

Marco De Marinis

LA RICERCA SUL RITUALE
NEL LAVORO DI GROTOWSKI¹

1. *Preliminari: da rituale a rituale*

Grotowski ha insistito di continuo sul carattere *provvisorio e tattico* della propria terminologia, mettendo in guardia dal fissarsi sulle sue formule, dal momento che non si faceva scrupolo di cambiarle continuamente, «salvo pochissime eccezioni»:

Innanzitutto, voglio che facciate attenzione al fatto che non bisogna legarsi alle parole. [...] Non ho una terminologia nel senso di un vocabolario, salvo pochissime eccezioni. Al di fuori di queste poche parole che sono, diciamo, fondamentali per me, improvviso il linguaggio quando parlo².

Non so con sicurezza se le parole *rito/rituale* appartenessero a queste «pochissime eccezioni» ma propendo per il sì. Del resto non è importante, visto che in proposito disponiamo di altre certezze.

Una cosa certa, ad esempio, è che di *rito/rituale* Grotowski ha *parlato*, quasi ininterrottamente, dall'inizio alla fine del suo itinerario di ricerca teatrale e post-teatrale. Altrettanto certo, e ancor più importante, è che egli di *rito/rituale* si sia *occupato*, quasi ininterrottamente, dall'inizio alla fine, in termini pratici, cioè lavorando da artista-artigiano del teatro (o, meglio, delle *performing arts*) e da ricercatore sul campo.

Potremmo quindi emulare il gesto di Ludwik Flaszen, che alcuni anni fa ha posto l'intera *quête* del maestro polacco sotto il segno del

¹ Testo della relazione presentata al convegno internazionale «Les recherches rituelles dans le théâtre polonais», Université de Paris IV-Sorbonne, Parigi, 13-14 ottobre 2006.

² Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, trascrizione parziale, non rivista dall'autore, del corso tenuto all'Università di Roma I «La Sapienza» (Istituto del Teatro e dello Spettacolo) nel 1982, a cura di Luisa Tinti, p. 64.

«mistero»³, e mettere il percorso di Grotowski sotto il segno del rito, parlando di un itinerario che va *da rituale a rituale*.

Preferisco la parola «rituale» a «mistero», perché meno carica di connotazioni incontrollabili e pericolosamente produttrici di equivoci tanto persistenti quanto, al fondo, sterili.

Ritengo, d'altro canto, che Grotowski sia uno di coloro che hanno contribuito di più con le loro attività, teoriche e pratiche, a riquilibrare culturalmente e artisticamente due termini largamente compromessi e quasi impronunciabili, soprattutto nell'ambito teatrale nel quale mi muovo, come appunto «mistero» e «rituale».

Dunque: Grotowski ha parlato e si è occupato del rito/rituale dall'inizio alla fine. Partiamo dalla *fine*.

* Non va dimenticato che l'ultimo, estremo ma coerente approccio della sua ricerca, prima di prendere (grazie a Peter Brook) il nome di Arte come veicolo, si è chiamato, per anni, *Arti rituali*:

Si può dire «L'arte come veicolo», ma anche «oggettività del rituale» oppure «Arti rituali». Quando parlo del rituale non mi riferisco a una cerimonia, né a una festa; e tanto meno a una improvvisazione con la partecipazione di gente dall'esterno. Non parlo di una sintesi di diverse forme rituali provenienti da luoghi differenti. Quando mi riferisco al rituale, parlo della sua *oggettività*; vuol dire che gli elementi dell'Azione sono gli strumenti di lavoro *sul corpo, il cuore e la testa degli attuanti*⁴.

* Le lezioni che tenne per due anni accademici, fra 1997 e 1998, a Parigi, dalla cattedra di Antropologia Teatrale appositamente creata per lui, furono intitolate *La «ligne organique» au théâtre et dans le rituel* e di fatto dedicate, per quanto riguarda il rituale, allo studio di questo fenomeno «con gli strumenti legati alle arti drammatiche». In altri termini – spiega Grotowski nei riassunti ufficiali dei corsi che si possono leggere nell'*Annuaire* del Collège de France –

³ Ludwik Flaszen, *Da mistero a mistero. Alcune osservazioni in apertura*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di J. Grotowski e L. Flaszen, con uno scritto di E. Barba*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, con la collaborazione di Renata Molinari, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 15-32.

⁴ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* [1993-95], in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., p. 265 (questo testo è stato ora ristampato nel volume *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007, secondo tomo di *Opere e sentieri*, su cui si veda la nota 16; la citazione in questione è a p. 97).

[c]erco di analizzarlo [il rituale] dal punto di vista pratico sulla base della metodologia dell'*acting [jeu]*⁵ dell'attore e del lavoro del regista. Questo orientamento mi è parso che aprisse subito un terreno vergine, permettendo di porre numerose questioni fondamentali alle leggi che dirigono il comportamento umano in una situazione meta-quotidiana. Sembra anche che si possa, su questo terreno, discernere quali, fra gli strumenti tecnici tradizionali (ma che sono presenti sia nelle arti drammatiche che nelle pratiche rituali), siano obiettivi nel loro effetto pratico, per le persone che eseguono questa azione⁶.

* Nell'intervista con Jean-Pierre Thibaudat, apparsa su «Libération» del 26 luglio 1995, Grotowski recupera (su proposta dell'interlocutore) la vecchia formula del «rituale laico»⁷, definendola «tattica» (per le ragioni ben note) e nello stesso tempo «vera», e aggiunge:

Ciò corrispondeva anche a qualcosa di reale: lavoravo e lavoro sempre con persone appartenenti a orizzonti filosofici e religiosi molto diversi; ciò che facevo doveva al contempo essere comprensibile a tutti e non essere ridotto a una sola visione di ciò che esiste. È per la stessa ragione che evito la parola «spirituale» e parlo di energia: è qualcosa che non appartiene a nessuna chiesa, a nessuna setta, a nessuna ideologia. È un fenomeno che ognuno può sperimentare⁸.

D'altro canto, osservandolo complessivamente, possiamo vedere come l'interesse teorico-pratico, scientifico-artistico, per il rituale, da parte di Grotowski, investa tutti e tre i principali livelli della sua attività di ricerca: a) l'artista-artigiano del teatro (o, meglio, delle *performing arts*), b) lo scienziato/antropologo del teatro (o, meglio, delle *performing arts*), c) il maestro di vita. Si tratta, del resto, di livelli in

⁵ Come testimonia Gabriele Vacis (*Awareness. Dieci giorni con Grotowski*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 64), Grotowski si è sempre scandalizzato per il fatto che in italiano «jouer» si possa tradurre soltanto con «recitare» e, *faute de mieux*, preferiva usare l'espressione «fare acting» (in proposito, vedi anche Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 9).

⁶ *Programmi dei corsi al Collège de France di Parigi*, in *Grotowski posdomani*, a cura di Ferdinando Taviani, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-1999, p. 435.

⁷ Cfr., ad esempio, la conferenza *Teatro e rituale*, del 1968, alla quale farò abbondantemente riferimento più avanti. Ma si veda già il testo (a uso interno) *Farsa-Misterium*, del 1960, in *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., pp. 40-48.

⁸ *Ce qui restera après moi...*, «Libération», 26 luglio 1995, p. 29 (trad. it. di Marcella Scopelliti e Mario Biagini, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., pp. 116-117).

gran parte riassumibili nella autodefinizione degli anni Ottanta-Novanta di *teacher of Performer*⁹.

Nella prima lezione al Collège de France, il 24 marzo 1997, dopo aver dichiarato: «Non sono né uno studioso né uno scienziato. Sono un artista? Probabilmente sì. Sono un artigiano nel campo dei comportamenti umani in condizioni metaquotidiane»¹⁰, ebbe a definire il prestigioso incarico ottenuto – sempre secondo il resoconto di Osiński¹¹ – «una possibilità che gli permette[va] di riunire le ricerche sul teatro, sul rituale e sulle pratiche quotidiane, fino ad allora separate tra loro».

2. *Equivoci e falsi problemi*

Scopo del presente intervento è dimostrare che, lavorando sul rituale per tutta la vita, a vari livelli, Grotowski ha fornito *un duplice, fondamentale contributo*:

– da *artista-artigiano*, egli ha mostrato la percorribilità di una via di lavoro su di sé (e sulla relazione con l'altro da sé, che ne è parte integrante) definibile – come si è appena visto – in termini di «rituale laico», ossia di un rituale basato non sulla «fede» ma sull'«atto»¹² (questa via, invece che «rituale laico», potremmo chiamarla «yoga dell'attore», «gnosi», «neo-gnosi» o «terza via», in quanto alternativa rispetto alle due opposte opzioni tradizionali: teismo/nichilismo, spiritualismo/materialismo, trascendenza/immanenza etc.; ma il riferimento al rituale ha una sua pertinenza sostanziale, come vedremo);

– da *scienziato-antropologo* egli ha dato un enorme contributo alla fondazione di un campo di ricerca e di una metodologia interdisciplinare d'indagine riguardanti le *performing arts*, mediante l'integrazione di apporti scientifici in senso stretto (dalla biologia e dalla neuro-biologia, in particolare) ad approcci teatrologici a base antropologica e pragmaticamente orientati. A questo campo e a questa

⁹ Jerzy Grotowski, *Il Performer* [1987], «Teatro e Storia», n. 4, 1988, p. 165 (una nuova trad. it., di Renata Molinari e Mario Biagini, condotta sulla versione inglese finale, è ora compresa, col titolo *Performer*, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit.; il riferimento è a p. 83).

