

Giuliano Campo
STORIA DEL GRUPPO INTERNAZIONALE
L'AVVENTURA (1982-1985)

Il Gruppo Internazionale L'Avventura (GIA) è stata una realtà di quello che Eugenio Barba chiama il «teatro sotterraneo» del Novecento. È nato come sviluppo autonomo del parateatro di Grotowski, del quale i protagonisti del GIA sono stati, a vario titolo, partecipi, e ha operato nel campo della cultura attiva: «pratiche in attesa di teoria», come Ugo Volli ha definito il suo lavoro. La cultura attiva, non solo è diversa dalla cultura discorsiva, ma spesso capita che si sottragga alla «testimonianza in parole» della cultura discorsiva. È il caso del GIA, come dimostra il saggio di Giuliano Campo, estratto dalla tesi di laurea sostenuta nell'a.a. 2001-2002 presso il DAMS dell'Università Roma Tre. Tanto più meritorio appare il variegato contributo bibliografico. La ricostruzione del progetto denominato Viae, con tutte le azioni che ne facevano parte, offre una testimonianza significativa di un lavoro, la cui pertinenza teatrale non può essere valutata in puri termini di spettacolo. Come spesso si è verificato nel «teatro sotterraneo» del Novecento. (F. Ruffini)

Il Gruppo Internazionale L'Avventura (GIA), non ostante la vita breve – nato nel febbraio del 1982, si sciolse nel dicembre del 1985 – ha rappresentato la più rilevante realtà autonoma nata sull'onda delle pratiche parateatrali sperimentate da Jerzy Grotowski tra il 1970¹ e i primi anni Ottanta. Noto a pochi già quando esisteva, tra le poche tracce che possono essere rinvenute delle attività di *parateatro* del maestro polacco, il GIA risulta importante innanzi tutto perché, caso unico, si dette una struttura ed ebbe la capacità di svilupparsi a partire da quelle esperienze².

¹ Anno nel quale Grotowski decise di abbandonare il «teatro dello spettacolo».

² Per la natura del lavoro e il tipo di organizzazione, *L'Avventura* può essere accostata a quelle particolari esperienze e pratiche di gruppo, considerabili parateatrali, promosse in diversi periodi del Novecento: come per esempio quelle di Von Laban, di Gurdjieff, di Vachtangov, di Copeau e del suo allievo Dullin, fondatore di quell'*Atelier* (1922) che ispirò l'ultimo progetto dell'*Avventura*.

Presenterò qui brevemente la storia del gruppo, dei suoi protagonisti e delle principali attività che esso ha svolto, consistite in una serie di progetti nati nella sede di Volterra e poi aperti anche in altri luoghi, in Italia e fuori dall'Italia. Ad uno solo di questi progetti, *Viae* (1982-1984), dedicherò uno speciale approfondimento: diretto dal fondatore del gruppo, Fausto Pluchinotta, *Viae* risultò immediatamente emblematico, per la sua struttura, per il tipo e la modalità del lavoro che si svolgeva al suo interno, per il tempo, in genere una settimana, nel quale veniva realizzato, e per l'approccio parateatrale che si era diffuso in quegli anni. Ho quindi ritenuto che esso potesse essere rappresentativo dell'intera attività del GIA.

La documentazione che riguarda il lavoro del Gruppo Internazionale L'Avventura è molto scarsa. Per ricostruirne la storia mi sono dovuto basare su due tesi di laurea, su manoscritti e dattiloscritti, e sugli incontri che ho avuto con alcuni di coloro che questa storia l'hanno fatta, e che ringrazio.

Identità del gruppo

Dapprima in Polonia, poi nell'ambito del progetto internazionale del *Teatro delle Sorgenti*, Jerzy Grotowski, con la collaborazione delle *guide* formatesi con lui, e in particolare di Jacek Zmyslowski, elimina il «prodotto teatrale» per instaurare il «processo», capace di unire in una relazione nuova il creatore e l'osservatore, e dal 1978 si impegna nella pratica della cosiddetta «cultura attiva», diffondendola in molti paesi attraverso seminari, aperture e incontri pubblici.

Molti dei partecipanti a questi incontri decidevano poi di seguire le loro «guide» e continuavano il «lavoro» con loro in Polonia e in giro per il mondo quando venivano invitati da Grotowski a partecipare alle spedizioni del *Teatro delle Sorgenti*. La storia del GIA è la storia di alcuni partecipanti alle attività parateatrali promosse da Grotowski, diventati a loro volta guide che, incontrandosi e scegliendosi reciprocamente, decisero di portare avanti in autonomia un lavoro fondato sugli stessi principi, ed ebbero le opportunità materiali di realizzarlo, costituendo poi un gruppo con l'inserimento di nuovi elementi formati direttamente da loro. Primo promotore dell'iniziativa fu il siciliano Fausto Pluchinotta, a lui si unirono inizialmente gli italiani Laura Colombo e Stefano Vercelli, seguiti dai francesi Pierre Guicheney e François Kahn, quest'ultimo stretto collaboratore di

Zmyslowski, dalla olandese Annet Henneman e infine, nel 1983, da Armando Punzo, un altro italiano³.

L'occasione concreta per potere avviare stabilmente l'attività si offrì all'*Avventura* quando fu concessa loro la sede del Conservatorio di San Pietro a Volterra, sede precedentemente usata per i lavori dell'ISTA che vi aveva tenuto la sua seconda sessione⁴: al gruppo di Pluchinotta che si stava creando allora, vennero offerti alcuni degli spazi utilizzati dall'ISTA, e i contatti necessari con amministratori pubblici, con altri istituti, con operatori e intellettuali «illuminati»⁵. Il GIA nasceva così ufficialmente a Volterra e cominciò a operare dal 4 febbraio 1982 in simbiosi con il *Porto: centro di cultura attiva*⁶.

Il lavoro, le azioni, le sfide

Il *lavoro* è l'elemento centrale dell'attività del GIA e, in generale, di ogni processo di espressione di *cultura attiva*. Condizioni necessarie per lavorare sono uno *spazio* che possa essere utilizzato in modo

³ Fausto Pluchinotta nasce in Sicilia nel 1950 e inizia il suo percorso oltre il teatro con l'argentino Edoardo Della Quadra (attore della Comuna Baires) a Milano, dove studia architettura ed è impegnato nel movimento politico del tempo. Laura Colombo nasce a Bergamo nel 1959 e si forma giovanissima come attrice al CRT di Milano. Stefano Vercelli nasce a Roma nel 1953, dove abbandona l'Accademia di Belle Arti per seguire l'Odin Teatret in Danimarca e apprendere il training, prima di recarsi in Polonia da Grotowski. Pierre Guicheney nasce in Francia nel 1954 e prima di recarsi in Polonia fa l'attore con due gruppi di Parigi. François Kahn detto Franio, nasce nella regione della Normandia nel 1949, studia architettura, biologia e psicofisiologia prima di dedicarsi al teatro, a Parigi, dove incontra Grotowski. Annet Henneman nasce in Olanda nel 1955 e si forma presso l'Accademia Superiore delle Arti espressive e della Comunicazione a Leewarden. Armando Punzo nasce nel 1959 a Napoli, dove svolge attività teatrale di gruppo prima di partecipare alle sessioni del progetto *Viae* del GIA, al quale decide poi di unirsi.

⁴ L'ISTA (International School of Theatre Anthropology) fondata da Eugenio Barba aveva tenuto la sua prima sessione a Bonn nel 1980. A Volterra, nel 1981, ebbe luogo la più lunga delle sue sessioni periodiche nei due mesi di agosto e settembre.

⁵ Il GIA ottenne alcuni finanziamenti e precisamente due spazi, il primo al centro di Volterra, presso il Conservatorio di San Pietro, il secondo poco distante, all'interno di una villa del '700, Villa Giardino. Importanti furono, tra gli altri, gli apporti di Roberto Bacci direttore del CRST (Centro della Ricerca e della Sperimentazione teatrale di Pontedera), del Comune di Volterra, dell'Arci e dello studioso Ugo Volli.

⁶ Il *Porto*, pur composto dagli stessi elementi e operante nei medesimi spazi dell'*Avventura*, voleva essere un luogo di elaborazione indipendente e di supporto alle attività del gruppo.

continuo, e un *progetto* sul quale e dentro il quale lavorare. Per e sulla realizzazione di queste condizioni nasce *L'Avventura*.

L'*azione* è l'unità minima di *lavoro*. Deve essere definita e organizzata nel tempo e nello spazio, in modo da rendersi ripetibile, è compiuta ma eventualmente aperta alla partecipazione esterna e deve poter essere efficace sia per i membri del gruppo che per i partecipanti esterni. Le *azioni* possono essere sia individuali che collettive. Durante lo svolgimento di azioni collettive le guide e i partecipanti entrano in una relazione di scambio reciproco. Le guide lanciano una *sfida* mentre fanno la loro *azione* individuale, stimolo per i partecipanti e primo elemento su cui lavorare. Chi segue doveva infatti essere un «buon ladro» e riuscire a rubare il *segreto* della guida per utilizzarlo a suo favore⁷. Il lavoro si basa sul movimento e sulla partecipazione attiva, e poiché l'*azione* non è uno spettacolo, ai partecipanti viene chiesta massima disponibilità ed attenzione, perché possano essere presenti in maniera totale e continua. Sebbene molti dei partecipanti sono attori, ricercatori o operatori culturali, i progetti sono aperti a tutti coloro che chiedono di entrarvi. I *progetti* sono i *luoghi* all'interno dei quali vengono organizzate le azioni, sono anch'essi organizzati nello spazio e nel tempo e sono fruibili. Hanno una durata e una struttura variabile che va dallo svolgimento breve di una singola azione al tempo di una settimana durante la quale si lavora su molte azioni, sia individuali che collettive⁸.

⁷ In un secondo tempo i membri del GIA decisero di lanciare una *sfida* a loro stessi eliminando questo genere di contatti con i partecipanti. Il lavoro divenne più difficoltoso ma evitando di indicare i percorsi da seguire, evitando di lanciare le *sfide*, ogni risultato derivava dalla massima libertà di decisione, in quella che il gruppo chiamerà «neutralità calda».

⁸ In un volantino sul progetto *L'Avventura* scritto prima della formazione del gruppo, Fausto Pluchinotta indicava la «strada della cultura attiva: a) lavorare non per produrre, ma lavoro come ricerca (il piacere è nella ricerca e non nel prodotto); b) unico materiale: se stesso ed il proprio corpo in confronto al tutto a cui si appartiene; c) la colorazione negativa di questa strada: togliere e non aggiungere. Gli stimoli e le proposte come provocazione ad innescare questo processo». (Regondi 1984, p. 190). Per una sintesi dei concetti di *azione*, *lavoro* e *progetto* come venivano intesi dal GIA, vedi Calbi 1990, pp. 42-5.

