

Peter Brook

GROTOWSKI, L'ARTE COME VEICOLO

Quello che mi colpisce è che niente è così gioioso come un paradosso, e che parlare di Grotowski e del suo lavoro ci mette immediatamente davanti a un immenso paradosso. Grotowski, per come lo conosco da più di una ventina d'anni, è un uomo profondamente semplice che conduce una ricerca profondamente pura. Come accade che, nel corso degli anni, il risultato di questa semplicità è di creare complicazione e addirittura confusione? Tramite il contatto personale con il suo lavoro ne conosco, in maniera intima, il valore; un lavoro iniziato in Polonia da un uomo eccezionale con un numero assai ristretto di persone e che, grazie al sistema di viaggi e comunicazioni del ventesimo secolo, è passato assai rapidamente nei libri, nelle riviste, nelle interviste, nel lavoro di piccoli gruppi in tutto il mondo. Allora, è inevitabile che questa diffusione ultra-rapida non si compia necessariamente tramite persone qualificate, e che, attorno al nome di Grotowski, come a un masso che rotola, vengano ad appiccicarsi, a innestarsi, malintesi, escrescenze di ogni genere.

Mi ricordo che, qualche anno fa, c'era all'aeroporto di Parigi un controllore di volo. Quando, dopo il suo lavoro, che è molto duro e intenso, ritornava a casa, in periferia, questo tipo teneva dei corsi su Grotowski. Allora, non sono in grado di dirvelo, forse era una persona estremamente qualificata che trasmetteva qualcosa di essenziale a due o tre persone. Ma forse era semplicemente uno che avendo visto atterrare un aereo della compagnia polacca Lot, si sentiva specialista in questioni polacche e dunque anche nel lavoro di Grotowski?

Allora, qual è il risultato, oggi, di tutti questi anni di malintesi? Quello che non è chiaro e che deve essere chiaro, è: qual è la relazione precisa e concreta fra il lavoro di Grotowski e il teatro?

C'era un periodo in cui questo sembrava semplice, perché gli at-

* Questa è la traduzione italiana a cura di Renata Molinari della conferenza in lingua francese che Peter Brook ha tenuto a Firenze nel marzo 1987.

tori di Wroclaw facevano spettacoli che provocarono uno choc nel mondo del teatro, immediatamente, a causa della qualità, a tutti i livelli, del loro lavoro, diciamo d'ordine drammatico, qualità che passava attraverso i mezzi dell'attore. Allora, a quel tempo era chiaro che erano come una luce, un faro, per mostrare che, nel teatro, era possibile toccare un livello superiore, più profondo, più intenso, a condizione che gli attori arrivino a un livello di dedizione, di sincerità, di serietà e di comprensione dei mezzi loro propri che non esiste al livello mediocre del teatro abituale. E a quel punto, molto rapidamente ha preso piede il primo malinteso. In diversi paesi, certi gruppi di teatro, dal momento che condividevano questo ideale, questo desiderio di uscire da un teatro sordido, di andare verso un teatro di intensità diversa, cominciarono a seguire la via di Grotowski, senza rendersi conto che se il maestro e gli stessi allievi non si trovavano a questo alto livello, se essi non possedevano per loro propria esperienza questo livello di comprensione, tutto il lavoro sincero che facevano, invece di elevarsi verso l'ideale, faceva discendere l'ideale al loro livello reale, che era il livello contro il quale erano in rivolta.

La seconda fase del lavoro di Grotowski, vista dall'esterno, è divenuta più misteriosa e più complessa perché Grotowski, seguendo un cammino che era sempre semplice, logico e diretto, diede l'impressione di fare uno straordinario cambiamento di direzione, quando smise di dare pubbliche rappresentazioni. Allora cominciò a porsi una questione del tutto reale: che cosa ha da spartire con il teatro questo lavoro se non c'è più rappresentazione?

Se si guarda questo lavoro nella sua evoluzione, visto da molto vicino, esso continua a svilupparsi, a evolversi, a divenire sempre più ricco, importante, necessario, e, visto da lontano, ha l'aria di essere sempre più misterioso. Un lavoro profondo deve essere protetto. Un lavoro non può contemporaneamente essere una ricerca in profondità e aprirsi ogni giorno a tutti quanti vengono con una naturale curiosità. Sarebbe la distruzione di un lavoro intenso e serio. Ma credo che ci siano certi momenti, come oggi, in cui è necessario lasciar passare un gran vento d'apertura sul mistero. Allora, guardiamo da vicino che cosa vorremmo capire meglio, oggi.

In primo luogo, dal punto di vista del teatro. Il veicolo più forte in tutte le forme di teatro che esistono al mondo è sempre stato l'uomo o, per non creare reazioni femministe, la persona, l'individuo. Questo individuo, questa persona è sempre sconosciuta. Ed è

una necessità assoluta per tutto ciò che accade ovunque nel mondo del teatro, che da qualche parte esistano le condizioni eccezionali per cui la sola persona al mondo d'oggi che abbia fatto delle ricerche così profonde in questo ambito possa continuare a esplorare questo strano sconosciuto che è l'attore.