¹⁰ Cfr. Zbigniew Osiński, *Grotowski al Collège de France. Prima lezione, 24 marzo 1997*, «Teatro e Storia», n. 22, 2000, p. 44.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., p. 152.

metodologia possiamo dare il nome che il Collège de France scelse per averlo fra i suoi membri (antropologia teatrale) oppure un altro, non è importante. Più importa sottolineare l'*ethos* scientifico in senso stretto, nel senso cioè delle scienze dure, naturalistiche, che ne ha sempre caratterizzato la *démarche* e che si ritrova pure nelle varie denominazioni date via via alle sue imprese: dal «Laboratorio» degli anni Sessanta al «Workcenter» degli anni Ottanta (in proposito, si vedano anche le osservazioni del fratello Kazimierz, fisico nucleare¹³). E ancor più importante è ricordare fin d'ora come quasi tutte le maggiori imprese scientifiche in questo campo, nella seconda metà del Novecento, siano state segnate, più o meno profondamente, dal magistero artistico-scientifico di Grotowski, anche quando sembrano prenderne le distanze o, peggio, finiscono per fraintenderlo: dall'Antropologia Teatrale di Eugenio Barba alla Etnoscenologia di Jean-Marie Pradier, dagli studi sul rituale di Victor Turner ai Performance Studies di Richard Schechner.

Tuttavia, prima di procedere, occorre preparare il terreno, sgombrandolo da non pochi equivoci e falsi problemi.

Non si può non partire da una considerazione preliminare: nonostante il migliaio di titoli che ne compongono ormai la bibliografia, gli studi grotowskiani sono ancora in una fase pionieristica, di fondazione critico-documentaria. Una filologia grotowskiana è tuttora ben lontana dall'essersi costituita¹⁴: lo provano, fra l'altro, le botte da orbi che si sono scambiati alcuni specialisti negli ultimi anni: Kolankiewicz che strapazza Schechner, Attisani che strapazza Kolankiewicz (e pure Osiński e Schechner: ma con quest'ultimo se la prendono un po' tutti, anche esageratamente, a mio parere).

A complicare il serio avvio di questi studi stanno vari inciampi e alcuni veri e propri ostacoli: dai persistenti vuoti documentari (la versione integrale del corso romano del 1982, in primis) alla altrettanto persistente sottovalutazione di certe zone del lavoro e della produzione teorica di Grotowski (in particolare, l'attività di docente e di conferenziere alla Sapienza di Roma, che occupa un dattiloscritto ancora inedito di ben mille pagine¹⁵, e soprattutto l'ultimo perio-

¹³ Kazimierz Grotowski, *Ritratto di famiglia*, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziolkowski, Pisa, Titivillus, 2005, p. 84.

¹⁴ Detto per inciso, questo purtroppo vale per molte altre figure chiave del Novecento teatrale, che spesso conosciamo solo attraverso cliché e luoghi comuni.

¹⁵ Cfr. C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotow-*

do, i quindici anni dell'Arte come veicolo, svoltisi interamente in Italia¹⁶) all'accumularsi nel tempo – come dicevo – di numerosi equivoci e pseudo-problemi.

Fermiamoci per un momento su questi ultimi.

1. Il primo non può non essere l'*abbandono del teatro*, che ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro. Che Grotowski, a un certo punto, abbia smesso definitivamente di creare nuovi spettacoli è un dato di fatto incontestabile, che purtroppo spesso è stato frainteso (non di rado, in mala fede) come un abbandono totale e definitivo del teatro. Quand'invece la forza e l'efficacia provocatoria del suo gesto, della sua scelta (come di quella di altre figure chiave della rivolta teatrale del Novecento), sono consistite, e tuttora consistono, proprio nella distinzione netta, fino alla contrapposizione, fra *spettacolo* e *teatro*¹⁷. Abbandonare l'uno non vuol dire necessariamente distaccarsi anche dall'altro, al contrario. Tutto il lavoro del maestro polacco successivo al 1970 consiste proprio in questo: nel rivendicare il diritto e l'utilità di stare nel teatro, nei suoi territori e con la sua gente, senza più fare il regista, il creatore di messe in scena. Persino la fase che sembra, ed è stata in effetti, per molti aspetti la più «eremitica» e la più lontana dalla società dello spettacolo (cioè quella di Pontedera) rivela a guardarla più attentamente, o soltanto con meno pregiudizi, una infinità di intrecci con il teatro, inteso ovviamente non come istituzione, convenzione etc., ma come ambiente e individui¹⁸. Basterebbe prestare attenzione all'insistenza ripetuta con cui – in quel testo capitale che è

ski all'Università di Roma, «Biblioteca Teatrale», n. 55-56, 2000, p. 10: «meno di un quinto di questo immenso materiale è stato pubblicato sotto forma di dispense per gli studenti».

¹⁶ Anche da questo punto di vista, è difficile sopravvalutare l'importanza dell'impresa editoriale in corso di realizzazione da parte del Workcenter di Pontedera con la Bulzoni di Roma. Mi riferisco alla pubblicazione di *Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, in tre volumi, di cui i primi due già usciti nel 2007: *I-II Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; II-Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998; III-Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*. Da segnalare, in proposito, anche il recente studio di Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006.

¹⁷ Per un altro esempio probante, anche perché distantissimo almeno a prima vista, si pensi a Carmelo Bene (cfr., ad esempio, il volume di Umberto Artioli-Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Milano, Medusa, 2006, il quale mette a disposizione una serie di appassionanti conversazioni che i due autori, entrambi scomparsi, ebbero fra 1988 e 1989).

¹⁸ Cfr., in proposito, Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in *Grotowski posdomani*, cit., pp. 415 e sgg.

il già citato *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*¹⁹ – egli fa riferimento alle decine e decine di incontri e scambi avuti negli anni con gruppi teatrali, soprattutto giovanili, e sottolinea l'importanza, per lui e per il Workcenter di Pontedera, di mantenere «una relazione viva nel campo del teatro».

2. Il secondo pseudo-problema riguarda, a mio parere, la questione di *un'individuazione esaustiva delle fonti intellettuali, spirituali e tecniche* della ricerca di Grotowski, individuazione spesso caratterizzata, purtroppo, dalla pretesa abbastanza futile di stabilire primati o di scoprire il riferimento decisivo, imprescindibile. Con tutto il rispetto per gli specialisti che vi si stanno dedicando con grande energia e sapienza, devo confessare che resto sempre molto perplesso di fronte a formulazioni ultimative e un po' intimidatorie quali «non si capisce nulla di Grotowski se non si tiene conto di X o di Y»; sia chiaro, nemmeno se queste X o Y rispondono ai nomi di Mickiewicz, di Ramana Maharishi, di Gurdjieff o addirittura di Gesù Cristo. Cito, non a caso, nomi che sono stati essenziali per il nostro autore, talvolta lungo tutta la sua esistenza. E non c'è dubbio che la sua ricerca debba moltissimo a questi riferimenti e anche a molti altri maestri e a molte altre tradizioni: religiose, sapienziali, esoteriche, spirituali, filosofiche. Ad esempio, non si può che convenire sul fatto che i riferimenti cristiani, e ancor di più quelli cristici, siano presenti ininterrottamente e profondamente nell'itinerario di Grotowski, come del resto quelli alla filosofia e alla spiritualità indù.

Il fatto è, tuttavia, che si tratta di fonti essenziali per conoscere l'*individuo* Grotowski, per penetrare la sua *mind-structure* (e quella di molte altre persone con cui ha lavorato), ma molto meno per capire realmente modalità, funzionamento e scopi del suo *lavoro*. Perché? Perché ben presto, e sempre di più a partire dagli anni Settanta, egli conferisce alla propria attività un taglio strettamente pragmatico, centrato sul fare, sull'agire, sul *performing*, o *doing*, e nettamente caratterizzato in senso transculturale e metastorico. Si tratta, cioè, di un lavoro tendente a propiziare protocolli di esperienza che in tanto funzionano in quanto si rivelano efficaci *indipendentemente e al di là*

¹⁹ In *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., pp. 275, 277 (cfr. ora in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., pp. 109, 112). In proposito, si veda pure Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., pp. 226-8 (si tratta della trascrizione «d'autore» di un corso di dieci giorni tenuto da Grotowski a Torino nel febbraio-marzo 1991).

dei sistemi di credenze, dei valori culturali e ideologici (che tuttavia non si intende affatto reprimere o sopprimere); insomma, nella misura in cui essi relativizzano e scavalcano (senza estrometterla, si badi) la *mind-structure* (cioè «la struttura che è apparsa come prodotto dell'educazione»²⁰), per rimettere in gioco quella che sempre lui ha chiamato «la struttura mentale primaria»²¹; la stessa entità che altre volte, e da altri punti di vista, egli denomina (con lessico gurdjieffiano) «essenza», insomma ciò che non fa parte della «personalità», o dell'«io appreso», di cui parlava già all'inizio degli anni Sessanta²². È detto ne *Il Performer*: «Poiché quasi tutto quello che possediamo è sociologico, l'essenza sembra poca cosa, ma è nostra»²³.

Questa prospettiva (che in un certo senso – come abbiamo appena visto – è stata sempre presente nella sua ricerca, anche negli anni Cinquanta e Sessanta) viene in primo piano nella fase parateatrale, ma è con il Teatro delle Fonti che si fa nitida e inequivocabile:

Quello che stiamo cercando non è una sintesi delle tecniche delle fonti. Cerchiamo le tecniche alle fonti, quei punti che precedono le differenze. Diciamo che esistono tecniche delle fonti. Ma quello che cerchiamo in questo Progetto sono le fonti delle tecniche delle fonti, e queste fonti devono essere estremamente semplici. Tutto il resto si è sviluppato dopo e si è differenziato secondo i contesti sociali, culturali o religiosi. *Ma la cosa primaria dovrebbe essere estremamente semplice e dovrebbe essere qualcosa che è dato all'essere umano*. Dato da chi? La risposta dipende dalle vostre preferenze nell'area della semantica. Se le vostre preferenze sono religiose, potete dire che è il seme della luce ricevuto da Dio. Se invece le vostre preferenze sono laiche, potete dire che è impresso nel codice genetico di ciascuno²⁴.

