

Fabrizio Cruciani

DI FRONTE AL TESTO-TESTIMONIANZA

I giornali riportano, senza grande risalto, la notizia che il 14 febbraio di quest'anno un incendio alla biblioteca dell'Accademia di Leningrado ha distrutto 400.000 fra libri antichi e riviste; i bulldozer hanno poi messo ordine spazzando tutto, senza distinguere tra libri e macerie. Le coincidenze elevate a metafora sono sempre sospette; e pure hanno grande forza di suggestione. Mi è difficile non proiettare il disagio, provocato dalla notizia e dai modi anonimi in cui è stata diffusa, sulla lettura dei testi di Grotowski e Barba, testi in cui la necessità della memoria (in modi così diversi ma in entrambi con tanta energia e significato) è proposta come valore e come senso. E dal mio punto di vista come senso del teatro. La nostra civiltà realizza sempre più sofisticati ed efficienti sistemi per archiviare ed elaborare informazioni ma non sembra costruire e vivere il passato come presenza organica e significante del presente. La memoria non è un archivio; è una organizzazione attiva, selettiva e propositiva, delle conoscenze. Grotowski e Barba ci dicono, in modi diversi e diversamente orientati, che la memoria è cultura da conquistare e a cui volere/dovere arrivare — contro lo spirito dei tempi.

Il *Performer* di Grotowski è un testo difficile e che pone innanzi tutto il problema di come leggerlo. C'è un valore diretto e personale nel rapportarsi allo scritto di Grotowski, valore e sensi che nascono dalle componenti e dall'insieme, dalla costruzione molto strutturata, dalle idee e dai richiami, dalle suggestioni e dai suggerimenti. C'è un valore, in qualche modo oggettivo, legato alla storia e alla ricerca di Grotowski: non sono molti i suoi scritti in questi ultimi anni e altrettanto rare le aperture all'esterno del suo lavoro, che pure è continuato intenso e sempre nuovo e coerente; e un suo scritto, questo in particolare, è una organizzazione quanto mai studiata e consapevole del comunicare all'esterno e al futuro il suo lavoro. E c'è un senso e un valore per chi studia teatro, al quale si pone il problema di come leggere, nell'ottica delle sue specifiche e relative ma concrete competenze, lo scritto di Grotowski.

È un problema che si pone per questo scritto come per quello di Eugenio Barba, così come si pone in molti altri casi soprattutto nel teatro del '900, da Stanislavskij a Eisenstein, da Copeau fino anche a Brecht. Sono testi-testimonianze. Ineriscono, in modo strettamente e sostanzialmente dialettico, sia al campo delle idee che al territorio del fare; agiscono il pensiero nell'autonomia delle parole e nello stesso tempo le parole testimoniano di un fare.

Nel testo-testimonianza di Grotowski, quello di cui egli scrive, in modi sintetici e con percorso precisamente ermetico, è concreto e pragmatico: non è né mistico né utopico, e se mai progettuale. Parla di qualcosa, l'arte del rituale, che appare impossibile nella nostra civiltà e ne mostra la possibilità; nasce da precise e determinate ricerche e situazioni di lavoro, un lavoro concreto e realizzato che ha le sue finalità e le sue tappe di sviluppo. A Pontedera, con altri, nei giorni tra fine marzo e inizio di aprile di quest'anno, ho visto una di queste tappe e ne sono testimone. Questo è sicuramente un livello (una direzione) di lettura del suo testo: capirlo alla luce della concretezza e della problematica dello specifico lavoro di cui è espressione, come spia, guida, testimonianza per guardare e conoscere l'operare in cui si radica. Il che vale e sostanzia anche lo scritto sulla terza sponda del fiume di Eugenio Barba, come anche gli altri suoi scritti, in particolare sull'antropologia teatrale.

Ma questa pur necessaria e certo utile lettura può nascondere un pericolo o far nascere un equivoco: quello di nascondere o degradare la qualità di riflessione teorica che tali scritti hanno, dimensionandoli soltanto quali 'portavoce' di esperienze; il che li giustifica sempre e comunque, ma solo in rapporto alle opere e consente una accettazione non anche intellettualmente impegnata. Laddove, di queste esperienze, tali scritti sono invece elemento dialettico, così come sono qualcosa di più organico e realmente teorico che non una poetica. Sarebbe inadeguato e fuorviante usare scritti del genere soltanto per capire la presenza culturale, la poetica, di Grotowski o Barba, invece che per approfondire e far crescere la nostra cultura. In quanto testimonianze sono anche testi e parlano non solo di verità poetiche, ma di verità: da accettare o rifiutare, comunque da discutere e con cui confrontare noi stessi e quello che abbiamo imparato e sappiamo.

Per il saggio di Barba, in particolare, un esempio positivamente

articolato e fertile di tale atteggiamento in uno studioso è dato dallo scritto di Ruffini in questo stesso numero di «Teatro e Storia».