I progetti, i percorsi individuali, lo scioglimento

Dal 9 febbraio al 13 marzo del 1982, la sede di Volterra diventa un importante punto di riferimento per la *cultura attiva*, e lì si tengono le sessioni di lavoro pratico dei due progetti aperti a partecipanti esterni, il *Teatro delle Sorgenti* e *L'Avventura*. *L'Avventura* si basava sull'azione semplice della corsa ideata in Polonia da Jacek Zmyslowski, ed era stata modificata da Pluchinotta in un'azione collettiva da risolversi nell'arco di una serata, in una prima fase, nell'arco di una settimana in una seconda fase⁹. I due progetti rimasero legati da un rapporto di intensa collaborazione, e comunque si utilizzò *L'Avventura* anche come pre-sessione allo scopo di selezionare i partecipanti per il *Teatro delle Sorgenti*¹⁰. Tra l'altro, nello stesso periodo, dal 26 al 28 febbraio, Grotowski tenne lì a Volterra il convegno di studi *Vedere ed essere visti*, a cui parteciparono ricercatori, studiosi e operatori del teatro¹¹. All'*Avventura* si aggiunse presto l'azione *Musica di tamburi* e poi, nel progetto più ampio chiamato *Viae*, l'azione collettiva *Notti d'incontro* e l'azione individuale chiamata *Movimenti*.

La prima sessione di *Viae*, a cui parteciparono dodici persone, si aprì il 26 aprile e si concluse il 2 maggio 1982. Determinante per la realizzazione del progetto fu l'ingresso nel gruppo di François Kahn, avvenuto proprio nel febbraio del 1982. Da allora *Viae*, che inglobava in sé ogni momento della giornata, fu svolto circa una volta al mese a Volterra per una media di quindici partecipanti a sessione, e fu ospitato nello stesso anno dal 26 giugno al 1° luglio in Sardegna, dal 6 al 12 settembre a Santarcangelo, dal 20 al 26 settembre a Rovereto, nell'anno seguente dal 23 al 29 maggio a Lecco, nel mese di novembre in Belgio e nel 1984, dal 28 aprile al 4 maggio, a Bologna. Nel frattempo entrarono a far parte del gruppo Annet Henneman,

⁹ Ideata nel 1980 per la durata di una sola serata, *L'Avventura* si modificò in un progetto lungo una settimana nel giugno 1981, quando venne aperta a Santarcangelo di Romagna in occasione del Festival internazionale del teatro di strada, e così rimase anche dopo la formazione ufficiale del GIA.

¹⁰ Già nella apertura avvenuta a Santarcangelo il progetto funzionò da filtro per il *Teatro delle Sorgenti*, ottenendo così, grazie a Grotowski, il riconoscimento pubblico del suo valore. Successivamente si ebbero diverse sessioni comuni, tra il 9 febbraio e il 13 marzo del 1982, a Volterra (Valenti 1988, pp. 29, 33).

¹¹ Parteciparono agli incontri: A. Fersen, F. Ruffini, L. Comba Jervis, S. Maggiani, P. Giacché, R. Molinari, U. Volli, C. Pollastrelli, R. Bacci, A. Bandettini, G. Sansone.

nel novembre 1982, e Armando Punzo, nel settembre 1983. L'ultima attuazione di *Viae* si ebbe a Volterra dal 9 al 15 agosto del 1984¹². Su *Viae* si basò anche il progetto *Pratiche in attesa di teoria*, aperto per la prima volta il 15 aprile 1983, che prese il nome da una definizione di origine incerta, ma infine data da Ugo Volli all'attività del GIA. Durava tre giorni e aveva lo scopo di stimolare l'intervento di studiosi provenienti da varie discipline, come partecipanti e testimoni. Si cercò, tra l'altro, di fornire una veste teorica a quella che Pluchinotta chiamava la «pratica delle esigenze» del gruppo, e ciò che ne scaturì fu una pubblicazione degli scritti degli intervenuti.

Esplorando un terreno intermedio tra l'attività libera, ma priva di strategia, di quanti si erano formati nel contesto parateatrale, e coloro che hanno continuato a seguire in linea diretta l'insegnamento di Grotowski tenendo in vita il suo laboratorio, il GIA ha saputo offrire, nel tempo, in maniera stabile, il suo contributo, risultato poi innovativo nei suoi tentativi di distaccarsi dalla stessa esperienza parateatrale.

Pierre Guicheney nell'estate 1983 ideò *Azioni nella città*, che si svolgeva negli spazi urbani, lavorando sull'attenzione e sulla percezione senza alcuna protezione rispetto al mondo esterno e che con il tempo si focalizzò sull'«arte dello spettatore»¹³. Sulla scia di *Azioni nella città* vennero realizzati un film, diretto da Pascal Deligné e, dopo l'abbandono di Pierre Guicheney¹⁴, altri due progetti «urbani»: *Città/Città* e *Città/Città 2*. Fausto Pluchinotta ideò invece, insieme a François Kahn, il progetto *Atelier*, che si inaugurò gli ultimi mesi del 1984 e che tra l'altro costituì uno *special project*, inteso come fase preliminare per la costituzione dell'International Center of Artistic Research. Si trattava di un centro artistico plurilinguistico nel quale giovani artisti avrebbero avuto la possibilità di lavorare alle loro opere in una particolare situazione di laboratorio, sperimentando in maniera «ecologica» esperienze sia nel campo creativo che in quello pre-espressivo, con lo scopo di rintracciare l'origine della creatività attraverso il lavoro su di sé. L'*Atelier* dopo un paio di tentativi fallì, anche in conseguenza delle difficoltà economiche e del

¹² Valenti 1988, p. 53.

¹³ Guicheney in Regondi 1984, p. 71, 73-4. *L'arte dello spettatore* fu anche il titolo di un convegno organizzato dal Porto nel 1984 a Volterra. In questo periodo entrò a far parte del gruppo il francese Alain Volut.

¹⁴ Guicheney da allora si è dedicato al cinema, alla videoarte e a reportage di viaggi.

mutato contesto generale, oramai avverso alla ricerca pura, e trascinò il Gruppo Internazionale l'Avventura verso la sua fine¹⁵.

Nel dicembre del 1985 il GIA si è sciolto e i suoi membri hanno cominciato dei percorsi personali. A Volterra è rimasto Armando Punzo, che ha continuato a utilizzare le sedi comunali che furono del GIA e del *Porto*, fondando con Annet Henneman l'Associazione Carte Blanche, realizzando performance, installazioni, spettacoli e progetti di animazione. Dal 1989 Punzo, con l'assistenza della Henneman¹⁶, è andato formando una compagnia stabile di detenuti del carcere di massima sicurezza di Volterra, la Compagnia della Fortezza, e dal 2001 è direttore del Festival di Volterra.

Fausto Pluchinotta ha approfondito il suo interesse per la grafica, il video e la fotografia, e dopo avere filmato alcuni documentari¹⁷ e video didattici, si è trasferito a Ginevra dove tuttora svolge la professione di fotografo. François Kahn, Stefano Vercelli e Laura Colombo, che prima erano attori, sono ritornati al teatro, mettendo a frutto le esperienze fatte con il GIA, tra l'altro realizzando, tra il 1987 e il 1990, la cosiddetta *Trilogia* o *Trilogia dell'esperienza*, gli spettacoli *Laggiù soffia*, *Era* e *In carne e ossa*¹⁸, prodotti dal CSRT di Pontedera con la regia di Roberto Bacci, nonché impegnandosi in notevoli attività pedagogiche¹⁹.

¹⁵ La prima apertura dell'*Atelier* si ebbe dal novembre al dicembre del 1984, la seconda, e ultima, l'anno dopo, sempre fra novembre e dicembre.

¹⁶ Recentemente Annet Henneman ha cominciato a seguire un suo percorso autonomo, continuando le sue attività pedagogiche e spettacolari, spesso a carattere politico.

¹⁷ È suo un documento filmato del progetto *L'Atelier*.

¹⁸ *In carne e ossa* però non vide la partecipazione di Laura Colombo.

¹⁹ In particolare, Stefano Vercelli guida un percorso formativo per quattordici attori chiamato *Humana Fiction*, a Modena, presso il Teatro delle Passioni, sede dell'Emilia Romagna Teatro-Teatro Stabile Regionale; Laura Colombo tiene laboratori sul *Movimento Espressivo* presso il Teatro Ateneo dell'Università *La Sapienza* di Roma; François Kahn abita e lavora a Cremona, dove da ultimo offre dei suggestivi spettacoli da camera per un numero di venti-venticinque spettatori. Per quanto riguarda Alain Volut invece, l'ultimo arrivato nel GIA in ordine di tempo, si è prima dedicato al cinema, realizzando i suoi progetti anche in conseguenza degli stimoli ricevuti dal suo lavoro nel gruppo, per poi stabilirsi a Napoli e svolgere la professione di fotografo.

Viae

Dei progetti creati e attivati, *Viae* di fatto contemplò tutte le principali azioni elaborate dal GIA nei primi anni della sua esistenza, ponendo anche le basi per i lavori successivi. *Viae* era costituito da azioni collettive, cui partecipavano tutte le guide e tutti i partecipanti, e azioni individuali nelle quali piccoli gruppi di due o tre persone cambiavano ogni giorno guida in maniera da poter avere esperienza, alla fine della settimana, del lavoro di ciascuna delle guide e di tutte le azioni individuali. Nella struttura iniziale le azioni individuali erano facoltative e venivano svolte in orari diversi da ciascuna guida.

Al mattino l'unica azione individuale prevista era quella di Pierre Guicheney, alle 12.00 cominciavano i *Movimenti* e nel pomeriggio le altre azioni individuali svolte dalle altre guide. La sera, alle 23.00, cominciava l'azione collettiva *l'Avventura*. Durante le prime aperture del progetto le azioni individuali venivano svolte da ciascuna guida una volta al giorno. Dalla sessione aperta il 12 giugno 1982 si cominciarono a fare due volte al giorno, una alla mattina e una al pomeriggio. Sinteticamente, questo era quello che accadeva: il primo giorno i partecipanti si incontravano nella sede del Porto situata presso il Conservatorio di San Pietro, poi venivano condotti a piedi appena fuori Volterra e fatti sistemare nelle stanze del GIA di Villa Giardino. Ci si riuniva e si cenava tutti insieme, poi, dopo una breve pausa, una nuova riunione forniva alcune spiegazioni sul lavoro che si sarebbe svolto. Alla fine le guide portavano i partecipanti presso la sala di lavoro situata all'interno del Conservatorio di San Pietro e facevano una dimostrazione dei *Movimenti*. La distanza di due chilometri che divide i due spazi sarebbero stati percorsi a piedi sia dalle guide che dai partecipanti per tutta la durata del progetto.