Quindici anni dopo, a riprova che, nel suo caso, «la linea è del tutto diretta», nell'intervista con Jean-Pierre Thibaudat egli afferma:

Penso che ciò che è verificabile nella pratica preceda le differenze culturali, filosofiche e religiose. E questa cosa è comprensibile, anche se si è condizio-

²⁰ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 148.

²¹ *Ibidem*: «Struttura primaria» da intendersi come «struttura filogenetica, ereditata, possiamo dire: “ciò che è talmente primario che ogni bambino è nato già con ciò”».

²² Jerzy Grotowski, *Farsa-Misterium*, cit., p. 48.

²³ Jerzy Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 166 (nuova trad. it. cit., pp. 84-85).

²⁴ Jerzy Grotowski, *Teatro delle Fonti* [1980-82], in *Idem, Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze, La Casa Usher, 2006, pp. 93-94 (corsivi miei).

nati da radici differenti, e allo stesso tempo queste radici costituiscono un aiuto profondo poiché portano con sé l'esperienza di molte generazioni²⁵.

Ciò premesso, un discorso in parte diverso va riservato, invece, per le *tradizioni performative e rituali* di cui Grotowski ha fatto diretta esperienza e alle quali ha attinto tecniche, principi e procedure operative: dal metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij al vudù afro-haitiano. E qui non si può non convenire con Leszek Kolankiewicz, quando ironicamente (e mostrando una certa insofferenza per l'enfatizzazione schopenhaueriana di alcune fonti, come il sufismo o il chassidismo) osserva:

C'è però il fatto che, per quanto ne sappia, [Grotowski] non ha mai usato nel suo lavoro tecniche rituali chassidiche né mevlevi. Per le danze e i canti, si è rivolto al rituale afrohaitiano²⁶.

Va aggiunto, per altro, che il modo in cui Grotowski si è rivolto a numerose tradizioni performative e rituali nelle varie parti del globo (a cominciare, appunto, da quelle afro-haitiane) risulta sempre immune da qualsiasi esotismo e da ogni facile interculturalismo *new age* (lui le chiamava, spregiativamente, «zuppe multiculturali»):

I riferimenti di Grotowski ad altre culture, dunque, e l'uso di «altri» sistemi di pensiero, hanno il valore «strumentale» di avvicinarsi sempre più alle costanti essenziali. Non è l'hatha yoga di per sé a interessare Grotowski, né le credenze degli Huichol, i libri di Castaneda o i riti vudù, ma *il modo in cui ciascuna cultura, con il proprio sistema di pensiero, può contribuire alla comprensione di problemi universali come quello della percezione e della coscienza*²⁷.

Inoltre, egli si è mosso verso le altre culture tenendo sempre ben presente la centralità – per lui – della «culla dell'Occidente» e nella consapevolezza, tuttavia, della necessità di una «corroborazione»: «Non si può capire realmente la propria tradizione (per lo meno nel mio caso), senza confrontarla con una culla diversa»²⁸.

²⁵ *Ce qui restera après moi...*, cit., p. 29 (trad. it. cit., p. 117).

²⁶ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in *Essere un uomo totale*, cit., p. 257.

²⁷ C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 36 (corsivi miei).

²⁸ *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 273 (ora in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., p. 108).

3. *Alla ricerca del rituale perduto: dal regista al «teacher of Performer»*

L'enfasi unilaterale con cui troppo spesso, anche se con le migliori intenzioni, si insiste sui per altro indiscutibili legami di Grotowski con le tradizioni e con la Tradizione, produce un ulteriore effetto negativo: quello di sottovalutare o opacizzare l'appartenenza indubbia, direi oggettiva, della ricerca di Grotowski al contesto delle esperienze teatrali più avanzate, più radicali, più estreme, della contemporaneità: quelle che al sottoscritto è capitato via via di mettere all'insegna del Nuovo Teatro o del Novecento teatrale (mentre lui preferiva parlare di Grande Riforma, distinta cronologicamente in Prima e Seconda).

La tensione al superamento della rappresentazione, la già ricordata disgiunzione, fino all'opposizione, fra spettacolo e teatro, l'applicazione pratica a fare del teatro un veicolo, uno yoga, una gnosi; tutto ciò accomuna fortemente Grotowski a figure che lo precedono o lo accompagnano: come l'ultimo Stanislavskij, Copeau, Osterwa, Artaud, Bene, anche Brook (sia pure con minore radicalità) e il suo allievo Barba.

Mi è già capitato di individuare nella *ricerca dell'efficacia*²⁹ un robusto «fil rouge» che collega esperienze ed esperimenti ben diversi fra loro, nel corso del secolo appena trascorso, ma tutti ugualmente determinati a interrogarsi a fondo su di una (per più versi inedita, almeno nel teatro occidentale) *funzione intellettuale-spirituale* del teatro: teatro come esplorazione di sé e dell'altro da sé, come viaggio verso e nell'alterità, come mezzo di accesso a stati non ordinari di coscienza, come esperienza psicofisica di espansione-intensificazione della percezione etc. etc.

E naturalmente parlare e occuparsi di efficacia vuol dire parlare e occuparsi di rituale (e, in qualche modo, anche di *magia*): non a caso, esiste tutto un versante delle proposte teatrali contemporanee che potrebbe essere caratterizzato come *ricerca del rituale perduto*.

Comunque, almeno nei casi migliori, più rigorosi, non si è trattato di *rifare* il rituale (cosa del resto impossibile, come proprio Grotowski ci ha spiegato bene – e lo vedremo), ma piuttosto di ricercare *equivalenti* del rito e della trance, cioè di proporre esperienze grazie alle quali l'individuo contemporaneo possa riattingere – sia pure per

²⁹ Cfr. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, capitolo VIII.

brevi momenti – quella dimensione di pienezza, intensità e interezza originarie che nelle culture tradizionali era (e forse, talvolta, è ancora) possibile esperire col rito, con la trance (ma anche – a livello individuale – con la meditazione, il digiuno, la preghiera, la ricerca mistica, certe attività fisiche, certi giochi: si vedano, in proposito, le nozioni di «perdita dell'io» e di «flusso» valorizzate, in relazione allo studio dei rituali, da Victor Turner³⁰).

Potremmo dire che, in questo modo, il teatro cerca di farsi carico, nel corso del Novecento, delle carenze e dell'inautenticità della vita quotidiana, a livello fisico e psicofisico, e di mettere a disposizione degli strumenti o delle occasioni di risarcimento. Qui sta la radice, o una delle radici, dei fenomeni «liminoidi» di cui parla Turner, e che a ben guardare non sono imitazioni, surrogati moderni della «liminalità», cioè del rituale tradizionale, ma piuttosto – ripeto – suoi equivalenti.

Per quanto riguarda specificamente Grotowski, la mia idea, già annunciata in parte, è proprio quella di considerare il lavoro su di sé dell'Arte come veicolo alla stregua di un *equivalente* del rituale, e quindi le trasformazioni energetiche (coscienziali) che la sostanziano come *equivalenti* della trance.

Si tratta adesso di vedere, anche se per sommi capi, come egli si sia liberato presto dalla tentazione iniziale di *rifare il rituale* e si sia messo alla ricerca di un suo equivalente, ovvero, come l'ho chiamato in precedenza servendomi della sua stessa terminologia, di *un rituale basato non sulla fede ma sull'atto*.

Esiste un testo straordinario di Grotowski (come al solito, la trascrizione di una conferenza³¹), che stranamente non è fra i suoi più citati, in cui egli ripercorre con spirito impietosamente autocritico gli sforzi compiuti, lungo gli anni Sessanta, «alla ricerca del rito nel teatro» (è un altro titolo che egli propone per il suo intervento all'inizio³²) e che in un secondo momento, già con *Akropolis* e soprattutto con *Il Principe costante*, l'hanno portato ad abbandonare questo tentativo per ritrovarlo in una prospettiva completamente diversa e realmente praticabile, a differenza della prima. Uno dei passaggi più a effetto dell'intera conferenza è, appunto, il seguente: «Dal mo-

³⁰ Victor Turner, *Dal rito al teatro* [1982], Bologna, il Mulino, 1986.

³¹ Si tratta della conferenza tenuta il 18 ottobre 1968 nella sede parigina dell'Accademia Polacca delle Scienze e pubblicata, per la prima volta, in «France-Pologne», n. 28-29, 1968, col titolo *Le Théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite*.

³² Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., p. 132.

mento in cui abbiamo messo da parte l'idea del teatro rituale, abbiamo cominciato in modo sui generis ad avvicinarci al teatro rituale»³³. Ma vediamo il percorso.

Dal momento che proprio i riti primitivi hanno dato vita al teatro, credevamo che attraverso il ritorno al rituale [...] si potesse ritrovare quel cerimoniale della partecipazione diretta, viva, una reciprocità peculiare (fenomeno alquanto raro ai nostri tempi), la reazione immediata, aperta, liberata e autentica³⁴.

La parola magica per anni fu – l'abbiamo già visto – «laico», «rituale laico»: l'idea era quella di fare del rituale teatrale, o teatro rituale, «il sostituto laico del rituale religioso»; ovvero di sperimentare «la "ritualità" del teatro come contro-proposta rispetto alle forme rituali della religione»³⁵.

All'inizio più enunciato che praticato veramente, questo proposito trova la sua prima realizzazione concreta nel 1961 con l'allestimento de *Gli Avi* di Mickiewicz, opera concepita del resto dallo stesso autore romantico come rifacimento teatrale dei rituali religiosi polacchi (cristiani e pre-cristiani) legati al culto dei morti³⁶.

Quali sono le caratteristiche più rilevanti di questo primo teatro rituale (o rito teatrale) grotowskiano?