Sullo scritto di Grotowski presento qui alcune prime reazioni — banali forse ma pensate non tanto come personali e soggettive quanto invece legate al mio occuparmi di storia del teatro.

Leggendo del *Performer* mi sono reso conto di quanto sia facile proiettarlo nell'ambito di una riflessione sul teatro, e capirlo come una dimensione archetipica, originaria, o filogenetica — una 'essenza' — dell'attore; e mi sono reso conto della necessità di resistere a questa facilità, per non falsare la problematica proposta del *Performer* e per non deformare e rendere unilaterale la problematica dell'attore. Credo che qui, più che mai, si debba riscoprire l'energia e la ricchezza del pensiero dialettico: guardando dal teatro, il *Performer* posso capirlo come il doppio dell'attore; o meglio, scegliendo uno dei due 'luoghi' (il *Performer* e l'attore), posso guardare l'uno come la complessità dell'altro. Riconosco così, in questa dialettica, una polarità che ho imparato a conoscere nel teatro del '900; essa appartiene, come tensione, come linea di forza, anche a quella lunga e difficile e irrisolta ricerca di un «theatre more than theatre» che ha sostanziato in modi diversi, ma non tra loro estranei, i sensi del teatro alla ricerca del proprio senso; e che è uno dei valori e dei sensi possibili di quella «tradition de la naissance» di cui parlava Copeau.

Nella pedagogia teatrale del '900, una non evidente ma profonda e continua tradizione del teatro, nel secolo di cui siamo eredi, tradizione vittoriosa di tante individuali sconfitte, c'è una linea di tensione dalle due polarità: verso l'uomo e l'origine (le condizioni e la possibilità) del suo atto creativo; e verso l'attore in situazione di rappresentazione. Polarità entrambe intricate di etica e di tecnica. Nella cultura del teatro creativo del '900 c'è trasmissione di problemi, di riflessioni, di esperienze; e c'è un continuo ricominciare ogni volta dall'inizio. C'è un movimento centripeto che assume nell'ambito teatrale tutta una serie di inquietudini e sperimentazioni dal sociale, bisogni di rivolta e di alterità, progetti e programmi di verità che traducono e veicolano necessità di valori e situazioni non subordinati allo «spirito dei tempi», al conservatorismo repressivo di una cultura e di una società dinamica nelle sue forme e meccanismi ma statica nella sua essenza e nei suoi valori. E c'è un movimento cen-

trifugo che separa e isola il teatro dalla società, per delimitarlo, definirlo, renderlo efficace e poi quasi «esportarlo», porlo come confronto alla società, offrirlo come dato costruito con cui fare i conti. Come è stato detto più volte, anche nell'arte e nella cultura del teatro c'è l'istanza profonda di riuscire ad aprirsi una strada nella selva prevaricante delle risposte per poter arrivare alla capacità eversiva di porsi delle vere domande: le risposte si erigono in abitudini, le domande esigono il percorso individuale e l'assunzione di responsabilità per riuscire ad orientarsi su di loro. La «tradizione della nascita», appunto.

Le risposte nascondono le domande: l'attore nello spettacolo è (può essere) una risposta che nasconde la domanda intorno a chi è l'attore e su cosa fa e perché. Il teatro creativo del '900 ha cercato di sottrarre lo spettacolo al magazzino delle risposte per riproporlo nella sua concretezza dialettica di invenzione e per fare di ogni teatro una nuova nascita: il che si è costituito in una vera tradizione che ha avuto la possibilità di cercare e trovare le proprie radici e occasioni al di là delle separatezze culturali, di tempo o di spazio. Negli stessi anni (più 'culturali' che cronologici) in cui Copeau parlava della tradizione della nascita (e della necessità di ricominciare sempre e tutto da capo, di fare il contrario di quel che ci si aspettava fosse utile fare), Ernst Bloch proponeva il valore di quel «domandare indefinito» che porta, se non tradito, alle vere domande; e Walter Benjamin affermava l'istanza di quel 'tendere verso l'estremo' che solo sostanzia e orizzonta la conoscenza. Nel testo-testimonianza di Grotowski si esplicita un atteggiamento creativo di base che si può definire come 'spirito di radicalità': è possibile pensare e realizzare quanto la doxa irriflessa e generalizzata taccia di impossibile; i limiti sono soltanto difficoltà, creare è raggiungere quel che non si conosce. Senza improvvisate aspirazioni o fantasie, bensì con rigore e precisione. Lo spirito di radicalità è inquietudine e rivolta, ma è anche ordine e durata. Si concretizza dunque anche in tradizione di ricerca e di esperienza — di presenza a se stesso, ai propri tempi, al proprio fare. Una tradizione che, nel '900, è stata *nel e attraverso* il teatro, forse più che *del* teatro.