Dal secondo giorno in poi *Movimenti* sarebbe rimasta la prima azione mattutina, svolta in un prato di fianco a Villa Giardino, e avrebbe preceduto il lavoro individuale dei partecipanti divisi in piccoli gruppi sulle diverse azioni proprie delle diverse guide. Le guide si distribuivano tra loro compiti necessari quali fare la spesa, pulire, cucinare, e si facevano aiutare per questo dai partecipanti che di volta in volta si trovavano a lavorare con loro sulle loro azioni individuali. Dopo il pranzo e una breve pausa si ritornava nella sala per l'azione collettiva *Musica di tamburi*, poi si tornava negli spazi intorno Villa Giardino per una nuova azione individuale. Dopo cena c'era ancora la riunione, poi si tornava tutti nella sala adiacente la sede del Porto per svolgere *Notti d'incontro*, l'ultima azione collettiva del

giorno. Questa struttura si ripeteva per cinque giorni, mentre dalla fine della sessione iniziata il 25 gennaio del 1983, poteva sempre essere variato lo schema dell'ultima sera poiché si protraeva fino alla mattina, e poteva essere costituito da un'unica azione o da *Notti d'incontro* (che sostituì *l'Avventura* il 16 febbraio del 1983), *Musica di tamburi* e *La Veglia*.

Durante le riunioni, a cui partecipavano tutti, guide e partecipanti, Fausto Pluchinotta forniva indicazioni, spiegazioni, chiarimenti²⁰, e prima di ogni azione individuale ciascuna guida faceva lo stesso per il suo lavoro dando delle informazioni tecniche e lanciando una *sfida*. Dall'apertura del 12 marzo vennero eliminate tutte le riunioni e spiegazioni e si eliminò la possibilità per i partecipanti di parlare con le guide. L'unica occasione che i partecipanti avevano di parlare con i membri del GIA era alla fine di tutto il ciclo di lavoro, alla mattina che seguiva la veglia collettiva²¹.

Le azioni di Viae

In realtà *Viae* non era semplicemente un programma all'interno del quale si svolgevano alcune azioni fisiche. Tutto il tempo di permanenza all'interno del progetto vi era inglobato. Anche le azioni apparentemente quotidiane e semplicissime, come fare la spesa, cucinare o pulire i locali facevano parte di *Viae*, e così ogni altro momento della giornata, per tutta la settimana. Era essenziale quindi che venisse rispettata la regola del silenzio, anche durante tutti gli

²⁰ Fausto Pluchinotta dava delle indicazioni e spiegava il senso di alcuni dei percorsi che si sarebbero seguiti, orientati sempre verso la ricerca di un'esperienza non-quotidiana, o comunque di esperienze e scoperte che si avrebbero avute proprio data la extra-quotidianità del contesto che si veniva a creare. Parlava della buona solitudine, dell'ascolto del silenzio, dell'attenzione necessaria che doveva essere raggiunta tenendo occhi e orecchie ben aperti, tentando di fare il meno rumore possibile e non usando alcool né droghe, durante tutto il ciclo, dato che ogni attività che veniva svolta richiedeva la stessa coscienza e consapevolezza che si avevano durante le azioni. Spiegava ciò che il lavoro non era, né ginnastica né psicodramma né teatro, e che la guida non era un attore, nel senso che non era una persona che si doveva mostrare. Si davano delle regole, quella del silenzio innanzi tutto, che doveva essere utilizzata in modo appropriato, dentro e fuori il lavoro, e si poteva parlare solo fino a un paio d'ore prima dell'inizio del lavoro, evitando però di parlare del lavoro stesso.

²¹ Regondi 1984, p. 87.

spostamenti, poiché tutto faceva parte del *lavoro* e contribuiva a creare una situazione ambientale extraquotidiana, giusta per lanciare e lanciarsi delle sfide, cercare e scoprire sempre qualcosa di nuovo e di vivo, in un'ottica diversa da quella usuale, poiché prodotta dalla creazione di tale sorta di comunità provvisoria. Già il primo momento della giornata, il risveglio, veniva seguito con cura e attenzione da parte delle guide, che con un gesto particolarmente delicato chiamavano i partecipanti a levarsi e ad aprirsi verso una nuova giornata di lavoro. Poi, ogni evento che accadeva durante il giorno veniva ad integrarsi con tutte le attività pratiche e necessarie della vita quotidiana²².

Quando ancora il GIA usava tenere le riunioni durante *Viae* per dare delle indicazioni sulle loro attività, era durante i primi tre giorni che concentrava la gran parte delle spiegazioni, sia generali che nel dettaglio, dedicandosi soprattutto a fornire elementi utili per l'azione *I Movimenti* e chiedendo generosità per il duro lavoro da svolgersi. La prima sera era François Kahn che spiegava *I Movimenti*, nella sala, al chiuso, mostrandoli e facendoli ripetere ai partecipanti. *I Movimenti* era in effetti un'azione particolarmente tecnica, nella quale il partecipante doveva assumere delle posizioni e eseguire dei movimenti precisi così come gli venivano mostrati dalle guide. Era un'azione individuale ma si faceva tutti insieme, guide e partecipanti, ogni giorno al mattino in un prato vicino Villa Giardino ed era stata concepita allo scopo di facilitare un uso corretto della percezione, uditiva e visiva. Necessitava di un preventivo riscaldamento di tutte le articolazioni breve ma efficace, e portava ad ottenere la più ampia percezione possibile, mantenendo la testa e la spina dorsale sempre diritte per ottenere delle posizioni corrette, e orecchie e occhi sempre ben aperti. Le posizioni venivano ripetute nella direzione dei quattro punti cardinali, poi una verso il cielo e una verso terra.

Riguardo al riscaldamento, posso dire grazie ad esperienze personali che ho avuto con Laura Colombo²³, che si usavano tecniche dell'*Hata Yoga* modificate allo scopo dalle guide. In particolare sono efficaci le posizioni *Savasana*, *Sarvangasana* (perlomeno in alcune

²² In questo modo veniva applicata la regola del «flusso-lavoro» teorizzata da Grotowski e sperimentata durante il periodo parateatrale in Polonia.

²³ Durante un ciclo di seminari tenuti presso il CTA di Roma nella stagione 2000-2001.

delle sue forme), *Bhujangasana*, *Vajrasana* e *Urdhwanangasana*²⁴, ma ne ho praticate anche altre con Laura Colombo ed erano comunque in parte modificate allo scopo del riscaldamento, aprendosi verso una dimensione organica individuale tendente già al movimento libero. D'altronde in *Per un teatro povero* parte degli esercizi descritti sono derivati dallo *Hata Yoga* e vanno nella medesima direzione, ed è quindi ancora evidente l'ascendenza di Grotowski e di Cieslak o quantomeno l'atmosfera culturale dalla quale provengono tali approcci²⁵.

L'azione mattutina *I Movimenti*, d'altronde, sebbene appaia diversa, nei principi può sembrare una variazione del saluto indiano al sole dello *yoga del sole*, o *Surya Namaskara*. Si tratta della *forma* indiana più nota nella quale vengono uniti in movimento dieci *asana*, che normalmente sono posizioni statiche (o, meglio, dal movimento estremamente lento), e viene svolto normalmente all'aperto, al sorgere del sole, o, se non è possibile, in qualsiasi momento prima di colazione. La prima posizione dei *Movimenti* andava appunto fatta all'inizio nella direzione del sole, e vi si ritornava ogni volta che si concludeva l'esecuzione di ogni altra posizione. Era di base, tipica anche dell'estremo oriente, principio materiale di equilibrio di tutte le arti

²⁴ Per una chiara illustrazione di queste posizioni, vedi James Hewitt, *Yoga and You*, London, Tandem Books Limited, 1966, nelle fotografie allegate, e Apa P. Pant, *Surya Namaskara*, Roma, Astrolabio-Ubalchini, 1974, nei disegni allegati, sebbene per le posizioni 3, 6 e 8 l'immagine non risponda alla pratica che conosco e che mi è stata trasmessa da Binda Patel, secondo la quale bisogna fare attenzione a tenere il braccio a novanta gradi rispetto al terreno.

²⁵ Naturalmente questo è detto *cum grano salis*, poiché Grotowski stesso è stato esplicito su questo punto: «...noi avevamo cominciato con lo yoga orientandoci verso una concentrazione perfetta. Ci chiedevamo: è vero che lo yoga può dare agli attori una grande capacità di concentrazione? Osservammo che nonostante tutte le nostre speranze avveniva esattamente il contrario. Si raggiungeva un certo grado di concentrazione, ma era di tipo introverso. Una concentrazione così distrugge l'espressività: è un sonno interiore, un equilibrio inespressivo; un grande riposo che ferma ogni forma di attività. Questo avrebbe dovuto essere ovvio poiché l'obiettivo dello yoga è di arrestare tre processi: il pensiero, il respiro e l'iaculazione. Il che equivale a fermare tutti i processi vitali e trovare la pienezza e la realizzazione in una morte cosciente, nell'autonomia contenuta nel nostro intimo io. Non sono contrario a questo, soltanto che non è adatto agli attori. Osservammo però, che alcune posizioni yoga sono di grande aiuto alle reazioni naturali della colonna vertebrale; portano a un senso di sicurezza fisica, un naturale adattamento allo spazio. Perché dunque sbarazzarsene? Si trattava unicamente di cambiare il loro orientamento. Ci mettemmo a sondare, a ricercare in questi esercizi diversi tipi di contatto» (Grotowski 1970, p. 289).

marziali e del *Tai Chi*, con i piedi leggermente aperti, le ginocchia leggermente flesse, la testa e la spina dorsale dritte, lo sguardo all'orizzonte²⁶.

Da qui si passava alla posizione a terra, ci si accovacciava, poi si portava indietro un piede e lo si sollevava un po', tenendo le mani sulle ginocchia. Tutto ciò veniva ripetuto negli altri tre punti cardinali. Concluso questo ciclo, la guida posta nell'ultima direzione, ad ovest, dava il via alla posizione verso il cielo. Si dovevano distendere le braccia verso l'alto tenendo le mani in orizzontale e lo sguardo verso il cielo. L'inverso per la posizione successiva, verso terra, cui si giungeva senza passare per la prima posizione di base e senza cambiare direzione, per cui la parte anteriore del corpo rimaneva sempre orientata ad ovest.