Innanzitutto, colpisce un atteggiamento apertamente dissacratorio, sacrilego, blasfemo nei confronti della religione cattolica, dei suoi simboli e della sua liturgia. Per quanto riguarda *Gli Avi*, basti pensare alla scena della cosiddetta Grande Improvvisazione, in cui il protagonista, che si crede Cristo, esibisce una scopa al posto della croce. Ma anche *Akropolis*, due anni dopo, sarà piena di elementi sacrileghi: ad esempio, il fantoccio senza testa che viene creduto il Salvatore e portato in processione nella straordinaria sequenza finale. Ben presto Grotowski preciserà questo atteggiamento blasfemo-sacrilego nei termini della «dialettica di derisione e apoteosi», praticata come unica possibilità, oggi, di riattivare efficacemente dei miti o archetipi.

In secondo luogo, come chiariva Grotowski nel passaggio della

³³ *Ivi*, p. 142.

³⁴ *Ivi*, p. 133.

³⁵ Jerzy Grotowski, *Farsa-Misterium*, cit., p. 41.

³⁶ Cfr. *Teatro in Polonia e festa dei morti*, a cura di Marina Fabbri, «Teatro e Storia», n. 22, 2000: in particolare, il saggio di Leszek Kolankiewicz: *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, pp. 53-95.

conferenza del '68 citato sopra, il rituale viene ricercato mediante il conferimento di un carattere spiccatamente collettivo-comunitario all'evento teatrale, ottenuto anche e soprattutto attraverso l'eliminazione di qualsiasi barriera e distanza fra attori e spettatori e, con ciò, consentendo a questi ultimi, almeno in linea di principio, di diventare partecipanti attivi.

In terzo luogo, la ricerca del rituale all'inizio degli anni Sessanta passa attraverso l'elaborazione di un linguaggio scenico e attoriale marcatamente artificiale, rigorosamente scandito in *segni*, anche sull'esempio dei teatri asiatici: quello cinese (all'epoca il solo conosciuto direttamente dal regista) e quello indiano classico (si pensi all'allestimento di *Sakuntala*, nel 1960).

Infine, si manifesta una scelta precisa in favore del *grottesco* (cui non è certo estranea l'influenza di Mejerchol'd).

Questa prima fase, all'insegna della ricerca di un teatro rituale (o rituale teatrale), finisce ben presto – come si è già ricordato – con la constatazione del suo sostanziale fallimento, che è un *fallimento triplice*:

- della ricerca di una partecipazione autentica dello spettatore attraverso il suo coinvolgimento fisico-drammaturgico;
- della riattivazione di miti o archetipi nel subconscio, o inconscio, collettivo degli spettatori mediante il loro trattamento dialettico;
- di un linguaggio scenico artificiale basato su segni fissi, codificati una volta per tutte (come nei teatri classici asiatici).

È soprattutto il secondo fallimento a pesare di più nel bilancio di *Teatro e rituale*:

Dal punto di vista del fenomeno teatrale bisogna constatare che la ricostruzione del rituale oggi non è possibile, perché il rituale ha sempre girato intorno all'asse costituito dall'atto di fede, dall'atto religioso, legato alla professione di fede [...]. Ritenevo dunque che non sarebbe più stato possibile resuscitare a teatro il rituale per l'assenza di una fede esclusiva, di un sistema unico di segni mitici, di un sistema unico di immagini primarie³⁷.

A questo punto si verifica la *svolta*, che Grotowski, come abbiamo visto prima, enfatizza nella sua almeno apparente paradossalità. Naturalmente, il momento della svolta riguardo alla questione del rituale coincide con quello di tutte le altre svolte decisive degli anni

³⁷ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., p. 141.

Sessanta, e cioè con gli anni di lavoro per *Il Principe costante*, fra 1963 e 1965.

Si tratta di un cambiamento che implica vari aspetti, artistici e anche extra-artistici (ad esempio, nel lavoro solitario con Cieślak viene in primo piano quella che, con Barba, Grotowski chiamava all'epoca la «tecnica 2», ovvero il lavoro dell'attore su di sé, ovvero il lavoro dell'attore inteso come ricerca spirituale³⁸), ma che in *Teatro e rituale* egli condensa nel passaggio dalla tentazione/tentativo di manipolare lo spettatore alla decisione di concentrarsi esclusivamente sull'arte dell'attore; ciò che implicava, in qualche modo, anche un superamento del regista e della regia³⁹.

D'ora in avanti, tutte le chance che l'evento teatrale può avere, oggi, di dar vita a una situazione di autenticità profonda, facendo accedere chi vi partecipa a una dimensione extra – o meta – quotidiana che recupera un'interezza e una pienezza originarie (vale a dire tutto ciò a cui Grotowski tendeva, più o meno consapevolmente, già in precedenza, mentre cercava di rifare il rituale), dipenderanno completamente dalla capacità che l'attore ha di dar vita, in scena, a «un atto di confessione», di «svelamento di se stessi», cioè a «un atto totale», in cui spontaneità e precisione, struttura e organicità, si fondono al grado più alto⁴⁰.

Questo atto si può compiere unicamente sul terreno della propria vita: quell'atto che denuda, spoglia, svela, rivela, scopre. L'attore qui non dovrebbe recitare, ma penetrare i territori della propria esperienza, come se li analizzasse con il corpo e con la voce⁴¹.

In questo modo la situazione teatrale recupera alcune potenzialità del rituale, non rifacendolo-imitandolo ma, per l'appunto, proponendone un equivalente:

Se l'attore riesce a compiere questo genere di atto e ciò nella collisione con il testo, che mantiene per noi la sua vitalità, la reazione che nasce in noi contiene una singolare unione di ciò che è individuale e collettivo. Può trattarsi anche di un testo contemporaneo. Naturalmente esso costituisce per noi una sfida. Se ci riguarda è grazie al fatto che contiene pensieri che sono i

³⁸ Cfr. Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 64; e il mio *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, «Culture Teatrali», n. 5, 2001, pp. 13-14.

³⁹ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., p. 144.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 146-147.

⁴¹ *Ivi*, p. 146.

nostri pensieri di oggi, ma questo non basta; deve toccarci in modo diverso, fino al sostrato della nostra natura, incontrandolo dobbiamo sentire un brivido, allora sappiamo che contiene in sé la radice e qualcosa di ancora più elementare, legato alla specie. [...] Dunque, forse allorché abbiamo abbandonato l'idea del teatro rituale, abbiamo riacquisito questo teatro. [...] *Questo fenomeno umano, l'attore che avete davanti, ha oltrepassato lo stato della propria scissione.* [...] *Questo è il fenomeno dell'azione totale (ecco perché si vorrebbe chiamare atto totale).* Egli, l'attore, non è più diviso, in quel momento non esiste più a metà. Ripete la partitura e nello stesso tempo si svela fino ai limiti dell'impossibile, fino a quel seme del suo essere, che chiamo «arrière-être». L'impossibile è possibile. Lo spettatore guarda, senza analizzare, sa solo che si è trovato al cospetto di un fenomeno in cui è racchiuso qualcosa di autentico. In fondo al suo essere sa che ha a che fare con l'atto; e d'altra parte agisce quel cristallo della sfida, le rappresentazioni tradizionali di grande rilevanza nella nostra cultura, ma esse agiscono spontaneamente, scontrandosi con la nostra esperienza contemporanea in modo non calcolato, non ideato a freddo. [...] Così dunque lungo una via diametralmente opposta, abbandonata coscientemente l'ipotizzata concezione del teatro rituale laico, ci siamo trovati al cospetto della possibilità di cui ho parlato sopra. [...] Abbiamo abbandonato l'idea del teatro rituale per – come risultò evidente – rinnovare il rituale, il rituale teatrale, non religioso, ma umano: attraverso l'atto, non attraverso la fede⁴².

Sono convinto che questo brano, scritto evidentemente pensando alla scena finale di *Akropolis*, ai tre grandi monologhi di Cieślak nel *Principe costante* e anche ad *Apocalypsis cum figuris*, che aveva appena debuttato, qualche mese prima, valga fundamentalmente anche per descrivere *Action*, vent'anni dopo, il lavoro dei *doers* in essa e l'induzione sui testimoni. Non c'è dubbio che, con l'Arte come veicolo (non a caso chiamata *Arti rituali*, all'inizio), Grotowski riannodi un filo che, per la verità, non aveva mai smesso di tessere. E se allora, ancora dentro lo spettacolo ma già fuori della rappresentazione, parlava di «atto totale», adesso l'obiettivo è la «verticalità», l'«awareness», l'«azione interiore»; che riguardano certo l'attuante, in primo luogo (come, del resto, l'atto totale riguardava primariamente l'attore, anche se si rivolgeva allo spettatore), ma di cui pure il testimone può giovarsi.

E, al pari dell'atto totale, anche l'awareness e la verticalità costituiscono delle condizioni originarie ritrovate, capaci di realizzare la *conjunctio oppositorum* (in cui, secondo Grotowski, «è contenuta

⁴² *Ivi*, pp. 150-1 (corsivi miei).

l'essenza delle cose»⁴³) fra individuale/collettivo, lavoro su di sé/relazione con l'altro, organicità/artificialità, spontaneità/precisione.

4. *Grotowski scienziato del rituale*

Una delle questioni che più si sono giovate dello sviluppo multidisciplinare degli studi sulle *performing arts* e sulle pratiche performative è senza dubbio quella dei *rapporti fra rito e teatro*.

La prevalenza di paradigmi teorici sempre meno improntati all'evoluzionismo diacronico ha definitivamente messo in crisi la teoria, proposta agli inizi del Novecento dalla cosiddetta Scuola di Cambridge (Harrison, Murray, Cornfield), dell'*origine rituale del teatro*, incentrata sull'ipotesi di un rituale primigenio (*Sacer Ludus*) che avrebbe dato vita, mediante passaggi successivi, all'insieme delle forme teatrali, a cominciare dal dramma greco classico.

Forse non ha tutti i torti Jean-Marie Pradier quando lamenta che «il "ritualocentrismo" è lontano dall'essere scomparso dai performance studies [...] e dagli studi teatrali»⁴⁴ (forse, ad esempio, la visione di Turner vi resta legata, come dimostra anche il titolo di uno dei suoi libri più noti⁴⁵). In ogni caso, la demolizione che ne fa lo stesso Pradier non lascia dubbi e inequivocabile è pure la sua affermazione (desunta da Marcel Mauss) «che la drammatizzazione precede la ritualizzazione»⁴⁶.

