleto tragedia impossibile*, cit., p. 4.
[56] P. Alexander, *Hamlet, father and son. The London Northcliff Lectures*, London, University college, 1953, p. 154.
[57] F. Quadri in *La Biennale…*, cit., p. 45.

samente sulla reazione a tutto ciò: *Kate, aspettami qui un momento. È per la tomba di mio padre che è stato assassinato, sai? Poi ti racconto…*[58]).

All'interno del *Macbeth*, per contro, l'aspetto generazionale viene risolto in una prospettiva di completa pacificazione: accade in una sequenza cui Nekrosius assegna un risalto intimo e commosso, una scena d'amore nella quale, accanto ai corpi intrecciati dei Macbeth adulti e segnati dal tempo, si materializza il loro doppio giovanile, a crearne il vissuto, il rimpianto del passato ma insieme la speranza del domani, in cui tutto può essere se si rimane insieme.

Il primo indizio sulla variabile tempo presente in *Otello* deriva invece da una componente, all'apparenza, molto distante: il colore della pelle del generale. Nekrosius ci mostra infatti un Moro dall'incarnato pallido e quasi vecchio: "M'interessava una fisionomia robusta e sensibile. Ed era importante che a provare gelosia per Desdemona fosse una figura anziana, uno che non ha più nulla con cui rifarsi un futuro, e che agisce in modo estremo"[59].

Otello ama Desdemona di quell'amore incredulo e ostinato che Humbert manifesta per la sua Lolita. Con un'aggravante: Humbert è un personaggio affascinante, che conosce l'amore delle donne ma s'infervora di una ragazzina. L'Otello di Bagdonas è invece un individuo schivo e pudico, travolto dallo slancio appassionato di una bella fanciulla. Il generale ne è sopraffatto ed estasiato: per lui Desdemona rappresenta la giovinezza, la libertà, il mistero di una creatura delicata e coraggiosa, è la chiave ed il miraggio di un mondo spensierato e rassicurante cui Otello anela dopo una vita di traversie.

Ma Desdemona è giovane, troppo giovane per quest'uomo calvo e dal corpo appesantito, tanto giovane da far apparire la sua unione col Moro scandalosa, innaturale. L'attrice, inoltre, accentua un certo carattere adolescenziale producendosi in una serie di giochi infantili, leziosaggini e moine, contaminando la sua assoluta purezza con accenni di cosciente malizia, in cui riecheggia il monito di Brabanzio:

> Look to her, Moor, have a quick eye to see.
> She has deceiv'd her father, may do thee[60]
> (*Othello*, I, III, 292-293)

In modo diverso, l'*Otello* di Nekrosius si rivela così essere una tragedia basata sul conflitto generazionale al pari del suo *Amleto*.

Da una parte Brabanzio e Otello, il vecchio padre tradito che morirà di dolore e l'anziano generale innamorato e crudelmente beffato. Dall'altra Desdemona, Bianca, Emilia e Cassio, Iago e Roderigo, una comunità di giovani veneziani scapestrati e un po' frivoli, nel cui universo la tragedia s'insinua

[58] C. Bene, *Hamlet Suite. Versione-collage da Jules Laforgue*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 2002, p. 1357.
[59] E. Nekrosius in R. Di Giammarco, *Vulnerabile Otello immerso in acqua*, "Trova Roma", 29 marzo 2001.
[60] [Tienila d'occhio, Moro, o vedrai com'è: / tradito il padre, può tradire anche te (trad. it. di Sergio Perosa, in W. Shakespeare, *Otello*, cit., p. 41)].

come provocata da un gioco o dalla noia, alla maniera dei "fattacci" consumati nella Roma bene di Gadda o di Cerami.

Tragedia dell'incomunicabilità, concordano i giudizi di critici e studiosi, e Bayley scrive: "*Otello* è una tragedia dell'incomprensione, non sul piano dell'intrigo ma su quello, molto più profondo, dei rapporti umani"[61].

In questo caso i piani che non s'incontrano sono appunto quelli generazionali, con i giovani impegnati, anche in tempo di guerra, in giochi e divertimenti che irritano Otello, il solo fuori dal coro, lui che ha subito le leggendarie traversie di cui s'è innamorata Desdemona.

Il generale appare, letteralmente, *sopravvissuto*, il fossile di un'epoca eroica tramontata: il suo linguaggio è pomposo e vuoto, i suoi gesti marziali risultano stereotipati, la sua compostezza pesante e frigida. E la traiettoria della sua gelosia è tutta disegnata su questo terreno, tanto più insidioso per l'immaginario contemporaneo.