Dalla tensione verso il cielo si passava al rilassamento verso la terra. Accovacciati, con la testa fra le gambe e lo sguardo rivolto verso terra, si tenevano le mani con il palmo rivolto verso l'alto e si appoggiavano gli avambracci. Di qui si tornava alla posizione di base, verso nord, e si cominciava un ciclo in orizzontale, verso i quattro punti cardinali. Con lo sguardo sempre all'orizzonte, si tenevano le gambe dritte, si spingeva la schiena tenendola a novanta gradi, le braccia erano in avanti, le mani in verticale e i gomiti leggermente piegati. Arrivati nuovamente ad ovest si assumeva una nuova posizione verso il cielo, uguale alla precedente ma con le dita che si toccano, e poi si ripeteva la posizione verso terra. Infine, rivolti questa volta a sud invece che a nord, si curvava la schiena all'indietro abbassando il più possibile la testa, e si ripeteva la posizione in tutte le direzioni cardinali. Alla fine, passando da posizione distesa ad accovacciata, ci si muoveva liberamente secondo una propria necessità organica, finché non si riteneva conclusa l'azione. Questa parte conclusiva con il tempo venne sostituita da una semplice capiola all'indietro²⁷.

²⁶ Alle tecniche dello Yoga si sono avvicinate molte culture diverse, in tempi e forme differenti. Si è talvolta affermato che il misterioso vuoto nella vita di Cristo era dovuto ad un suo viaggio in Oriente dove avrebbe appreso molti degli insegnamenti esoterici di quei paesi. Un certo Padre Duchamet ha scritto libri sullo Yoga cristiano. Tutte le più note pratiche psicofisiche cinesi, e poi giapponesi, hanno avuto origine dall'insegnamento del maestro indiano Bodhidharma, che andò in Cina nel 527 d. C.

²⁷ Regondi 1984, p. 92.

I Movimenti

Abbiamo rilevato la filiazione grotowskiana del GIA. Ricordo che Eugenio Barba spiegò la pratica teatrale di Grotowski come un'applicazione dell'induismo, e in particolare dello *Hata Yoga*, al teatro, indicando invece per il proprio approccio una via che passa per l'applicazione del *karma Yoga*²⁸. Sebbene varrebbe la pena di ricordare che Grotowski parlò della necessità, per il teatro, ma non solo, di «sostituire la religiosità con la consapevolezza laica»²⁹. Comunque nella cronistoria dell'azione *I Movimenti* c'è proprio Grotowski, che durante un incontro pubblico spiegò: «...c'è qualcosa di molto rivelatore se noi possiamo, per certi momenti, decondizionare la nostra percezione. Dunque questo tipo di movimenti (*I Movimenti*), cioè di posizioni che si muovono, hanno la funzione di decondizionare la percezione»³⁰. Questa azione, che per i membri del GIA era un'eredità del *Teatro delle Sorgenti*, era in realtà stata creata da Teo Spycalski prima che il progetto del *Teatro delle Sorgenti* prendesse corpo. Spycalski poi la ripropose durante la spedizione in Messico e solo in seguito venne praticata in Polonia e caratterizzata dalla direzionalità dei movimenti, che comunque sin dall'inizio erano basati su una serie di posizioni che si ripetevano all'interno di un ciclo.

Dalla pratica in Polonia erano nati e si erano sviluppati tre diversi percorsi sulla medesima azione: quello dello stesso Grotowski³¹, quello di Spycalski e quello di François Khan, che aveva iniziato a praticarla con Grotowski nel 1980 ma poi l'aveva via via modificata seguendo il proprio sviluppo personale, continuando a cambiarla anche durante *Viae*³².

Esistono molte azioni tradizionali in Asia che possono ricordare

²⁸ Barba 1998, pp. 133, 55-7.

²⁹ Grotowski 1970, p. 59.

³⁰ XXX 1983, p. 136, 191-2.

³¹ Che sarà poi sviluppato e precisato da lui durante il periodo dell'*Objective Drama* all'Università di California, Irvine, con il nome *The Motions*, di cui vi è una chiara descrizione dell'allievo I Wayan Lendra in un numero monografico di TDR (*The Drama Review*) curato da Richard Schechner, con allegate le foto di tutte le posizioni. Sull'approdo odierno del lavoro di quel periodo, vedi Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993 e *The Edge-point of Performance*, Pontedera, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997, parzialmente tradotto in italiano da Mario Biagini con il titolo *Il punto-limite della performance*, 2000, in *Lo Straniero*, 3 (9), 28-54.

³² Regondi 1984, pp. 212-3.

I Movimenti, come nei parchi delle città cinesi è normale di mattina imbattersi in qualcuno totalmente immerso in qualche forma o esercizio di derivazione taoista. Ma tornando al *Surya Namaskara*, oltre all'evidenza della pratica dello *yoga* da parte di Grotowski e dei suoi allievi, c'è inoltre da considerare che molti dei membri del GIA, prima di elaborare le proprie azioni, avevano soggiornato lungamente in India, dove la pratica dello *Yoga del Sole* è antica e molto diffusa, come azione collettiva svolta individualmente, allo stesso modo delle azioni collettive del GIA, quale appunto è *I Movimenti*³³.

I tamburi

Un giorno, durante uno dei periodi della sua gestione del teatro di Wroclaw, in Polonia, Grotowski sentì Stefano Vercelli e Pierre Guicheney suonare due *congas* cubane, e si presentò loro dicendogli che avrebbero lavorato su questo all'interno del *Teatro delle Sorgenti*, ma concentrandosi sulla monotonia invece che sulla variazione dei ritmi. Infatti è consuetudine della cultura musicale occidentale, e della sua pratica normale, considerare come un arricchimento il cambiare spesso ritmo all'interno di una stessa esecuzione, mentre i modi di altre culture, come quella haitiana, di origine africana, o quelle orientali, tra cui l'indiana e la cinese, prevedono alcuni, pochi, ritmi di base, sempre uguali, ma leggermente variati di volta in volta, sì da produrre ritmi complicatissimi ed essenzialmente monotoni. Questo era l'approccio che Grotowski richiedeva e Stefano Vercelli e Pierre Guicheney accolsero con entusiasmo lo stimolo, lavorando duramente, provando tutto ciò che poterono, in sessioni di una, cinque, dieci ore, per intere notti fino all'alba³⁴. La difficoltà era sia fisica che di relazione. Infatti i due dovevano suonare su seggioline, avendo a che fare con la noia di ripetere lungamente lo stesso ritmo, e il problema di ascoltarsi, quando inevitabilmente uno dei due tendeva a strafare, mentre si intendeva mantenere una specie di neutralità, in una sorta di fusione del suono, come se a vibrare non fossero due tamburi, ma uno solo. Dopo qualche tempo a quest'azione vennero abbinare alcune azioni di movimento, e quando fu trasportata a Volterra, venendo inserita nel progetto *Viae* del GIA, questo aspetto

³³ È noto che Gurdjieff aveva elaborato un'azione chiamata *I Movimenti*, anche allo scopo di rilevare principi comuni di diverse culture. Già gli esseni praticavano il rito della preghiera rivolti verso il sole.

³⁴ Vercelli in Valenti 1988, p. 67-8.

del movimento fu ripreso, e ampliato, e coinvolte tutte le guide e i partecipanti, diventando un'azione collettiva, *Musica di tamburi*.

Musica di tamburi veniva fatta a partire dal secondo giorno di *Viae*, durava due ore e si svolgeva all'interno della sala, dove Stefano Vercelli e Pierre Guicheney suonavano i tamburi e il resto del gruppo danzava. Prima dell'inizio dell'azione ci si riuniva tutti accanto alla sala, in una sorta di spogliatoio, nel quale venivano indossati comodi abiti da lavoro, per le guide completamente bianchi. Lì stesso Stefano Vercelli e Pierre Guicheney davano delle indicazioni ai partecipanti, essendo arrivati a comprendere nel tempo, con l'esperienza, dell'utilità di fornire per tre giorni certe piccole regole per prepararli. Gli elementi necessari di base erano sempre il silenzio, l'attenzione e la coscienza. Era necessario trovare uno spazio proprio nella sala e rispettare lo spazio degli altri, non accompagnare il ritmo della musica, che può essere molto sottile e leggero come molto forte, né quello degli altri, ma trovare il proprio, poiché l'azione è costituita dallo essere ciascuno solo con la musica.

Il giorno successivo si precisava che da evitare era l'accompagnamento di piccoli e grandi rumori che si fanno con i piedi, si avvertiva del rischio di entrare in ipnosi invece che ascoltare la musica, intendendo un ascolto totale, fatto non solo con le orecchie. Il terzo giorno nel quale veniva svolta l'azione, in realtà il quarto giorno di lavoro, le due guide parlavano di evitare la «sindrome di John Travolta» (Henneman 1988: manoscritto), che porta a fare grandi movimenti con le braccia credendo di sprigionare grandi energie, mentre a movimenti pericolosi e d'intralcio per gli altri erano da preferire movimenti creati in maniera organica da iniziare dolcemente. Dopo questo terzo giorno non veniva detto più niente. L'effetto delle poche indicazioni date, delle poche parole dette nel silenzio, avevano in realtà più che altro la funzione di rassicurare ed incoraggiare allo stesso tempo, nonché di monitorare, di muovere l'umore delle persone, alzando o abbassando la tensione³⁵.

Czuwanie

Il più grande progetto parateatrale mai realizzato, sia per il suo campo d'azione pratico che per ampiezza di concezione, fu il *Progetto montagna*, pensato da Grotowski in un periodo antecedente all'U-

³⁵ Valenti 1988, p. 70.

niversità della ricerca del 1975 ma effettivamente svoltosi a Wroclaw e dintorni dall'autunno 1976 alla fine di luglio del 1977. Direttore del progetto fu nominato Jacek Zmyslowski, ventiduenne, allora ancora studente dell'Università di Wroclaw, e coinvolse un piccolo gruppo di giovani non professionisti provenienti da diverse nazioni. Si strutturò in tre fasi, *Nocne Czuwanie (Veglia notturna)*, *Droga (La strada)* e *Góra Plomienia (Montagna di fiamma)*.

La *Veglia notturna* si aprì per la prima volta la notte tra il 27 e il 28 settembre 1976 e poi svolse regolarmente nelle sale del teatro di Wroclaw negli anni 1976-1977; durava alcune ore ed era una sessione aperta di lavoro, formalmente priva di struttura. Il nome *Czuwanie* fu scelto da Zmyslowski per la ricchezza del senso che evoca nella cultura tradizionale polacca, una vecchia parola poco utilizzata che ha a che vedere con quel qualcosa che succede tra le persone in occasione della morte o della nascita, e che significa «essere attento di fronte a...», «prendere cura di...», «essere presente di fronte a qualcosa»³⁶. Come ha osservato Leszek Kolankiewicz, nello svolgersi dell'azione una intensa crescente consapevolezza contribuiva a evitare collisioni. Una violenta libertà si univa a una misteriosa precisione³⁷.