Tuttavia, una volta tanto, diamo a Cesare quel che è di Cesare e riconosciamo al molto bistrattato Schechner di aver preceduto lo stesso Pradier e altri su questa strada, dato che, almeno dalla fine degli anni Sessanta, la sua critica delle tesi della scuola di Cambridge non presta il fianco a equivoci. Si veda, in proposito, il saggio *Approcci*, apparso appunto originariamente nel 1969 e ripubblicato in una nuova versione nel 1988, che contiene una dettagliata confutazione delle tesi di Murray, Harrison e Cornfield, alla fine della quale Schechner propone di esplorare i rapporti fra le principali tipologie di attività «primordiali» (gioco, sport, rituale, teatro, danza, musica

⁴³ *Ivi*, p. 147.

⁴⁴ Jean-Marie Pradier, *L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale*, «L'Annuaire théâtral», n. 29, 2001, p. 57.

⁴⁵ Victor Turner, *Dal rito al teatro*, cit.

⁴⁶ Jean-Marie Pradier, *L'ethnoscénologie*, cit., p. 57.

etc.) in termini di relazioni non «verticali o genealogiche» («da una di esse a una qualunque altra») ma «orizzontali»⁴⁷.

Lo stesso autore torna sulla questione nel saggio *Magnitudini della performance* (1982-88), dove, contestando ancora una volta le teorie della scuola di Cambridge sull'origine rituale del teatro, scrive fra l'altro:

Ma le «origini» del teatro, della danza e della musica potrebbero essere allo stesso titolo pratiche terapeutiche, divertimenti, il racconto di storie, le iniziazioni, o niente di tutto questo. Può darsi che la performance coesista da sempre con la specie umana⁴⁸.

E in nota aggiunge:

La progressione evolutiva applicata alla performance mi mette fortemente a disagio. [...] Il rituale *in quanto genere* co-esiste a fianco di altri generi performativi. Per quanto riguarda invece il *processo rituale* ho discusso altrove ragioni e modalità della sua coincidenza con il processo di creazione della performance: è dunque sempre stato una componente della performance, tanto agli inizi quanto oggi⁴⁹.

Prima di vedere direttamente come la pensa il maestro polacco al riguardo, può essere utile far riferimento a uno studio recente, di Antonio Attisani, dedicato alla tradizione grotowskiana vivente del Workcenter di Pontedera⁵⁰. Attisani parte da una celebre formulazione di Grotowski, spesso contestata e fraintesa («il rituale degenerato è spettacolo»⁵¹), per sostenere che essa non costituisce affatto la riproposizione del vecchio schema dell'origine rituale-religiosa del teatro ma ne rappresenta semmai il rovesciamento, implicando l'ipotesi di un'origine teatrale, o meglio performativa, dei rituali (religiosi), ovvero delle liturgie delle religioni storiche. Dopo aver fatto notare che, accertamente, Grotowski parla non di «religione» ma di «rituale», e di «spettacolo» anziché di «teatro», aggiunge:

⁴⁷ Richard Schechner, *Approcci*, in *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 61-2.

⁴⁸ Richard Schechner, *Magnitudini della performance*, in *Ivi*, p. 157.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo*, cit.

⁵¹ Jerzy Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 165 (nuova trad. it. cit, p. 83; ma non ne accetto la sostituzione di «spettacolo» con «uno show»).

Se avesse detto che la religione degenerata diventa teatro, avrebbe da una parte confermato il luogo comune della derivazione del teatro, creazione mondana, dalla religione, quando sarebbe invece ora di comprendere che semmai è accaduto il contrario, ovvero che *le religioni storiche hanno prelevato materiali, tecniche e funzioni delle arti performative preesistenti, codificandole in liturgie che si sono progressivamente svuotate di senso*, e dall'altra avrebbe indicato nel ritorno alla religione la via maestra per ritrovare il senso del teatro in quanto «rituale non degenerato»⁵².

Questa lettura di Attisani è senz'altro fondata e convincente ma semplifica alquanto quello che, nel pensiero e nel lavoro del maestro polacco, costituisce un groviglio molto complesso e tutt'altro che univoco di posizioni e di ipotesi riguardo ai rapporti fra rito e teatro. Una sia pur veloce ispezione del grande corso romano del 1982 ce lo confermerà.

Ma prima vorrei dire qualcosa sul rapporto fra il maestro polacco e il movimento di studi pluridisciplinari sulle *performing arts*⁵³.

Non c'è dubbio che questo movimento si sia giovato in maniera sostanziale del contributo teorico-pratico di Grotowski. Nello stesso tempo, *egli ne è stato anche influenzato*. Basterebbe pensare ai riferimenti scientifici, soprattutto alle neuroscienze (cervello rettile o arcaico etc.), che si infittiscono negli anni Ottanta (cito qui soltanto un testo famoso, del 1985-6, *Tu es le fils de quelqu'un*⁵⁴). Anche da questo punto di vista il corso romano del 1982 rappresenta una miniera preziosa, e ancora troppo poco esplorata⁵⁵.

Trattando con straordinaria competenza e profondità uno dei temi chiave della sua *quête* (se non addirittura *il* tema chiave), quello della *coscienza*, e ribadendo reiteratamente con forza come essa non sia (soltanto), come vorrebbe un diffuso pregiudizio dell'Occidente

⁵² Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo*, cit., p. 53 (corsivi miei). Su questo rovesciamento di prospettiva Attisani insiste molto nel suo libro, sempre su basi grotowskiane: si veda, ad esempio, p. 80.

⁵³ Su questo movimento, cfr., fra l'altro, il mio *Lo spazio della mente e lo spazio del corpo: nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, «Drammaturgia», n. 10, 2003, pp. 394 e sgg.

⁵⁴ Testo pubblicato per la prima volta in italiano: *Tu sei il figlio di qualcuno*, «Linea d'ombra», n. 17, 1986, pp. 21-30 (versione definitiva, con il titolo in francese, in Lisa Wolford-Richard Schechner, *The Grotowski Sourcebook*, New York-London, Routledge, 1997, pp. 292-303 [la trad. it. di Renata Molinari, aggiornata da Marcella Scopelliti e Mario Biagini sulla versione definitiva, si trova ora in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., pp. 65-81]).

⁵⁵ C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 57 e sgg.

moderno, la «coscienza pensante» o «registrante» (da lui chiamata, un po' sarcasticamente, «il nostro computer»), Grotowski si trova a fare alcune riflessioni affascinanti sul *cervello*:

È vero che il nostro computer è legato alle facoltà cerebrali. Possiamo quindi porlo nella testa. Ma la capacità cerebrale, anzi la sostanza cerebrale non è soltanto nella testa, per esempio è anche nella colonna vertebrale. C'è anche un certo ruolo di certi plessi che agiscono come una sorta di piccolo cervello, sottocervello: per esempio il plesso solare, che ha una funzione estremamente complessa, non dissociabile dalla totalità delle funzioni cerebrali. [...] Se consideriamo il problema da vicino, vedremo che *in certa maniera, in certa maniera ripeto, è tutto il corpo che appartiene al cervello*⁵⁶.

Questo brano anticipa in maniera estremamente precisa le acquisizioni neurobiologiche sul cosiddetto «secondo cervello» o «sistema nervoso enterico»⁵⁷. Infatti, come la neurobiologia ha definitivamente accertato, l'uomo possiede un vero e proprio cervello anche nella pancia, chiamato «secondo cervello», «cervello addominale» o «sistema nervoso enterico»: esso è costituito da cento milioni di neuroni, più di quanti ne abbia il midollo spinale, che lo mettono in condizione di operare autonomamente dal cervello «della testa», anche se gli è collegato mediante il nervo vago, e di inviargli molte più informazioni di quante non ne riceva.

Un altro esempio: la scoperta dei «neuroni specchio», che spiega scientificamente quanto Grotowski ha sempre sostenuto e ricercato nel rapporto attore-spettatore prima, e poi in quello *doer*-testimone (ma anche *doer-doer*), dandogli alla fine il nome (proveniente dalla fisica elettrostatica) di «induzione»⁵⁸.

Venendo ai rapporti fra rito e teatro, bisogna cominciare col dire che l'idea di un'origine rituale del teatro (professata apertamente negli anni Sessanta⁵⁹) non viene mai rigettata del tutto da Grotowski anche in seguito, ma la sua visione in proposito si fa, col tempo, molto più complessa e sfaccettata, talvolta persino contraddittoria. Come si evin-

⁵⁶ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 180 (corsivi miei).

⁵⁷ Cfr., in particolare, Michael D. Gershon, *Il secondo cervello* [1998], Torino, Utet, 2006.

⁵⁸ Sulla scoperta dei «neuroni specchio» da parte dell'équipe italiana (Parma) di Rizzolatti e Gallesse, cfr. ora Giacomo Rizzolatti e Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Cortina, 2006.

⁵⁹ Cfr., ad esempio, Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., p. 133.

ce dal corso romano dell'82, dove il tema dei rapporti fra teatro e rituale e dell'analisi del rituale costituisce uno dei leitmotiv.

Intanto, in primo luogo, nel corso del tempo il rito diventa soltanto *una* delle fonti del teatro, le altre essendo lo *story-telling* (narrazione), il gioco e anche la terapia⁶⁰.

Inoltre, e soprattutto, nel corso del tempo la nozione di rito, o rituale, subisce in Grotowski un processo di definitiva secolarizzazione-laicizzazione, fino a non avere più nulla a che vedere con la religione (almeno nel senso storico-istituzionale del termine). Si legga, ad esempio, l'incipit de *Il Performer*: «Il rituale è *performance*, un'azione compiuta, un atto»⁶¹.