Entrando qui, ho salutato un vecchio amico che mi ha ricordato che è il figlio di uno dei nostri più grandi maestri, Gordon Craig. Dico uno dei nostri più grandi maestri, perché ci sono poche persone che abbiano avuto un'influenza così diretta e duratura sulla totalità del teatro del nostro secolo come Gordon Craig. E questa influenza si è trasmessa attraverso due o tre cose, che solo un piccolissimo numero di persone ha letto o visto, ma erano cose straordinarie. La qualità della ricerca di questo uomo ha creato un'influenza che ha attraversato il mondo. Perché il mondo del teatro è molto intuitivo e, questa è la sua grande qualità, molto capace di catturare quello che è nell'aria. Le grandi influenze, se sono forti, penetrano rapidamente e vanno molto lontano. È per questo che posso dire che il lavoro a Pontedera riguarda e tocca il mondo del teatro. Appunto per il suo aspetto di laboratorio dove si fanno delle esperienze impossibili a compiersi fuori da un laboratorio. E se noi ci siamo associati, come Centre International de Créations Théâtrales de Paris, con il Centro di Grotowski è perché siamo assolutamente convinti che c'è una relazione vivente e permanente da stabilire fra il lavoro di ricerca in una situazione di ritiro e il nutrimento immediato che esso può dare al lavoro pubblico.

Credo tuttavia che ci sia un altro aspetto che sarebbe interessante affrontare oggi. Dal momento in cui si cominciano a esplorare le possibilità dell'uomo, che lo si voglia o no, che si abbia paura di quello che ciò rappresenta o no, bisogna mettersi decisamente davanti al fatto che questa ricerca è una ricerca spirituale; comincio con una parola esplosiva, molto semplice, ma che genera malintesi. Voglio dire 'spirituale', nel senso che andando verso l'interiorità dell'uomo, si passa dal noto all'ignoto, e che man mano che il lavoro dei gruppi successivi di Grotowski, grazie alla sua evoluzione personale, è diventato sempre più essenziale, i punti interiori che sono stati toccati sono diventati sempre più inafferrabili, sempre più lontani da ogni definizione ordinaria. Allora, si può dire che in epoca diversa dalla nostra, questo lavoro sarebbe stato come l'evoluzione naturale di una grande tradizione spirituale. Perché le grandi tradizioni spirituali in tutta la storia dell'umanità, hanno sempre avuto

bisogno di forme. Non c'è nulla di peggio del bisogno dell'aldilà preso in maniera vaga e generica. Nelle grandi tradizioni, abbiamo visto, per esempio, i monaci che cercando una base solida per la loro ricerca interiore, lavoravano la ceramica, oppure *trovavano come veicolo la musica*. Mi sembra che, oggi, siamo di fronte a qualcosa che è esistito un tempo ma che è stato dimenticato da secoli e secoli, ed è il fatto che fra i veicoli che permettevano all'uomo di accedere a un altro livello e di servire una funzione più giusta nell'universo, esiste questo mezzo di comprensione che è l'arte drammatica in tutte le sue forme. Ma questo, da cosa dipende? Da un solo fatto: che la persona sia dotata per questa forma. È evidente che se un uomo voleva andare alla ricerca di Dio e entrava in un monastero dove tutto il lavoro si fondava sulla musica, ma egli non amava la musica sinceramente, non aveva «orecchio», allora aveva preso una direzione sbagliata. Per contro ci sono nel mondo molte persone che sono attratte da questa funzione, molto naturale per l'uomo, che è la rappresentazione. Sappiamo molto bene, quando facciamo delle audizioni, che l'umanità si divide in due parti: quelli che vogliono diventare attori e non hanno talento, e quelli che contemporaneamente hanno un vero talento. Allora, quelli che hanno questo talento, non hanno la minima idea di che cosa significhi: non sanno dirlo, da parte loro; sanno semplicemente che sentono un'attrazione. Con questa forza d'attrazione, l'uomo che sogna un ruolo nella vita: diventare *attore*, può sentire, in maniera del tutto naturale che il suo compito è di andare giusto in direzione dello spettacolo. Ma può anche sentire qualcosa di diverso, egli può sentire che tutto questo dono, tutto questo amore è un'apertura verso un'altra comprensione; e sentire che questa comprensione non la può trovare che attraverso un lavoro personale con un maestro, come in tutte le tradizioni intime ed esoteriche che sono sempre esistite.

È per questa ragione che vorrei domandare al mio, al nostro amico Grotowski, di renderci più chiaro, oggi, in quale modo e a quale grado il suo lavoro sull'arte drammatica diventa inseparabile dalla necessità di un'evoluzione personale per quelli che lavorano attorno a lui. Vorrei che facesse luce su questo. Quanto a me, sono convinto che la sua attività nell'ambito dell'*arte come veicolo* è non solo di altissimo valore per il mondo d'oggi, ma che nessun altro può né imitarlo, né farlo per lui. Per questa ragione tirerei una semplice conclusione: nessuno può parlare per lui.