Jacek Zmyslowski ha raccontato che la fase in cui non succede niente – almeno dal punto di vista visivo – è molto difficile, sia per le guide che per i partecipanti. È il momento in cui si superano i dubbi, in cui una rivelazione si fa gradualmente strada attraverso la sfiducia in sé stessi e negli altri, in cui poi si entra lentamente in un'azione che, a poco a poco, coinvolge tutti. Ci sono movimenti, voci, suoni, talvolta persino uno strumento. E una stanza completamente vuota. Qualche volta accadeva che si oltrepassasse un punto dove niente era più progettato, studiato, previsto. In quel momento si raggiungeva l'ignoto, ciò che è evidente e, allo stesso tempo, naturale, come se un individuo scoprisse improvvisamente che esiste il movimento e scoprisse il suo corpo in movimento. Tutti i sensi diventavano più acuti, restituiti a una loro piena sensibilità. Questo accadeva in modi diversi, ogni individuo è diverso e anche i gruppi lo sono³⁸.

Subito dopo il *Progetto montagna*, nell'autunno 1977, a seguire il consueto periodo di sperimentazione a porte chiuse del laboratorio

³⁶ In M. Gregory 1980: documento video.

³⁷ Kolankiewicz 1979, p. 8.

³⁸ In Kumiega 1989, p. 152.

di Grotowski, i lavori del gruppo internazionale guidato da Jacek Zmyslowski inaugurarono la nuova stagione con un ciclo di sessioni aperte a tutti, denominate semplicemente *Czuwania (Veglie)*, che venne riproposto in più occasioni in diversi luoghi, da solo o all'interno di una nuova iniziativa divisa in tre parti, il *Progetto terra*, pensato come continuazione del *Progetto montagna*, fino a che l'interesse di Grotowski e dei membri del Teatr Laboratorium fu assorbito dai nuovi progetti dell'*Albero delle Genti* prima e dal *Teatro delle Sorgenti* poi, e definitivamente scomparve, nel 1982, in seguito alla morte del suo creatore. Ma fu frutto delle *Veglie* l'azione *Notti d'incontro*, ideata da François Kahn, legato per anni, fino all'ultimo, a Zmyslowski, e portata all'interno delle attività del GIA, sia come ultima azione collettiva, serale, del ciclo di *Viae*, che come azione da svolgersi indipendentemente da esso.

Notti d'incontro

Sebbene *Notti d'incontro* fosse una riproposta di *Czuwanie*, con eguali regole e basi di lavoro, ciò che ne risultò fu un'azione un poco diversa, con persone diverse e un livello di qualità diverso. La differenza era nei propositi e nelle motivazioni che si ripercuotevano sul lavoro creando delle diversità significative. Il progetto di Zmyslowski si imperniava sulla ricerca di un modo per incontrare le persone direttamente sul lavoro senza l'intermediazione della parola. Erano le guide a cercare questo incontro, a provocarlo. Riportata a Volterra, l'azione assunse un carattere diverso soprattutto a causa di una scoperta: l'induzione. Questo valeva a dire che l'incontro non era più cercato, provocato, ma accadeva, tutto avveniva per induzione e ne era esclusa l'intenzionalità. In pratica l'«incontro» nella pratica parateatrale dei gruppi venuti fuori dal Teatr Laboratorium si sostituì con la «buona solitudine» sperimentata dai membri del GIA.

Sebbene essi avessero continuato a lavorare su elementi già presenti nel lavoro da loro stessi svolto in Polonia, e su certe regole di questo, andarono via via a restringere il campo, che divenne molto piccolo e preciso, incentrato sulla percezione e il movimento³⁹. Questo accadde anche perché, onestamente, nessuno del GIA si sentì capace di assumersi la responsabilità di un lavoro più generale e profondo, e, pur

³⁹ Kahn in Valenti 1988, p. 91.

possedendo le capacità tecniche, di rifare uno pseudo lavoro grotowskiano, in assenza di Grotowski. Questo valeva per tutte le azioni del GIA, e particolarmente evidente risulta in *Notti d'incontro*, ultima delle azioni collettive del GIA, esemplificata così da Fausto Pluchinotta: «in questo lavoro l'importante è esserci, fare sentire agli altri la nostra presenza. Questo è sufficiente per entrare in contatto con le altre persone»⁴⁰. Il volantino di presentazione di *Notti d'incontro* aveva questa frase per sottotitolo: «Quando gli esseri si incontrano l'un l'altro allora si accumulano». Poi venivano date alcune spiegazioni:

Notti d'incontro è un lavoro sulla comunicazione interumana, al di fuori del linguaggio verbale o gestuale, basato sulla attenzione e sul movimento... Il movimento nella vita quotidiana è principalmente un mezzo per spostarsi da un punto all'altro, per cambiare di posizione, per agire sulle cose e sullo spazio. Quello che è importante in generale nel movimento è lo scopo o l'utilità. Che cosa succede se al movimento si toglie lo scopo, l'utilità, anche l'estetica? Muoversi allora diviene semplicemente un modo di essere nello spazio, un mezzo per entrare in relazione con gli altri, per essere presenti di fronte agli altri, con gli altri. In questo campo non esistono tecniche. Bastano i movimenti più semplici, i più organici. Non c'è nulla da esprimere, si deve solamente essere presenti e seguire l'intuizione che il corpo ha nello spazio, del movimento e del corpo degli altri⁴¹.

Prima che rientrasse nel ciclo di *Viae*, *Notti d'incontro* ebbe un'esistenza separata, e la sua durata era di una sera soltanto. In questa forma venne presentata a Volterra il 22-23-24 giugno 1982, il 2-3-4-16-17-18 settembre 1982, il 3-4-6 novembre 1982, e per l'ultima volta il 18-19-20 maggio 1983⁴². La stessa azione assumeva caratteristiche differenti se presentata da sola o se presentata all'interno di un ciclo. In *Viae* era l'azione collettiva serale, intesa come movimento libero senza tamburi, che l'ultima sera si protraeva fino al mattino legandosi alla *Veglia*. La base, nell'azione singola e in quella di *Viae*, era identica, ma diventava diversa a causa della ripetizione, poiché le stesse persone capivano e non capivano, cominciavano a prendere dei tic oppure no. Inoltre in *Viae* all'inizio c'era un lato pedagogico che con il tempo prese a sparire, e dall'uso di dare delle indicazioni e delle correzioni sul modo di agire, si passò alla regola del silenzio as-

⁴⁰ In Regondi 1984, p. 93.

⁴¹ *Notti di incontro, Progetto realizzato dal Gruppo Internazionale L'Avventura e diretto da François Kahn*. Volantino di presentazione.

⁴² Valenti 1988, p. 85.

soluta. I partecipanti dovevano così scoprire da soli che cosa andava bene e che cosa andava male e le guide intervenivano soltanto su ciò che poteva essere di disturbo per gli altri⁴³.

Essendo *Notti d'incontro* molto libera, durante il suo svolgimento la principale difficoltà era quella di mantenere un'attenzione continua e di lavorare in modo costante sulla percezione. Infatti a parte due scacciapensieri, apparsi comunque soltanto durante la seconda fase della sua esistenza, non c'era altra musica e non venivano date indicazioni, si dovevano solo cercare le posizioni più naturali per ciascuno e i movimenti più congeniali. In modo naturale il ritmo variava, da lento si faceva frenetico, e tutto senza che nulla fosse preordinato. François Kahn, direttore di *Notti d'incontro*, prima però che cominciasse l'azione dava alcune indicazioni che riguardavano il mantenimento del silenzio e la regola di non dovere né volere comunicare o creare alcunché, senza forzare, cambiare o domandare. Doveva rimanere solo lo spazio e la presenza di ciascuno nello spazio: gli altri, il tempo e il silenzio. Bisognava essere attenti, presenti, capire e vedere ciò che c'era intorno. L'attenzione era legata al corpo in movimento e al movimento stesso.

Risvegliando il più possibile questa attenzione, qualcosa nei partecipanti sarebbe dovuto nascere e qualcos'altro si sarebbe dovuto addormentare. L'unica indicazione sul movimento era quella di muoversi nella maniera più semplice possibile senza seguire alcun modello, senza cercare di provocare alcunché. All'insorgere della fatica, la reazione normale è quella di abbandonare o di forzare per andare avanti, alla ricerca di quello che nello sport si chiama *deuxième souffle*. Secondo Kahn l'organismo umano non è come una macchina che si ferma quando il serbatoio è vuoto, ma è piuttosto come un

⁴³ Kahn in Valenti 1988, pp. 88-9. Sulla regola del silenzio v. Regondi 1984, p. 87. *Notti d'incontro* con il tempo ha subito dei cambiamenti. Durante il primo periodo i partecipanti venivano fatti sedere nella parte alta della sala, poi le guide entravano nella parte bassa della sala ad una ad una, secondo un ordine prefissato, come seguendo un rituale ben codificato. Mentre una delle guide si dirigeva verso i partecipanti, per eseguire il compito di indicare loro quando cominciare, ad uno ad uno, a muoversi, le altre guide cominciavano già il lavoro. In un secondo periodo, cominciato nell'autunno del 1983, l'azione prevedeva che due guide, Pierre Guichenev e François Kahn, si facessero trovare già nella sala, a suonare due scacciapensieri, sia durante l'ingresso dei partecipanti che in altri momenti del lavoro. In questa seconda versione di *Notti d'incontro* i partecipanti, dopo essersi cambiati, potevano decidere autonomamente quando cominciare ad entrare nel vivo dell'azione (Regondi 1984, pp. 93-94).

pozzo. Quando è secco, si può andare più in profondità ed eventualmente trovare dell'acqua chiara e fresca⁴⁴. Quindi i partecipanti si dovevano lasciare andare nei movimenti, come per dare qualcosa. Perciò dovevano essere in mezzo agli altri senza comunicare, senza essere creativi, escludendo qualsiasi manifestazione espressiva, come per svolgere un esperimento di fisica: se si prendono due fili elettrici e si mettono uno a contatto dell'altro, la corrente passa nei due fili, secondo il fenomeno dell'induzione. Se non ci sono i fili elettrici l'induzione può essere comunque realizzata, ma non creata dal nulla. Se l'induzione si verificava, in questo caso, grazie al lavoro di *Notti d'incontro*, questo poteva soltanto accadere nella massima attenzione al proprio spazio personale e a quello degli altri⁴⁵.