Dagli anni Ottanta in avanti, e soprattutto con l'Arte come veicolo, dal 1985 in poi, per «rituale» Grotowski intende quindi nient'altro che l'azione precisa, efficace, oggettiva, cioè quell'azione che, grazie a una dilatazione della percezione e della coscienza, mette l'attuante nella possibilità di esperire (di recuperare, in qualche modo) una condizione originaria di pienezza biologico-spirituale, psicofisica. Condizione che egli denomina in vari modi nel tempo (dopo averla chiamata, come abbiamo visto, «atto totale» negli anni Sessanta): «essere in piedi nel principio», «awareness», «verticalità» (ma anche: coscienza trasparente, coscienza lago, coscienza spaziale, vigilanza [*alertness*], attenzione, *stillness*)⁶².

A proposito dell'«oggettività del rituale», si rilegga questo passaggio di *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*:

Quando mi riferisco al rituale, parlo della sua oggettività; vuol dire che gli elementi dell'Azione sono gli strumenti di lavoro *sul corpo, il cuore e la testa degli attuanti*⁶³.

E, ne *Il Performer*, si noti l'accostamento del lavoro su di sé al ritrovamento di una corporeità antica, in cui *scoperta e memoria* finiscono per coincidere:

⁶⁰ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 169, 174. Cfr. anche Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., p. 92. Come dimostra la citazione precedente di Schechner, questa è anche la posizione dei Performance Studies.

⁶¹ *Il Performer*, cit., p. 16 (nuova trad. it. cit., p. 83).

⁶² Cfr. C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 35. A questo contributo conviene rifarsi anche per la sua giusta insistenza sull'assoluta centralità, in Grotowski, del tema dell'origine: cfr. *Ivi*, pp. 36 e sgg., 41 e sgg.

⁶³ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 265 (ora in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., p. 97).

Uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte. [...] È un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del *Performer* del rituale primario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che sia ciò che ricordo. Le scoperte sono dietro di noi, e bisogna fare un viaggio all'indietro per arrivare fino a esse.

Con uno sfondamento – come nel ritorno di un esule – si può toccare qualcosa che non è più legato alle origini ma – se oso dirlo – all'*origine*⁶⁴?

Nel coevo *Tu es le fils de quelqu'un*, questa condizione originaria recuperata (mediante un viaggio di scoperta all'indietro nel corpo-memoria, fino alla corporeità ancestrale) è denominata «stare *in piedi* nel principio» e allude all'attivarsi di una tensione permanente fra i poli opposti dell'animalità e dell'umanità, dell'istinto e della coscienza:

Allora c'è qualcosa come la presenza alle due estremità dello stesso registro, due poli diversi: quello dell'istinto e quello della coscienza. Normalmente la nostra tiepidezza quotidiana fa sì che stiamo fra questi due poli, e non siamo né pienamente animali né pienamente umani; siamo spinti in maniera confusa fra i due. Ma nelle vere tecniche tradizionali e in ogni vera «arte performativa», si tengono contemporaneamente i due poli estremi. Vuol dire «essere nel principio», «stare *in piedi* nel principio». Il principio è tutta la vostra natura originaria, presente ora, qui. La vostra natura originale, in tutti i suoi aspetti divini o animali, istintuali, passionali. [...] È la consapevolezza vigile che fa l'uomo. È questa tensione fra i due poli a dare una contraddittoria e misteriosa pienezza⁶⁵.

E infine, ecco le notazioni su *verticalità* e *awareness*, come concetti chiave dell'Arte come veicolo, nel suo ultimo testo reso noto (datato 4 luglio 1998):

Quando parlo dell'arte come veicolo, mi riferisco alla verticalità. [...] Con la verticalità, non si tratta di rinunciare a una parte della nostra natura; tutto deve tenere il suo posto naturale: il corpo, il cuore, la testa, qualcosa che è «sotto i nostri piedi», e qualcosa che è «sopra la testa». Il tutto come una linea verticale, e questa verticalità deve essere tesa tra l'organicità e the awareness. Awareness vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza⁶⁶.

⁶⁴ Jerzy Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 168 (nuova trad. it. cit., pp. 86-87).

⁶⁵ *Tu es le fils de quelqu'un*, cit., in Jerzy Grotowski. *Testi 1968-1998*, cit., pp. 73-74.

⁶⁶ Testo senza titolo, in *Grotowski posdomani*, cit., p. 443 (ora, nella traduzio-

Pertanto, ha assolutamente ragione Attisani a ribadire di continuo nel suo libro la sostanziale estraneità alla religione della ricerca di Grotowski, soprattutto da un certo momento in poi, e massimamente con l'Arte come veicolo⁶⁷. Ad esempio, commentando un altro passaggio de *Il Performer* in cui si connette rituale e attività performativa («il rituale è un momento di grande intensità; intensità provocata; la vita diventa allora ritmo»⁶⁸), Attisani scrive:

Si conferma quanto era annunciato: il rituale non è una questione di contenuti religiosi, è un'esperienza che produce esperienza, è il luogo della precisione...⁶⁹.

E più avanti, in polemica con la lettura che Zbigniew Osiński dà della «neognosi» grotowskiana:

Un lavoro su se stessi così inteso non ha nulla a che spartire con la religione moderna, vale a dire con la *communio* basata sulla condivisione di un apparato dottrinario e liturgico⁷⁰.

5. Rituale vs teatro? Un corso di antropologia teatrale

Le lezioni tenute all'università di Roma nella primavera del 1982, alle quali ho già fatto riferimento varie volte, costituiscono per più aspetti un unicum⁷¹. Fra le altre cose, esse rappresentano un vero e proprio corso di antropologia teatrale, in cui – come ho già detto – i rapporti fra rito e teatro e l'analisi dei fenomeni rituali in se stessi sono due dei maggiori leitmotiv.

Proviamo a percorrere la parte pubblicata di questo corso per far emergere le elaborazioni teoriche più interessanti riguardo al nostro

ne di Mario Biagini dall'originale francese, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., pp. 125-126). Per la nozione di *awareness*, cfr. anche Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., in particolare, pp. 241-2.

⁶⁷ La cosa, per altro, era già stata sottolineata a suo tempo da Ferdinando Taviani, nel suo *Commento a «Il Performer»*, dove aveva parlato di «areligiosità» della ricerca grotowskiana, considerata come «un'esperienza iniziatica che si appoggia al teatro invece che alla religione» («Teatro e Storia», n. 5, 1988, p. 271).

⁶⁸ Jerzy Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 166.

⁶⁹ Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo*, cit., p. 58.

⁷⁰ *Ivi*, p. 80.

⁷¹ Cfr. C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 26; Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo*, cit., pp. 110-1.

tema. Come ho già anticipato, l'idea della filiazione del teatro dal rito non viene mai del tutto abbandonata ma assume contorni sempre meno genealogico-evoluzionistici per trasformarsi piuttosto in una contrapposizione strutturale, insomma in un'altra delle polarità fondanti della visione che Grotowski mette a fuoco, nel tempo, riguardo al campo delle *performing arts* e delle pratiche performative. Insomma, lo schema «dal rito al teatro» diventa «rito *vs* teatro» (con il termine *teatro* qui inteso nel senso più restrittivo di spettacolo, recita, rappresentazione⁷²).

In prima battuta, rispondendo alla richiesta di chiarimento di un corsista circa una sua affermazione sulla «decadenza del teatro europeo», Grotowski afferma:

se è vero che il rituale arcaico è la sorgente del teatro, il rituale arcaico con il processo organico a esso legato è caduto in decadenza formandosi come teatro, ma la decadenza può essere una cosa molto bella, affascinante, piena di maestria ecc., può essere una cosa straordinaria⁷³.

D'altro canto, aggiunge, «non voglio dire che possiamo tornare verso la composizione del rituale»⁷⁴. E si ritrova a sviluppare considerazioni già svolte in *Teatro e rituale* quattordici anni prima, circa l'impossibilità di rifare oggi il rito:

Innanzitutto, il rituale non lo si può creare coscientemente, emerge a causa di certe situazioni; in secondo luogo, è possibile se c'è una sorta di comunità [...] ma il tempo che noi viviamo è piuttosto il tempo in cui la nozione di comunità è atomizzata. [...] In ogni caso, non si può creare il rituale, ma in certi fenomeni che accadono durante il rituale si può scoprire il processo di unificazione e di organicità, una sorta di integrazione, e si può anche vedere dove esso diviene dannoso o malato⁷⁵.

Dunque, oggi – a suo parere – è possibile unicamente lavorare (con prudenza e discernimento) sulle *tecniche individuali, personali*, come lo yoga, lo zen etc., che del resto sono spesso intrecciate ai fenomeni rituali e alle *tecniche interumane* che li sostanziano⁷⁶.

⁷² Cfr. C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 35.

⁷³ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., p. 58.

⁷⁴ *Ivi*, p. 59.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Su questa distinzione, tecniche personali/tecniche interumane, che è al solito una polarità, egli torna più avanti (*Ivi*, pp. 77 e sgg.), partendo dalla distinzione stanislavskijana lavoro su se stessi/lavoro sul personaggio, come bell'esempio di dif-

Poche pagine dopo (siamo nella stessa lezione, sempre in fase di risposta alle domande), Grotowski torna sulla questione del teatro come *decadenza* rispetto al rituale, precisando che si tratta di un giudizio personale, una sua visione soggettiva⁷⁷, che potrebbe essere quindi tranquillamente rovesciata, parlando invece (come fece Brecht, ad esempio) di un *progresso* nel passaggio dal rituale al teatro:

Allora, c'è una frase che è quasi una banalità: la sorgente del teatro è il rituale. Questa banalità è sicura? No. Ma ci sono parecchie ragioni per trattare molto seriamente questa banalità. Ci sono molti argomenti per credere che è vero. E allora, se il rituale è la sorgente del teatro, si può credere che il teatro sia qualcosa di meglio: è bene che il rituale sia finito, ed è bene che il teatro sia cominciato. [...] Altri hanno tratto completamente un'altra conclusione, come per esempio Artaud: se il rituale è la sorgente del teatro, il teatro vivente conserva sempre il suo fondo rituale; è un altro atteggiamento. Chi ha ragione? Tutti e due. [...] Diciamo che, in questo ambito, da una parte è soggettivo e dall'altra è pragmatico: sono i risultati pratici che decidono. [...] Il teatro è forse il rituale che si è sviluppato nel teatro? O il teatro è il rituale che si è impoverito nel teatro, che è caduto nel teatro? Questo è un giudizio soggettivo⁷⁸.