S'era detto, in apertura, che nella figura dell'uroboro risiedesse una qualità eccezionale d'Amleto, il suo essere contemporaneamente la massima "rappresentazione occidentale dell'intellettuale"[62] e il personaggio con la più alta "autocoscienza teatrale"[63], uomo di scena e di libro insieme.

La medesima immagine, e l'elemento di circolarità che essa contiene, è stata assunta a definire il carattere della scena di Nekrosius, una poetica che ha origine nella morte e in essa ritorna.

Uno stesso andamento valga allora per il presente studio: aperto evocando Amleto, ad Amleto conviene che torni per concludersi. Nell'opinione di Harold Bloom, "Amleto occupa, tra i personaggi fittizi, il posto che Shakespeare occupa tra gli scrittori: il centro dei centri"[64]. Dalla convinzione che Nekrosius occupi un simile punto per quanti, oggi, abbiano ad affrontare la scena del Bardo, sono germinate queste pagine.

Elaborato dalla tesi di laurea in Semiologia dello Spettacolo "La bellezza sotto la neve. Il teatro di Eimuntas Nekrosius", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), a.a. 2001-2002.

[61] J. Bayley, *Love and identity: Othello*, in J. Wain, *Shakespeare: Othello: a casebook*, London, Macmillan, 1971, p. 169.
[62] H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo,* cit., p. 267.
[63] *Ivi,* p. 312.
[64] *Ivi,* p. 308.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

1, autunno 1999
PADRI, FIGLI E NIPOTI
Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

M. De Marinis, *Premessa: dopo i maestri* | E. Barba, *Il maestro nascosto* | B. Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff* | F. Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione* | I. Lindh, *L'unicità di Decroux* | R. Mirecka, *È una questione d'amore* | P.P Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka* | V. Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea*
SCRITTURE: E. Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma.*
INTERVENTI: L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* | M. De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento* | V. M. Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia*

2/3, primavera - autunno 2000
QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO
a cura di Marco De Marinis

G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* | G. Scabia, *Avvicinamento a Dioniso* | L. de Berardinis, *Scritti d'intervento* | R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis* | D. Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio* | E. Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal* | *Contro la rappresentazione: Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa* | *Le Albe alla prova di Jarry* | F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"* | M. Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller* | C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*
INTERVENTI: A. Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali* | G. Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butō*

4, primavera 2001
FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO
a cura di Marco Consolini

P. Claudel, *La seduzione di Hellerau* | P. Claudel, *Il teatro giapponese* | F. Migliore, *Sylvain Itkine 1908-1944* | M. Consolini, *"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale* | B. Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale* | L. Mucci, Eleutheria*, prima pièce tragicomica di Samuel Beckett* | P. Pavis, *Sintesi prematura, ovvero:chiusura provvisoria per inventario di fine secolo* | E. Moscato, *Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*
INTERVENTI: E. Moscato, *Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo* | V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive* | D. Turrini, *Il vascello d'acciaio. Appunti per una semiotica dell'attore teatrale*

5, autunno 2001
ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA
a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale* | M. Cristini, *Il respiro del corpo. Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro* | C. Durazzini, *Feldenkrais e il teatro* | N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart* | L. Masgrau, *La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001)* | M. Cavallo-G. Ottaviani, *Drammaterapia* | S. Guerra Lisi-G. Stefani, *Stili espressivi prenatali nella globalità dei linguaggi*
INTERVENTI: J. Varley, *La drammaturgia secondo Dedalo* | M. Porzio, *Il teatro che (in)segna. Parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni*
SCRITTURE: P. Puppa, *Miti teatrali: Abramo e Filottete*

6, primavera 2002
LA FEBBRE DEL TEATRO
Pagine sconosciute dell'avanguardia russa
a cura di Ornella Calvarese

N. Foregger, *Manifesti teatrali (1917-1926)* | N. Evreinov, *Teatro e patibolo. Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)* | J. Annenkov, *Teatro fino in fondo (1921)* | B. Ferdinandov, *Il teatro oggi (1922)* | S. Radlov, *La vera natura dell'arte attorica (1923)* | I. Erenburg, *Il teatro russo durante la rivoluzione (1921 ca.)* | M. Bulgakov, *Capitolo biomeccanico (1923)* | O. Mandel'štam, *Lo stato e il ritmo (1920)* | S. Volkonskij, *Dell'attore (1914)* | I. Sokolov, *Per un teatro taylorizzato (1922)* | M. Knebel', *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij (1978)* | A. Ruppe, *La formazione ritmico-musicale dell'attore (1974)*
INTERVENTI: C. Gallotti-R. Gandolfi, *Emozioni narrate. La drammaturgia del corpo in* Hexentanz *di Mary Wigman* | L. Perissinotto, *Giuliano Scabia e il teatro "nascente e veggente" dei giovani* | S. Naglia, *Canto lirico e antropologia teatrale. Primi tentativi di accostamento*