Azioni individuali

Le azioni individuali nascevano dopo mesi e mesi di lavoro solitario e di gruppo, un lavoro che per molto tempo non poteva mostrare risultati evidenti, giacché soltanto dopo una lunga preparazione qualcosa iniziava a prendere una forma. Non veniva adottata alcuna tecnica precisa, e sebbene qualcuno dei membri del GIA avesse già molta esperienza, molto lavoro alle spalle, dei punti di riferimento, delle basi su cui cominciare a strutturare la propria azione, comunque ci si basava essenzialmente sull'intuizione e sugli stimoli che le guide via via ricevevano. L'azione nasceva dall'interno, era organica, ma per essere efficace aveva bisogno di una griglia artificiale, di una forma, di una struttura che le permettesse di essere ripetuta. All'interno di *Viae* le azioni individuali, elaborate da tutti i membri del GIA, inizialmente non dovevano essere necessariamente seguite dai partecipanti, erano condotte da una guida seguita da un piccolo nucleo di persone, normalmente del numero di tre, ebbero evoluzioni diverse e subirono variazioni significative quando vennero portate

⁴⁴ Nota Barbara Regondi: «...è scientificamente stabilito che, in uno stato di stanchezza estrema, nel cervello entrano in funzione le endorfine, che sono delle sostanze chimicamente simili alla morfina, che quindi fanno sì che il corpo, anziché affaticato e debole, torni ad essere in una condizione di rilassatezza e di efficienza» (Regondi 1984, pp. 20-21). V. Frederick H. Meyers, Ernest Jawetz, Alan Goldfien, *Farmacologia medica*, Padova, Piccin, 1982 (II ed.).

⁴⁵ Henneman in Valenti 1988, pp. 85-7. Il testo è in francese, la mia traduzione è libera e riprende solo i concetti che ritengo più rilevanti.

fuori dal territorio di Volterra, dato che erano fortemente legate all'ambiente nel quale venivano svolte.

Le azioni di Fausto Pluchinotta

La prima azione individuale di Fausto Pluchinotta era quella che aveva dato il nome al gruppo e, trasformata in azione collettiva, al progetto originario, *L'Avventura*. Riguardava semplicemente la corsa ed era nata, come abbiamo visto, in Polonia, grazie al lavoro di Jacek Zmylowski, che Pluchinotta aveva seguito durante la sua esperienza con il Teatr Laboratorium di Grotowski. All'interno del progetto *Viae*, da azione collettiva del GIA è tornata ad essere un'azione individuale, diretta dallo stesso Pluchinotta, e si svolgeva nella sala.

Si trattava della ricerca di un modo di correre naturale, organico, che superasse le tecniche che si hanno, la veste culturale della corsa. La *sfida* consisteva semplicemente nel riuscire a correre per quasi due ore, e per farlo era necessario perdere la meccanicità, e quindi quelle tecniche che s'intendeva superare. Pluchinotta cercò di trovare una corsa che partisse dalla zona centrale del corpo, da sostituire a quella consueta per la quale si spinge molto sulle gambe, ed ebbe il risultato di eliminare la tensione sulle gambe.

Poiché nella corsa esistono due momenti, quello in cui si è in aria e quello in cui si tocca terra, il problema da risolvere era nel come riuscire a rilassarsi nell'unico momento possibile, quando si sta in aria e non si produce nessuno sforzo. Si trattò di eliminare il consueto ritmo cadenzato e monotono e di introdurre uno diverso, dispari, come quello della musica percussiva indiana. Rompendo la meccanicità, anche i passi finivano per essere sempre diversi, e ne veniva fuori un ritmo non pesante, circolare, nel quale non sono solo le gambe a correre, ma tutto il corpo.

Questo ritmo nasceva in chi correva a seconda della sua capacità di relazione con l'esterno, e non era più determinato dalla sua potenza personale. Il lavoro era sempre sulla percezione, e la percezione di quello che si faceva e di quello che succedeva intorno doveva sempre essere presente, sicché quando si cominciava a perderla, per non perdere anche la coscienza di ciò che si faceva, era necessario rallentare⁴⁶.

⁴⁶ In Regondi 1984, 216-8.

La seconda azione di Pluchinotta nacque da un'intuizione, e dalla necessità di controbilanciare quella della corsa, molto energetica. Si basava quindi soprattutto sull'attenzione, e sul non fare nulla. Inizialmente questa azione venne svolta nella sala, poi, dopo che Pluchinotta si rese conto che così risultava troppo pesante per i partecipanti, trasferita in campagna, dove la scenografia naturale offriva al lavoro le condizioni per un impatto più positivo. Si sviluppava in un'area lunga circa quattrocento metri, da percorrere in due ore o più, a seconda del tempo che avevano a disposizione. Perché funzionasse era necessario che vi si trovasse una sincronicità con l'ambiente esterno⁴⁷. Se la sincronicità non veniva trovata si aveva la sensazione che questo fare qualcosa era ridotto ad un intervento sull'esterno. Se, per esempio, da seduti si cambiava posizione e quindi situazione per una decisione personale, il risultato era semplicemente di trasformare un atto in un fare qualcosa. Ma se accadeva di sentire che ci si doveva alzare senza sapere perché, e, alzandosi, si veniva toccati da un colpo di vento, ci si accorgeva di essere sincroni con qualcosa che succedeva. L'azione era quindi basata sull'intuizione, sulla negazione del "perché" si fa qualcosa, e la sequenza di queste intuizioni costituiva un susseguirsi di sincronicità che costituiva il ritmo dell'azione. In questo modo si entrava in un'altra dimensione di tempo, di spazio, di percezione⁴⁸.

L'azione di François Kahn

Anche l'azione di François Kahn, che si svolgeva all'aperto, di mattina, derivava da sue esperienze precedenti, ma mentre in Polonia era incentrata su una relazione con degli alberi di cui il luogo era abbondante, a Volterra, non trovandosi alberi adatti allo scopo, dovette essere completamente modificata.

Si trattava di una camminata lenta intervallata da delle soste, nella quale i partecipanti seguivano la guida a tre metri di distanza in linea retta. Ad un certo punto Kahn indicava ai partecipanti di restringere fino a pochi centimetri le distanze fra di loro. Poi mostrava dei

⁴⁷ Il GIA intende il termine *sincronicità* nell'accezione junghiana. Cfr. Carl Gustav Jung, *La Sincronicità*, Torino, Boringhieri 1980. È, in buona sostanza, l'*armonia* delle culture orientali. V. anche il cap. *Sincronizzazione dei sensi* in S.M. Ejzentein, *Tecnica del cinema*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 67 e segg.

⁴⁸ In Regondi 1984, p. 218; Valenti 1988, p. 81.

movimenti da imitare, fletteva il corpo e le gambe verso il terreno, fluidamente e senza interruzione si risollevava, tenendo le braccia tese piegava la schiena in avanti, raddrizzava il corpo, sempre tenendo le braccia tese, si accovacciava velocemente abbassando la testa verso il terreno e si risollevava ancora una volta. La stessa azione, ripetuta il pomeriggio, assumeva delle forme più simili a quelle sperimentate in Polonia, venendo inseriti dei movimenti da eseguirsi vicino e fra i rami di due grandi alberi. Assumendo posizioni particolari, ad esempio con la testa capovolta, o sdraiati, si raggiungeva una visione della realtà diversa da quella quotidiana, e si rendeva ancora più chiaro lo scopo dell'azione, quello di risvegliare e di aumentare le capacità percettive di ciascuno. Avvicinandosi ad uno stato di «percezione diretta», vale a dire estranea ad ogni modo mentale di interpretare la realtà e aliena da qualsivoglia giudizio, si entrava a far parte di una continuità nella trama del reale.

Le azioni di Stefano Vercelli

Anche le azioni di Stefano Vercelli derivavano da un lavoro precedente svolto in Polonia, con Teo Spycalski, nell'ambito del *Teatro delle Sorgenti* dell'aprile 1980, in una sessione aperta al pubblico e nella quale Vercelli faceva parte di uno dei due gruppi. Si trattava di un'azione dalla struttura non molto precisa, che essenzialmente era costituita da una marcia con un ritmo molto veloce. Cominciava però con un camminare con un ritmo normale che aumentava sempre di più. Si svolgeva di notte, nella foresta nei dintorni di Wroclaw, nel buio più completo. In realtà originariamente si trattava della seconda fase del *Progetto montagna* di Grotowski e Jacek Zmyslowski, che assunse il nome di *Droga (La strada, The Way)*, e che si svolse nell'estate del 1977.

I partecipanti partivano dal teatro di Wroclaw divisi in piccoli gruppi di otto, diretti da due guide, ad intervalli regolari di un giorno, passavano alcune ore in preparativi pratici, e venivano poi trasportati con un furgone in campagna, da dove dovevano proseguire a piedi e cominciare ad orientarsi, non avendo però nessuna nozione degli eventi che gli sarebbero occorsi né della durata del viaggio. Normalmente si passavano un paio di notti nella foresta, con qualsiasi condizione atmosferica. Richiedeva un notevole sforzo fisico⁴⁹.

⁴⁹ È stata così brevemente descritta: «Era una sorta di spedizione, durante la

Quando Vercelli volle trasferire questa azione a Volterra, dovette fare i conti con le diverse condizioni geografiche nelle quali si trovò ad operare, e il primo cambiamento fu nel ritmo del camminare. Lavorò sulla marcia, la camminata veloce, trovandola dopo molte cadute nel buio, anche nei burroni, diventando uno specialista in questo, in qualsiasi condizioni, al buio, di notte e di giorno. Per molto tempo la sua direzione di marcia era verso l'ignoto, il lavoro essendo sul camminare e il perdersi. Ma ad un certo punto, rendendosi conto che i luoghi che frequentava erano sempre più o meno gli stessi, capì che il lavoro sul perdersi non aveva più senso e che l'azione doveva essere cambiata. Lavorando sulla immobilità e sullo sguardo aveva provocato qualcosa di simile ad un aumento dell'attenzione verso l'esterno, e fissato così, in maniera intuitiva, un percorso. Ne risultarono due azioni, una mattutina, una pomeridiana.

La mattina il percorso attraversava le stanze di Villa Giardino, dove ogni tanto Vercelli si fermava per dare la possibilità ai partecipanti di osservare dei particolari che erano sotto i loro occhi tutti i giorni ma ai quali normalmente nessuno faceva caso. Si usciva all'aria aperta e si seguiva la guida, il suo rapporto con lo spazio, il suo ritmo, e ad intervalli per una decina di minuti ci si sedeva. Nell'azione pomeridiana si doveva seguire Vercelli, camminando e correndo a

quale si veniva condotti alle spalle di un'autostrada, lungo un sentiero in un campo, lunga la sponda di un fiume, tagliando una foresta. Ciascuno doveva proporsi di fare ogni cosa, prendendo come riferimento niente altro che sé stesso. Si trattava di una passeggiata, lo scopo era partire, e continuare a muoversi. Non si trattava di raggiungere qualche posto in particolare, ma di camminare con sé stessi, mantenendo sempre il contatto con ciò che c'era intorno, supportati da una percezione accresciuta». *Night Vigil at Theatre Laboratory* (1977), estratto da *Kultura* 17/723, 24 aprile 1977, ripubblicato in *On the Road to Active Culture* 1979, p. 105. Ecco un resoconto di Jennifer Kumiega: "La strada, in un primo tempo indifferente, è diventata ostile. L'acqua invade il corpo senza alcun ritegno, prende possesso di ogni sua parte. Un filo di sagome umane, barcollanti come un millepiedi ubriaco, si fa strada, esitante, nella vastità della foresta. Sotto ogni possibile punto di vista, appare patetico, a disagio, insignificante. Per l'interiorità di un corpo, è una forte esperienza. All'esterno si è privi di ogni possibilità visiva e la percezione che rimane non è del tutto attendibile. L'oscurità che preme contro il viso e contro il corpo, ha bordi taglienti, estrusioni; sulla pelle si catapultano improvvisamente sensazioni di dolore, lacerazioni della pelle e scariche elettriche al collo. Non c'è modo di preparare l'organismo a questi assalti. Azioni come quelle di allontanarsi, di avvicinarsi, di comprimere, anche leggermente, i muscoli, distraggono dall'occupazione principale: mantenere il contatto con l'organismo che ci sta davanti. È necessaria una concentrazione profonda in ogni cellula del corpo." (Kumiega 1978: 146-7).

lungo, attraversando boschi e torrenti e prati, alla distanza di un passo. L'azione del mattino era piuttosto lenta, e quella del pomeriggio decisamente veloce, ma i ritmi comunque in entrambi i casi venivano spezzati e variati, in un'alternanza di lento e veloce. Il lavoro che si faceva era sullo stato d'allerta, il che rendeva necessaria una particolare relazione tra i componenti del gruppo che lo svolgeva, e che si muoveva in fila indiana a distanza di un passo.