Dunque – ribadiamo –, nelle lezioni romane dell'82 Grotowski passa, complessivamente, dallo schema diacronico-genealogico «dal rituale al teatro» allo schema sincronico-strutturale «rituale *vs* teatro», in cui i due termini diventano gli estremi di un continuum di possibilità intermedie e, nello stesso tempo, le opposte dimensioni costitutive di ogni fenomeno delle *performing arts*, che le contiene o le sottende *sempre* sia l'una che l'altra, sia pure in misure diverse da caso a caso. Una coppia oppositiva, una polarità, che si sovrappone a quella *organicità/artificialità* senza per altro coinciderci completamente.

L'assunzione di un paradigma sincronico in luogo di quello diacronico consente a Grotowski anche di leggere l'uno (il teatro) nei

ferenza fra i due tipi di tecniche: bello perché ne mostra la diversità ma, nello stesso tempo, anche il legame. In sostanza, la *tecnica personale* «è legata a ciò che l'uomo fa con la sua solitudine», mentre nella *tecnica interumana* l'accento è posto sulla volontà di espressione e quindi sull'elaborazione di segni (*Ivi*, pp. 80-1). Nella tecnica personale «non si cerca l'espressione [...] ma si cerca una pienezza d'essere», anche con tutti i rischi che ne possono conseguire (*Ivi*, p. 81).

⁷⁷ «Ho una tendenza naturale a vedere le cose in questa maniera, che il rituale era molto più profondo ed essenziale per l'uomo» (*Ivi*, p. 66).

⁷⁸ *Ivi*, pp. 65-7.

termini dell'altro (il rituale) e viceversa, ovvero di trovare del rituale nel teatro e del teatro nel rituale (come se si trattasse, appunto, di dimensioni costitutive o di livelli di organizzazione). Nei *résumés* dei corsi al Collège de France egli dice, per il secondo anno, di aver approfondito ciò che aveva appena delineato l'anno precedente, e cioè:

una analisi dei procedimenti appartenenti alle forme più sviluppate dell'*acting [jeu]* teatrale «organico», soprattutto europeo, alla luce delle pratiche rituali «organiche»; e inversamente: una analisi dei procedimenti appartenenti alle pratiche rituali organiche alla luce delle forme più sviluppate dell'*acting* teatrale europeo⁷⁹.

Uno dei maggiori contributi di conoscenza sulla natura e sul funzionamento dei rituali che Grotowski fornisce in queste lezioni consiste proprio nel fare giustizia di tanti *luoghi comuni* che ancora oggi, e non di rado anche in sede scientifica, condizionano il modo di vedere occidentale riguardo al rito, alla trance e alla possessione.

Egli non si è stancato mai di ripetere che il rituale (autentico, vivente) non è scatenamento selvaggio e perdita di controllo ma, al contrario, si basa sulla precisione di una struttura appresa in anni e anni di addestramento fin da piccoli. Insomma, nei rituali viventi c'è *organicità* ma c'è anche, in misura non minore, *organizzazione*, ed è la prima a dipendere dalla seconda – per quanto questo possa apparire paradossale a noi occidentali.

Gli occidentali guardano al rituale con le lenti degli etnologi, ma molti di loro si sbagliano, sostiene Grotowski. Non tutti, naturalmente, ma *qualcuno, per esempio, pensa che il rituale sia il tempo della spontaneità, invece nel rituale tutto è strutturato alla perfezione*. L'impressione di spontaneità è il risultato della grande maestria con cui viene eseguito. [...] *Gli occidentali confondono la spontaneità con la struttura perfettamente dominata*, perché in Occidente non si è compresa bene la base stessa dell'arte performativa: la contraddizione vivente e necessaria tra il rigore della struttura e il flusso della vita⁸⁰.

Quello che secondo il cliché occidentale costituisce la *regola*, e cioè che la possessione sia incoscienza, perdita di controllo, scatenamento selvaggio, a guardar bene si rivela invece soltanto un'*eccezio-*

⁷⁹ *Programmi dei corsi al Collège de France di Parigi*, cit., p. 439. Per la traduzione di «jeu» con «acting» invece che con «recitazione», si veda, sopra, la nota 5.

⁸⁰ Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., pp. 92-3 (corsi miei). Vedi anche Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 2-8, sul vudù haitiano.

ne, in genere squalificata socialmente nelle culture tradizionali: come ad Haiti, dove, appunto, esiste il termine *bossal* per designare spregiativamente la possessione selvaggia⁸¹. Insiste Grotowski: «Per loro [gli occidentali] possessione e consapevolezza sono opposti, possessione cosciente è un ossimoro: niente di più superficiale»⁸².

In realtà, secondo l'analisi del maestro polacco, la possessione selvaggia e il comportamento isterico nel rituale non denotano soltanto impreparazione e improvvisazione non professionale, come nel caso del *bossal* haitiano, ma spesso – e questo è molto più interessante – rappresentano il *sintomo* di un disgregarsi-degradarsi del rituale stesso, del suo stare diventando qualcosa d'altro, del suo stare andando (scivolando, decadendo?) verso il teatro, inteso qui come recita-finzione per qualcun altro, per un pubblico.

A tale scopo, Grotowski distingue fra una «trance sana» e una «trance malsana»⁸³ e fra rituali *veri* (viventi) e rituali *falsi*:

È molto facile sbagliare e scambiare un falso rituale con qualcosa di vero, perché esistono molti falsi rituali. Nei falsi rituali di solito assistiamo a un fenomeno che potremmo definire isterico⁸⁴.

Questo fenomeno isterico, che porta a una linea di *comportamento disorganico* (movimenti discontinui, spezzati, gesti ad artiglio di mani e piedi etc.⁸⁵) e a un *abbassamento* della vigilanza-coscienza-attenzione-concentrazione (come, appunto, nella trance malsana; mentre nella trance sana si riscontra, all'opposto, un *innalzamento* del livello di attenzione-concentrazione⁸⁶), è da Grotowski collegato (come nel caso dei pazienti isterici di Charcot) alla presenza di spettatori e al fatto di agire per essi:

L'accostamento ai fenomeni isterici può informarci anche sull'obiettivo di un vero e di un falso rituale. Le donne isteriche di Charcot cadevano in crisi quando c'erano gli spettatori ma quando erano assenti le crisi si presentavano molto raramente, e con caratteri molto diversi. Anche nel falso rituale succede: avviene preferibilmente in presenza di spettatori perché ha

⁸¹ Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., pp. 107-8.

⁸² *Ivi*, p. 108.

⁸³ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 9-11, 70 e sgg.

⁸⁴ Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., p. 95.

⁸⁵ «Il vero rituale produce onde di movimento, quello falso produce punti di movimento» (*Ivi*, p. 96).

⁸⁶ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 9-11.

bisogno del pubblico, vuole influenzarlo, impressionarlo, siamo molto vicini a uno spettacolo. [...] Nel vero rituale non c'è posto per lo spettatore, il pubblico può essere accettato ma non è l'obiettivo del rito⁸⁷.

La distinzione trance sana/malsana e rituali veri/falsi mette Grotowski in condizione di arricchire di sfumature e possibilità intermedie la polarità rituale/teatro.

In un primo momento, sulla base di film etnografici ormai classici, egli distingue *tre livelli*:

– «il rituale nella sua pienezza vivente», documentato dal film di Maya Deren sul vudù (o, più precisamente, da certe sue scene, relative alla trance e alla possessione⁸⁸);

– «il rituale nel suo stadio di formalismo», contrassegnato da «una dominanza dell'aspetto simbolico sull'aspetto della vita» (è testimoniato, per lui, dal film di Jean Rouch *Yenendi ou les hommes qui font la pluie*, del 1951⁸⁹);

– «l'inizio del teatro e la fine del rituale», documentato dal celeberrimo *Les maîtres fous* (1955), sempre di Rouch⁹⁰.

Nel corso delle lezioni, l'esame di altri documenti audiovisivi lo porta ad arricchire ulteriormente la tipologia e dunque le sfumature intermedie fra rituale e teatro:

– ad esempio, nel film di Margaret Mead *Trance and Dance in Bali* (1939), egli vede «la coabitazione del rituale e del teatro»⁹¹;

⁸⁷ Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., p. 96. Cfr. anche *Ivi*, pp. 229 e sgg.

⁸⁸ Cfr. *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti (1947-51)*. Il film è stato montato dagli eredi, e in particolare dal marito Teiji Ito, dopo la morte improvvisa della Deren nel 1961. Uscì nel 1977 con lo stesso titolo del suo libro antropologico (ed. it.: *I cavalieri divini del vudù*, Milano, EST, 1997). Sulla vicenda, cfr. Anita Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Torino, Lindau, 2003, pp. 198-200. La Trivelli insiste sul fatto che il montaggio postumo snaturò in vari modi il progetto originario e aggiunge: «Nel 1985 è uscita la videocassetta di *Divine Horsemen* (Mystic Fire Video), che ha potenziato la divulgazione del film montato e l'equivoco di farlo coincidere col lavoro originario di Maya Deren. La paventata "finzionalizzazione" a cui è stato inevitabilmente sottoposto il film dereniano è, forse, anche responsabile dell'assenza del nome della cineasta nei repertori dei film etnografici» (p. 200).

⁸⁹ Cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 114-6, dove Grotowski spiega le ragioni per cui non crede a questo rituale, che sta disgregandosi, cadendo nel formalismo e nel simbolismo; non è ancora teatro, come quello di *Les maîtres fous*, ma un rito «di fronte al quale non credo» (p. 116).