Nella rifondazione etica dell'arte attorica nel '900 c'è all'origine l'uomo che fa l'attore, che è costante preoccupazione e orientamento della pedagogia teatrale di questo secolo; e c'è la finalità, a volte

sentita come necessità costitutiva, a volte come occasione e modalità, della situazione rappresentativa. Non credo che siano, né che siano stati, sensi in contraddizione, né credo che l'uno venga prima o sia più importante dell'altro: né che siano, quindi, divergenti o diversi. Credo che siano (debbono essere) polarità dialettiche, connesse al problema — né scontato né risolto — dell'agire creativo in una cultura raffinatissima e barbara quale è quella del nostro secolo. Se è vero che i modi della creatività sono tutt'uno con le forme in cui si concretano, è anche vero che (e mi limito qui a pensare al '900) l'interagire di forme diverse è prassi che sembra rimandare a un qualcosa che sostanzia le differenti modalità in cui si realizza. Kozincev ha scritto che Stanislavskij ha trasformato il dramma in romanzo; Copeau, riprendendo Goethe, diceva che prima di fare bisogna essere e anteponeva le qualità umane alle abilità tecniche per scegliere gli attori; Eisenstein ricerca le leggi del montaggio e della composizione in diverse forme espressive, dalla pittura al romanzo, dalla psicologia occidentale all'arte orientale, così come studia gli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola per comprendere i modi del lavoro dell'attore secondo Stanislavskij; il poeta Blok si appassiona al lavoro di ricerca nell'attore che Stanislavskij gli spiega e nel diario (1913) ne annota i momenti precisando che mentre sentiva raccontare le prime tappe del lavoro degli attori non poteva fare a meno di ricordare gli esercizi teosofici.

Grotowski ha alle spalle (il che significa che *ha*, non che non ha più) l'esperienza teatrale e quella parateatrale nei successivi sviluppi: non è rifiuto o positivistico superamento; come indica con profondità di comprensione e di adesione Barba, il «teatro povero» non era un *come* fare teatro, ne era il *perché*; e si può così capire una continuità di ricerca, in Grotowski, che è precisa coerenza al di là delle divisioni istituzionali e arriva a non avere bisogno (oggi) di relazionarsi, di condizionarsi, al teatro per rendere possibile e costruire la sua «arte del rituale». Non credo che sia vero l'inverso: al teatro è utile e può forse essere necessario confrontarsi, in termini propositivi, con il *Performer* di Grotowski.

Perché il senso dell'origine, della nascita, è una realtà e una tradizione profonda nel teatro del '900.

Nello scritto di Grotowski e in quello di Barba (testi-testimonianze) risuona con accenti e tensioni diverse, il problema della me-

moria. In Grotowski è l'interesse per quel che non è, secondo la sua definizione, «sociologico» e l'affermazione che ogni scoperta sembra essere qualcosa che viene ricordato, che per scoprire qualcosa occorre fare un viaggio all'indietro per raggiungerla. In Barba la memoria è esperienza fondante, identità, modo concreto e necessario di reagire al nostro secolo che «dimentica», di non lasciarsi accicare, di essere attraverso la nostra origine presenti a noi stessi. In entrambi è problema individuale ed è problema collettivo, si fonda e si proietta nello specifico sociale e nella *substantia* transculturale. Imparare a ricordare, a scoprire i percorsi e le tensioni della memoria, è necessario al *Performer* ed è necessario all'attore; è anche la condizione e la finalità di chi studia il teatro e il suo esistere nella storia.

La memoria è ovviamente qui intesa in senso forte e ha molteplicità di aspetti, come si diceva all'inizio. Il che pone e ci impone ancora il problema della qualità e del senso della cultura; e gli echi e i richiami si intrecciano nella nostra esperienza. Ai loro testi-testimonianze, ad esempio, si è integrata per me la lettura di due conversazioni di uno Genet vecchio e decisamente e fino in fondo solo e sradicato. Nella prima, del '75, parlando del suo bisogno di rivoluzione e della inadeguatezza per lui del maggio '68, Genet dice come il potere non possa mai fare a meno della teatralità: la teatralità domina in Cina e in Francia, in Unione Sovietica e in Inghilterra. C'è un solo posto, continua Genet, dove la teatralità non ha nessun potere: è il teatro. Poi lo spiega in modo semplicistico, ma la frase è di quelle che si aprono al pensiero, non lo racchiudono. Dieci anni più tardi, nell'85, in un'altra conversazione per la messinscena di un suo dramma, spiega che si crede in genere di occuparsi di cultura facendo del semplice ornamento, come la pittura o il teatro. La cultura, dice, è altro: «sono a Damasco, invitato a pranzo in una casa, seduto per terra; sono un vecchio, ho settantacinque anni; dopo un po' mostro qualche segno di stanchezza, mi appoggio su un gomito; un ragazzino di quattordici anni corre fuori e mi porta un cuscino, una coperta. Ecco! È anche qualcuno che impara a fischiare in una prigione». Il testo-testimonianza di Grotowski, e quello di Barba, oltre la loro validità intrinseca e l'utilità per chi studia teatro, mi hanno anche consentito di non banalizzare le parole di Genet.