Il partecipante non poteva guardare a terra e vedere dove si poggiavano i piedi, così bisognava che prestasse la massima attenzione all'andamento della persona che lo precedeva, così da prevedere le caratteristiche del terreno, spesso accidentato, scivoloso o comunque ricco di ostacoli che variavano in continuazione, e della persona che lo seguiva, per non essere d'intralcio. Vercelli si limitava a pochissime indicazioni, prima dell'azione, su come tenere lo sguardo, sulla disposizione e la distanza rispetto alla guida, oppure invitava semplicemente ad andare. In un primo tempo, ricorda Vercelli, capitava che si perdesse in discorsi lunghissimi nel tentativo di analizzare e spiegare come ci si doveva comportare, poi arrivò a rendere minime le indicazioni da seguire, salvo che nelle giornate nelle quali si sentiva particolarmente debole. Fino a quando il GIA decise di tendere all'eliminazione di tutte le indicazioni e spiegazioni, Vercelli usava dire ai partecipanti che bisognava mantenere la testa ferma, non completamente rigida ma abbastanza immobile, avere coscienza della propria spina dorsale, sentire l'intero corpo spostarsi nel tempo e nello spazio. Che era necessario non lasciarsi andare nei momenti di stanchezza, e che per superarli era bene cercare di distrarsi guardando quello che c'era intorno, tenendo sempre il campo visivo il più ampio possibile, con una specie di contemporanea indifferenza-interesse per ciascuna delle immagini in modo che nessuna assumesse un'importanza maggiore rispetto ad un'altra, eliminando ogni artificialità e rimanendo così costante l'attenzione sul particolare modo di guardare e di camminare e sul proprio corpo e sullo spazio circostante.

Per Vercelli il lavoro sulla azione individuale si mescolava alla vita quotidiana, alle proprie esperienze personali, anche intime. Inizialmente il lavoro si basava sul camminare e sul perdersi, e questo perdersi produceva paura e libertà, e quindi la sensazione di vedere il mondo per la prima volta, come un bambino. Lavorando quotidianamente su questo e registrando su di sé tutti i processi psicofisici che accadevano, traeva il materiale utile alla strutturazione eventuale della sua azione individuale, che si è evoluta ed è cambiata attraverso

le molte esperienze solitarie e, successivamente, grazie a quelle avute con i gruppi di partecipanti. Era allora innanzi tutto un momento di libertà, un misto di sensazioni ed emozioni che venivano prodotte dalla semplicità delle situazioni: era per lui semplicemente bello camminare sotto la pioggia, correre, stare soli in un prato⁵⁰).

Le azioni di Pierre Guicheney

In un primo periodo l'unica azione mattutina di *Viae* era la *Cappuccino action* di Pierre Guicheney.

Nacque in modo piuttosto casuale, quando una mattina, essendosi dimenticato l'occorrente per la colazione che era solito preparare per i partecipanti, Guicheney invitò i suoi ad andare al bar a fare colazione, raccomandandosi però di non interrompere il lavoro e di continuare a mantenere l'attenzione vigile. Poiché il risultato fu interessante, l'esperienza fu ripetuta e con il tempo divenne il pezzo di un'azione più ampia.

Nella forma che durò più a lungo accadeva che Guicheney dopo *Notti d'incontro* pernottasse nella sala con i partecipanti che facevano capo a lui, si svegliasse alle sette e facesse *I Movimenti*. Poi cominciava la *Cappuccino action*, che consisteva nell'andare al bar a fare colazione cercando di non dimenticare che si stava lavorando (era una palese attuazione del "flusso-lavoro"). I partecipanti, ancora stanchi ed assonnati, venivano invitati a non perdere l'attenzione su quello che stavano facendo.

Bisognava lasciare passare le immagini senza che lo sguardo si facesse catturare dagli oggetti, e con gli oggetti stessi era necessaria una certa cura, evitare di afferrarli bruscamente, essere delicati in modo da diventare consapevoli sia degli oggetti con cui si veniva in contatto che di ciò che si faceva.

Fondamentale era l'attenzione allo spazio e al proprio corpo, lavorando con la spina dorsale anche nei momenti di apparente riposo, ad esempio quando ci si sedeva a fumare una sigaretta.

Dopo questa azione il gruppo di Guicheney tornava nella sala, lui si metteva a suonare i tamburi e i partecipanti potevano restare seduti ad ascoltare o decidere di muoversi in libertà⁵¹.

⁵⁰ In Regondi 1984, pp. 103-5, 116-8, 219-221.

⁵¹ In Regondi 1984, pp. 96-7, 223.

L'azione pomeridiana di Guicheney consisteva in un lavoro su sé stessi, sullo spazio e su di sé nello spazio. In origine si chiamava *Walking-stopping-action* e fu preparata con la collaborazione di Domenico Pievani nei primi mesi di attività del GIA.

Mentre Guicheney suonava i tamburi, all'interno della sala, e per tutto l'arco delle ventiquattro ore, Pievani aveva costruito una semplice azione che consisteva nel camminare, fermarsi, ripartire e fermarsi nuovamente (Valenti 1988: 76).

Nell'inverno del 1982 Guicheney si trovò alle prese con il compito di dover trovare una propria azione individuale da inserire in *Viae*. Come Pluchinotta, anche Guicheney sperimentò una tecnica pre-creativa, svuotandosi da ogni idea, seguendo una propria intuizione⁵².

In *Viae* l'azione di Guicheney aveva la forma di una camminata che seguiva un percorso fissato, ci si fermava in luoghi stabiliti in precedenza e si eseguivano movimenti precisi (derivati dalle esperienze di Pievani con la *Walking-stopping-action*).

Sebbene i movimenti fossero sempre gli stessi, il sedersi, l'inginocchiarsi, il formare un arco con la schiena in avanti e indietro, l'ordine non era mai preciso e la sequenza mai fissa, dato che scopo dell'azione era di ritrovare una propria organicità nella relazione con la situazione e con lo spazio.

Secondo Guicheney si può entrare in uno spazio per invaderlo oppure per tenere in conto la situazione che si trova, e senza cambiare nulla si trova il proprio posto, con un equilibrio tra uno spazio interno e uno spazio esterno, in armonia. Per riuscire a sentirsi nel posto giusto nello spazio, in equilibrio nello spazio, bisogna produrre attraverso i movimenti una reazione fluida del corpo con lo spazio, come a seguire una specie di musica che è nello spazio e che la si ritrova e la si riconosce in sé stessi. Ritengo che questo approccio sia, se non derivato, molto simile a quello taoista, espresso in particolare nell'arte del *Thai Chi*, usato nel training di molti attori e pedagoghi negli anni settanta e ottanta, a cominciare da Peter Brook⁵³.

⁵² Nella terminologia del gruppo l'intuizione è ciò che accade istintivamente, senza decisione, inconsciamente (Regondi 1984, p. 228).

⁵³ Brook in Heilpern 1977, p. 93; Mitter 1992, pp. 113, 127; Oida e Marshall 1997, p. 8.

L'azione di Laura Colombo

Non avendo ricevuto le esperienze che gli altri componenti del GIA ebbero in Polonia con i membri del Teatr Laboratorium e con le altre guide che operavano nell'area di Grotowski durante il suo periodo parateatrale, le azioni individuali di Laura Colombo, di Annet Henneman e di Armando Punzo espressero maggiormente i loro caratteri personali.

L'azione di Laura Colombo era fondata sulla necessità di instaurare tra i vari partecipanti e la guida uno stretto legame di tipo fisico-percettivo. Anche qui si trattava di un'azione mista di corsa, fermate e camminate, ma i diversi componenti del gruppo dovevano svolgere insieme e senza casualità lo stesso lavoro su movimenti particolari e ben determinati, con lo stesso ritmo, e sulla base di complicate spiegazioni che però venivano comunicate senza parole dalla guida ai partecipanti, con pochi e brevi cenni, da maturare velocemente attraverso l'esecuzione.

Si partiva in fila indiana alla distanza di circa un metro e mezzo l'uno dall'altro, con la guida alla testa del gruppo. Ad un cenno il gruppo si portava orizzontalmente sul lato destro della guida. Lo sforzo percettivo era amplificato poiché era necessario allargare lo spazio visivo per continuare a vedere la guida e seguirne il movimento, e allo stesso tempo continuare a attenersi alla regola secondo la quale si doveva sentire la terra con i piedi ma non guardare direttamente il terreno, e si doveva tenere lo sguardo diritto per non fissarsi su di un oggetto in particolare in modo da lasciare scorrere davanti a sé gli elementi della realtà. Accadeva poi che la guida si rigirasse su sé stessa e che i partecipanti, seguendola, si trovassero a seguirla di spalle, o che, rigirandosi nuovamente la guida, fosse l'ultimo partecipante della fila a dover guidare il gruppo, sempre di spalle. Evidentemente curvando e cambiando direzione chi si trovava all'estremo e guidava il gruppo (non importa chi fosse al momento, se la guida o l'ultimo dei partecipanti) si trovava nelle condizioni di dovere girare su sé stesso cambiando il passo, prima accorciandolo e poi, per andare verso l'estremo opposto, facendolo via via diventare più lungo.

In tutto ciò il corpo doveva cercare di abitare lo spazio, di viverlo, di vederlo, aprendo l'attenzione su tutto ciò che era esterno a lui, e a ciò era in qualche modo obbligato dalla situazione che risultava diversa da quella quotidiana, e da un movimento, come quello di camminare all'indietro, che gli impediva di funzionare come d'abitudine, costringendolo alla tensione costante, alla situazione dall'erta.