⁹⁰ *Ivi*, pp. 125-6.

⁹¹ *Ivi*, p. 169; ma cfr. anche pp. 163 e sgg.

– e infine c'è «il rituale recitato, imitato»; caso che «succede spesso dove il rituale sta per crepare» ma in cui incappa sovente anche il «teatro d'avanguardia o di ricerca»⁹².

Capita ancora di leggere (anche in studi specialistici su Grotowski) che egli, pur usando spesso e fin dall'inizio la parola «trance», in realtà ne avrebbe sempre diffidato, «sapendo benissimo che la *trance* è perdita di controllo e smemoratezza, cose che l'attore non può permettersi»⁹³. In realtà, Grotowski ha sempre sostenuto il contrario, e cioè essere la *trance* autentica controllo e precisione di grado superiore. E tuttavia, è vero, col tempo egli si è deciso a evitare sempre più il termine (come quello, affine, di «possessione») per la quantità di equivoci che inevitabilmente si porta dietro per noi occidentali; ed è altrettanto vero che ha sempre sconsigliato gli attori dal ricercare la *trance*. Ma non perché inevitabilmente «la *trance* è perdita di controllo e smemoratezza»; semmai perché lo è per noi occidentali, non attrezzati mentalmente-culturalmente, nella nostra *mind-structure*, per ricercare la *trance* autentica. Una sola citazione, fra le tante possibili:

La «gente moderna» non dovrebbe cercare i fenomeni di possessione, perché la nostra struttura mentale ci spinge a cercare la possessione bossal, cioè le stupidaggini⁹⁴.

⁹² «Ma, al tempo stesso, nel teatro moderno, nel teatro d'avanguardia o di ricerca, le persone che vogliono creare il rituale cadono nello stesso errore: cominciano a recitare il rituale» (*Ivi*, p. 171).

⁹³ Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo*, cit., p. 108.

⁹⁴ Gabriele Vacis, *Awareness*, cit., p. 110. Più serie appaiono le obiezioni mosse a suo tempo da Vito Di Bernardi, che ha accusato Grotowski di omologare due situazioni profondamente diverse fra loro: il processo creativo dell'attore (da lui chiamato, negli anni Sessanta, anche «trance dell'attore»: cfr. Franco Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, in *Grotowski posdomani*, cit., pp. 455-85) e la possessione rituale. In questa seconda, ad esempio, è istituzionalmente presente una fase (preliminare) di totale perdita di padronanza di sé nel neofita-iniziando, che manca (fortunatamente) nel caso dell'attore. Di Bernardi conclude, quindi, che si tratta di due processi differenti, i quali per giunta vanno in direzioni opposte: «Il posseduto parte dal comportamento mitico acquisito inconsciamente per arrivare, con l'esperienza della *trance*, a integrarvi la sua presenza soggettiva, mentre l'attore di Grotowski, viceversa, partiva da una serie di comportamenti radicati nella sua soggettività e liberati per mezzo di una tecnica personale di auto-penetrazione psicofisica, per poi successivamente, sotto la guida del regista, oggettivarli sino a trasferirli sul piano dei significati dello spettacolo» (Vito Di Bernardi, *Il paradigma rituale. Una ricerca di antropologia teatrale*, in *Il libro di teatro*, a cura di Roberto Ciancarelli, Roma, Bulzoni, 1990, vol. II, pp. 357-8).

6. Conclusioni

Per avviare una conclusione, provvisoria, al presente discorso, conviene rifarsi di nuovo alla penetrante analisi proposta, a suo tempo, da Taviani su *Il Performer*:

Ciò che per Grotowski è rito si può trovare in nuce nei diversi rituali, ma non coincide necessariamente con l'immagine che del rito e delle sue funzioni si fanno gli antropologi e gli storici delle religioni⁹⁵.

E più avanti aggiunge: Grotowski non è un mistico ma «qualcuno che persegue e trasmette in maniera controllata e metodica una via iniziatica»; la quale ha a che fare con «un superamento dei limiti dell'individualità», senza con ciò riguardare le religioni né il contatto con una realtà trascendente⁹⁶.

Questa via iniziatica, perseguita in maniera metodica e controllata, dieci anni dopo Taviani l'ha chiamata «yoga dell'attore», intendendo riferirsi al lavoro dell'individuo su di sé, in «quel che può ricondursi alla nozione di “yoga” in senso vasto o vago»⁹⁷. In sede di precisazioni su questo «yoga dell'attore» in senso ampio o vago (che è poi l'Arte come veicolo, o almeno il suo scopo di fondo), egli fa presente l'esigenza di «sgombrare il campo dall'idea di un lavoro indirizzato al miglioramento della persona, al suo benessere interiore o al suo equilibrio»⁹⁸.

Questa visione di uno yoga dell'attore in cui l'uomo non rappresenta l'«obiettivo» ma soltanto il «canale», o il «territorio», consente di inquadrare conclusivamente la ricerca grotowskiana dentro le coordinate di un *umanesimo non antropocentrico*, secondo indicazioni emergenti concordemente da recenti, impegnativi contributi critici.

Ad esempio, mi sembrano queste le coordinate che Osiński delinea nel mettere la *quête* grotowskiana all'insegna del superamento di «un antropocentrismo a lui del tutto estraneo»⁹⁹ e nell'inquadrarla all'interno della cosiddetta «neognosi». Scrive in proposito lo studioso polacco:

A questo punto ci troviamo proprio nel cuore di una contemporanea

⁹⁵ Ferdinando Taviani, *Commento a «Il Performer»*, cit., p. 264.

⁹⁶ *Ivi*, p. 269.

⁹⁷ Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani*, cit., p. 397.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi*, «Teatro e Storia», n. 25, 2004, p. 295.

gnosi del ventesimo secolo, che rivela una visione mitica del mondo in modo nuovo – e cioè: *sintetico*. Questo è ciò che la distingue dalle epoche precedenti: dall'epoca del mito (tesi) e dall'epoca scienziata (antitesi). Un significato importante ha qui l'*autotrasformazione*, che consiste in un perenne ampliamento della coscienza a dimensioni sempre più nuove. Il compimento di questa missione equivale a un processo di autorealizzazione in cui *il mondo spirituale resta strettamente legato al livello della materia* (si può quindi parlare di trasformazione della materia). Inoltre, ciò che è molto significativo e importante, nella gnosi contemporanea – a differenza di altri tipi di gnosticismo – troviamo un *rapporto fondamentalmente positivo con il mondo*, mentre in alcune interpretazioni si parla addirittura di «salvezza della terra» come compito che lo gnostico deve affrontare¹⁰⁰.

E segue, ovviamente, il riferimento al carattere pionieristico, anche dal punto di vista dell'ecologia contemporanea, delle esperienze parateatrali di Grotowski negli anni Settanta.

Anche il più recente esegeta grotowskiano, Antonio Attisani, punta decisamente verso l'inquadramento del lavoro su di sé, in cui consiste l'Arte come veicolo, e quindi dell'autotrasformazione (auto-realizzazione) di cui parla Osiński, dentro una molto più ampia e scientificamente avanzata prospettiva non antropocentrica, che possiamo chiamare gnosi contemporanea, neognosi, antropologia non antropocentrica, o anche ecoantropologia¹⁰¹, in cui è fondamentale l'integrazione dell'altro da sé non umano (l'«ambiente non umano» di cui parla Searles nel suo classico contributo¹⁰²).

Attisani, per quanto lo riguarda, mette in campo la nozione di *biosofia* e traccia un suggestivo percorso novecentesco, che vede nella *teosofia* e nell'*antroposofia* le due tappe precedenti:

Grotowski partecipa di una dinamica tipicamente novecentesca e ancora minoritaria, che succede alla teosofia (la religiosità sincretica e non ortodossa che inaugura la rottura con il moderno dominato dal positivismo materialistico e dalle religioni istituzionali) e all'*antroposofia* di Rudolf Steiner, che pure ne rappresenta un passo avanti decisivo, in una dimensione che si potrebbe definire «biosofia», nella quale l'attività umana si colloca nel contesto più vasto di una indagine sulla natura in tutti i suoi aspetti. Grotowski per parte sua preferisce parlare di *corpo-memoria*, memoria da intendere

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 319-20.

¹⁰¹ Vittorio Lanternari, *Ecoantropologia. Dall'ingerenza ecologica alla svolta etico-culturale*, Bari, Dedalo, 2003.

¹⁰² Harold F. Searles, *L'ambiente non umano nello sviluppo normale e nella schizofrenia* [1960], Torino, Einaudi, 2004.

non come ricordo del già accaduto biografico bensì come riattivazione di un fondo biologico, vitale, di un potenziale¹⁰³.

Insieme a molti suoi contemporanei attivi in vari settori, e senza necessariamente avere contatti con loro, Grotowski, come s'è detto, ha dato corpo a una sensibilità che si può definire *biosofica*, trovando maggiori intese con gli uomini di scienza che con gli artisti. In che cosa consista la biosofia grotowskiana è stato rilevato più volte e in sede di conclusione ci si può limitare a richiamare due aspetti: il primo riguarda il passaggio dalla centralità di Dio (teosofia) e poi – ancora più significativo – da quella dell'uomo (antroposofia e antropologia) allo *studio partecipato* della natura, senza fede e dogmi che limitino la conoscenza e considerando ogni essere umano come il punto in movimento di una rete che lo connette a tutto il reale (immaginale compreso)¹⁰⁴.

Anche su questi temi l'esperienza di Grotowski può servire – al di là di ogni riduzionismo, religioso o biologico che sia – a illuminare zone e snodi cruciali non soltanto del teatro ma, più ampiamente, delle pratiche filosofiche e antropologiche contemporanee, le quali non hanno che da giovare del rigore, della concretezza artigianale e della sostanziale laicità del suo modo di operare.

¹⁰³ Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo*, cit., pp. 191-2.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 253.