7/8, autunno 2002-primavera 2003
STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

Fabrizio Cruciani (1941-1992) | E. Barba, *La casa delle origini e del ritorno*

I. FABRIZIO CRUCIANI E GLI STUDI TEATRALI OGGI
a cura di Francesca Bortoletti

IL MAGISTERO DI FABRIZIO CRUCIANI: F. Taviani, *Ovvietà per Cruciani* | C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani* | M. Nerbano, *La lezione di Fabrizio Cruciani. Pedagogia, metodo, epistemologia* | A.R. Ciamarra, *La rifondazione della storiografia teatrale. Studi e vocazione pedagogica di Fabrizio Cruciani* | M. Ziosi, *Per una introduzione allo studio della storiografia teatrale di Fabrizio Cruciani*
NOVECENTO: M. De Marinis, *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento* | G. Banu, *Di schiena e di fronte* | Monique Borie, *Atto magico e atto teatrale* | M.I. Aliverti, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani* | E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*
RINASCIMENTO E DINTORNI: R. Guarino, *Dentro la città rinascimentale. Fonti, campi, soggetti* | C. Falletti, *Le ciambelle di Santafiore* | P. Ventrone, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo* | F. Bortoletti, *Uomini ambienti e culture* | G. Guccini, *Intorno alla prima "Pazzia d'Isabella". Fonti - Intersezioni - Tecniche*
ICONOGRAFIA TEATRALE: R. Guardenti, *Appunti di iconografia bernhardtiana* | S. Mazzoni, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*

II. LE CULTURE DELLE RIVISTE
a cura di Marco Consolini e Roberta Gandolfi
Presentazione
STUDI: D. Seragnoli, *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto* | M. Consolini, *Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione* | B. Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore: "L'Amore delle tre melarance" (Pietroburgo, 1913-1916)* | R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta* | J.-P. Sarrazac, *"Travail théâtral": una rivista di teatro all'epoca della frammentazione*
PROFILI: A. Barbina, *"Ariel"* | R. Guarino, *"Teatro e Storia"* | S. Ferrone, *"Drammaturgia"* | G. Guccini, *"Prove di drammaturgia"* | E. Pozzi, *"Teatri delle diversità"* | M. De Marinis, *"Culture Teatrali"*
PROGETTI: E. Garbero Zorzi, *Archivio dati in storia del teatro: periodici di interesse teatrale* | A. Barbina, *La stampa periodica teatrale italiana dal Settecento ad oggi* | M. Consolini-R. Gandolfi, *Le officine del pensiero teatrale: le riviste teatrali del Novecento* | M. Pederzoli-G. Poletti, *Lo studio dei periodici teatrali in rete: il progetto "OT" (Officine Teatrali)*

ELENCO DELLE PRINCIPALI LIBRERIE IN CUI È REPERIBILE "CULTURE TEATRALI"

Ancona:
Libreria Feltrinelli - C.so Garibaldi, 35

Arezzo:
Libreria Mori - Via Roma, 24

Bologna:
Libreria Cinema-Teatro-Musica - Via Mentana, 1/c
Libreria delle Moline - Via delle Moline, 3
Libreria Feltrinelli - Piazza di Porta Ravegnana, 1
Libreria Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/b
Libreria Martina - Largo Respighi, 8
Libreria Nautilus - Via Dei Castagnoli, 12
Libreria Pavoniana - Via Collegio Di Spagna, 5
Libreria del Teatro - Via Pascoli, 5/2 - Casalecchio di Reno (BO)

Ferrara:
Libreria Feltrinelli - Via Garibaldi, 30/a

Firenze:
Libreria Edison - Piazza della Repubblica, 27

Matera:
Libreria Pitagora scolastica - Via dei Normanni, 37

Milano:
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11

Palermo:
Libreria Broadway - Via Rosolino Pilo, 18

Parma:
Libreria Feltrinelli - Via della Repubblica, 2
Libreria Musi Dora - Strada Inzani, 29

Perugina:
L'altra Libreria - Via Rocchi, 3

Pescara:
Libreria Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7

Piacenza:
Libreria del Teatro - Via Verdi, 25

Roma:
Libreria Feltrinelli - L.go Torre Argentina, 5/4
Libreria Universitaria Ricerche - Via dei Liburni, 12
Libreria Nardecchia - Via P. Revoltella, 105, 107

Salerno:
Libreria Feltrinelli - Via Vittorio Emanuele I, 5

S. Benedetto del Tronto (AP)
La Bibliofila - Via U. Bassi, 38

Torino:
Libreria Feltrinelli - P.zza Castello, 19