La camminata doveva essere silenziosa e bisognava sforzarsi di prendere coscienza del proprio corpo senza con questo irrigidirlo, tenendo un ritmo costante e uno sguardo fluido nello spazio.

L'azione iniziava su una strada sterrata che attraversava delle case di campagna, con una corsa che si interrompeva vicino ad un piccolo bosco piuttosto buio. Qui cominciava una camminata molto lenta che consentiva un ascolto più facile del proprio corpo, del battito cardiaco, del fiato, delle pulsazioni, alleggerendo il passo per ottenere un maggiore silenzio sia interiore che dell'ambiente nel quale ci si trovava. Si giungeva in cima ad un pendio, lì ci si abbassava lentamente sulle ginocchia fino a sdraiarsi supini, fermi, in ascolto, con la faccia immersa nei fili d'erba, tra i grani di terra e gli insetti. Ci si rialzava e si riprendeva la camminata lenta, portandola poi nelle varie direzioni e all'indietro⁵⁴.

Le azioni di Annet Henneman

Annet Henneman aveva elaborato due azioni individuali molto simili tra di loro, che si realizzavano una al mattino e una al pomeriggio. L'azione mattutina era una camminata all'aperto, da svolgersi cercando di fare il meno rumore possibile, lenta e intervallata da movimenti precisi che lei mostrava ai partecipanti che li dovevano ripetere. Questi i movimenti: da fermi, a piedi uniti, si spostava un piede in avanti facendolo seguire poi da tutto il corpo, flettendo leggermente il ginocchio e avendo cura di tenere ferma e tesa tutta la zona degli addominali e dritti spina dorsale e tronco. Lo stesso si ripeteva all'indietro flettendo la gamba più arretrata, e poi nelle altre due direzioni, destra e sinistra. Nel corso della camminata venivano effettuate varie fermate (quattro o cinque) durante le quali venivano ripetuti questi movimenti, nelle quattro direzioni, per una decina di volte.

L'azione pomeridiana era molto simile, solamente durava di più e verso la fine, intorno all'ora del tramonto, i partecipanti dovevano sdraiarsi e rimanere immobili per circa dieci-quindici minuti lungo un sentiero. L'ora del tramonto stimolava la percezione perché in quel momento è facile avvertire dei cambiamenti ambientali: a parte l'evidente affievolirsi della luce e la scomparsa del sole, accade che

⁵⁴ In Valenti 1988, p. 72-4.

cambi il canto degli uccelli, che il vento si alzi e che altri elementi della natura possano essere repentinamente avvertiti in una maniera differente⁵⁵.

L'azione di Armando Punzo

Armando Punzo creò un'azione che liberasse la capacità di essere disponibili a vedere le cose, a rendersi conto di ciò che succede intorno e in sé stessi. Si trattava di operare uno scambio tra ciò che accadeva in sé e ciò che stava fuori, e l'azione funzionava quando questo scambio era continuo. Punzo camminava guardando il muro di Villa Giardino, con piccole variazioni come l'avvicinarsi e l'allontanarsi in determinati punti. Ad un certo punto si girava e guardava quello che c'era intorno. Alla fine, ad un ritmo più veloce ed a una distanza maggiore, percorreva il perimetro della villa. Gli spostamenti avvenivano sia in linea parallela che perpendicolare rispetto alla casa, e, di fronte, di spalle o di fianco, per ottenere una diversa percezione del medesimo spazio nelle diverse condizioni⁵⁶.

La Veglia

L'ultima notte dell'ultima giornata del ciclo di *Viae*, si svolgeva l'azione *La Veglia*, senza soluzione di continuità rispetto a *Notti d'incontro*. Tutto faceva ancora parte del lavoro, ma dopo *Notti d'incontro* si poteva entrare e uscire liberamente tra la sala e la saletta adiacente normalmente usata come spogliatoio e ufficio. Erano considerati come uno spazio libero, e se nella sala dove normalmente si svolgevano i movimenti, ora si poteva anche riposare, nella saletta si poteva bere del tè o del caffè e fumare, sempre mantenendo vigile l'attenzione e rispettando la regola del silenzio. Ognuno doveva affrontare la propria fatica, dopo una settimana intensissima, durante una notte nella quale all'interno della sala si alternavano momenti di calma a momenti esplosivi di energia e di movimento, e c'era chi si addormentava, poi si svegliava, trascinato dagli altri, sebbene ancora fosse escluso, come per tutto il lavoro in *Viae*, ogni contatto fisico.

Senza che ci fosse una vera e propria interruzione, poiché un mi-

⁵⁵ In Regondi 1984, 98-100.

⁵⁶ In Regondi 1984, 102-3, 226-7.

nimo di energia e di movimento comunque permaneva, il sonno lentamente prendeva ad uno ad uno i partecipanti e la quiete avvolgeva la sala, dove le guide coprivano con delle coperte i partecipanti assopiti. Alla fine tutto appariva fermo, immobile e calmo, e allora una guida si alzava e energicamente balzava sui davanzali delle tre grandi finestre disposte sul lato della sala aprendo le imposte. La luce del mattino inondava lo spazio e lo stupore colpiva i partecipanti.

Dopo qualche istante una guida andava verso l'ingresso, apriva la porta, e i partecipanti capivano, si muovevano e s'incamminavano verso l'uscita, il lavoro era finito, *Viae* era finito⁵⁷.

Bibliografia essenziale

Data la mancanza di fonti utili a ricostruire la storia del GIA, oltre che sul ricordo di miei incontri ho dovuto lavorare al reperimento di materiali ancora acerbi, come tesi di laurea o documenti che furono direttamente prodotti dal gruppo durante l'attività.

Tesi di laurea:

- Calbi, Antonio (1990), *Una Trilogia dell'Esperienza. Laggiù soffia, Era, In carne e ossa, opere del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera*, Tesi di laurea al DAMS di Bologna, relatore Prof. F. Ruffini.
- Regondi, Barbara (1984), *Un'esperienza al di là del teatro: il Gruppo Internazionale L'Avventura*, Tesi di laurea al DAMS di Bologna, relatore Prof. U. Volli.
- Valenti, Livio (1988), *Il Gruppo Internazionale L'Avventura di Volterra*, Tesi di laurea al DAMS di Bologna, relatore prof. C. Meldolesi.

Materiali:

- *Pratiche in attesa di teoria*, Volterra, Quaderni del Porto 1983.
- Dattiloscritto *Questa è un'ipotesi di lavoro: il Porto: teatro delle esperienze* (1982).
- *Vigil*, video regia di Mercedes Gregory, Milano, Atlas, 1980.
- Programmi, locandine, volantini, manifesti e protocolli di presentazione dei singoli progetti dell'*Avventura* (archivio personale).

Molti sono gli articoli di quotidiani dedicati alle aperture dei progetti in

⁵⁷ Valenti 1988, 84-5.

giro per l'Italia, e particolarmente interessanti quelli apparsi nel corso del 1984 sul *Tirreno*, che testimoniano delle difficoltà ambientali che portarono il GIA allo scioglimento. Poco lo spazio dedicato al GIA dalle riviste di teatro. Rilevanti sono:

- Pluchinotta, Fausto (1981), *Conoscenza, non creatività* (intervista a cura di Stefano de Matteis), in *Scena* 6 (9).
- Volli, Ugo (1981), *L'Avventura*, in *Scena* 6 (6/7).

Per avere una panoramica delle realtà che hanno interagito con il GIA, sono fondamentali:

- Kolankiewicz, Leszek (1978), *On the Road to Active Culture*, trad. in inglese di B. Taborski, raccolta di testimonianze ciclostilate. Wrocław.
- Schino, Mirella (1996), *Il crocevia del Ponte D'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Roma: Bulzoni.
- Kumiega, Jennifer (1989), *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze: La Casa Usher.

Per una comprensione anche teorica del fenomeno parateatrale, vedi:

- Grotowski, Jerzy (1982), *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense non rivedute dall'autore, Università di Roma, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Roma.
- Grotowski, Jerzy (2001), *Era una specie di vulcano* (intervista di Dossier H), in *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, testi raccolti a cura di Bruno de Panafieu in Dossier H, Milano, Riza.
- Guglielmi, Chiara (2000), *Le tecniche originarie dell'Attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, in *Biblioteca Teatrale* 55-56, (luglio-dicembre): 9-77.

LAUREA HONORIS CAUSA A LEO DE BERARDINIS

Università di Bologna, 4 maggio 2001

Teatro e storia ha deciso di documentare la laurea in Lettere-Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo che ha «onorato» Leo De Berardinis il 4 maggio 2001, all'Università di Bologna, specie per la ricchezza del suo discorso di ringraziamento.

La condizione del «lodatore» di maestri laureandi altre volte era parsa sproporzionata a chi scrive; tuttavia, mai come in quest'occasione l'aveva indotto al turbamento; eppure, per merito del discorso di Leo, a posteriori, è giunto ad equilibrarsi nel suo laudativo, il contrasto fra la personale devozione e il diretto mandato istituzionale. L'elevarsi pratico del pensiero permette tali contagi.

Quest'anno ci ha costretto a constatare la differenza del teatro italiano senza Leo de Berardinis – nonostante la straordinaria vitalità trasmessa dai suoi compagni, attori e non, nel suo Spazio della Memoria. Abbiamo avuto da lui, per quasi quarant'anni, doni inscindibili dagli sviluppi alti del teatro italiano: più di ogni altro maestro della scena recente egli ha saputo rimanifestare di fase in fase una quête, senza distaccarla dalle proprie disposizioni nonché dal proprio impegno socio-politico. Invece, quando Leo non è più potuto salire sul palco, l'attenzione «pubblica» ha reagito in modi miserabili, cercando lo scoop giornalistico più invadente e, poi, decretando un silenzio che ha sorpreso solo gl'ignari dell'anticonformismo da lui ininterrottamente professato. Ma perché di lui continuiamo a parlare sottovoce?

Vent'anni fa il Nuovo teatro avrebbe reagito eticamente, mentre oggi pochi hanno la forza di confrontare le loro devozioni per questo maestro, già promotore di essenziali convegni sul tema «Teatro ed emergenza», cultore della memoria degli artisti scomparsi, come Neiwiller, e sostenitore del bisogno dei nuovi gruppi di non sottomettersi.

Nel rispetto della sua attuale, forzata assenza, è certo ancora da onorare oggi per gli esiti di tali impulsi questo artista migliore; e non è detto che ciò non possa aiutarlo a ritrovarsi. Quanto dovette pesare il pubblico oblio sulle finali tragedie di Artaud e della Duse! E che «nuova» cultura teatrale sarebbe la nostra se tenesse isolate le gratitudini? Almeno, nel '95, durante una Conversazione (con Umberto Artioli,