

Grotowski e le azioni fisiche. Per una dialettica tra teatro ed educazione fisica

Mabel Giraldo

Scuola Internazionale di Dottorato in "Formazione della Persona e Mercato del lavoro"
Università di Bergamo

Abstract

Grotowski is considered by the historian of theatre the man who deeper has changed the way to intend and, above all, to do theatre. He thought theatre as a continuous work on himself, as an instrument of his knowledge, both the practice and the intellectual one. The purpose of this extract is to show how through the idea of physical actions, which characterize both theatre and physical education, these two disciplines transform themselves in a space in which the subject can develop, grow and meet with the Other.

Con l'inizio del XX secolo si assiste ad un'azione di rinnovamento del teatro, che prende le distanze dallo spettacolo ottocentesco basato interamente sulla recitazione enfatica dell'attore e sul rispetto di certe regole rigide e troppo canoniche che fissavano il dramma in un'atmosfera irrealistica perché poco vicina a quella che è la quotidianità dell'uomo. Ora, invece, nella ricerca estetica propria di quest'arte vanno delineandosi nuovi percorsi che si propongono di determinare un autentico e significativo rapporto con e tra gli uomini, fino ad auspicare una società che del teatro abbia veramente bisogno. Quest'arte, infatti, ha sempre avuto nei secoli una vita problematica, vuoi per la sua subordinazione al potere politico vigente, vuoi per la sua esclusione o emarginazione dall'ambito del sapere artistico. Per reagire a questo modo di intendere e di fare teatro, inguaribilmente dilettantesco e riduttivamente fondato sull'ideale di bello, i grandi registi del Novecento hanno pensato che una delle possibili soluzioni potesse essere quella di rimettere al centro di questa disciplina l'uomo, un uomo che usa consapevolmente se stesso per esprimersi, facendosi così protagonista del processo di rinnovamento del teatro.

Ebbene, questo il quadro all'interno del quale Jerzy Grotowski (1933 – 1999) si inserisce come una delle figure di riferimento sia per il rigore delle sue ricerche, sia per la coerenza della sua avventura teatrale e umana. Egli ha posto in crisi il teatro nei suoi elementi ritenuti fino ad allora costitutivi (il regista, l'attore, lo spettatore, il testo, la recitazione, l'edificio) ed è andato anche oltre, rimettendo in gioco lo stesso concetto di scenicità. Come scrive Roberto Bacci, «Grotowski è stato un grande regista che è riuscito a liberarsi del teatro proprio per riaffermarne il valore»¹. Nessun altro al mondo dopo Stanislavskij ha condotto uno studio così approfondito sulle caratteristiche, la fenomenologia e il significato della recitazione, sulla natura e sulla scienza dei processi mentali, fisici ed emotivi ad essa connessa. L'onestà, l'intensità e la precisione della sua

¹ R. Bacci, *Ricordo di un sorriso* in L. Flaszen, C. Pollastrelli, R. Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, La Casa Usher, Firenze, 2007, pp. 7-8.

opera ci hanno lasciato una grande eredità, quella di ripensare il teatro come vita, che ha come scopo quello di raggiungere la dimensione più profonda dell'uomo².

La centralità data da Grotowski all'attore-essere umano, il prediligere il suo ruolo e le specifiche tecniche assegnate al corpo dell'attore costituiscono un tutt'uno, un elemento di continuità nell'evoluzione della sua ricerca e la spinta a fondare, dapprima, nel 1962 nel suo paese natale, il *Teatro Laboratorio*, precisamente a Wroclaw, e successivamente il *Workcenter* a Pontedera. Scopo di entrambe queste fortunate esperienze è la ricerca, ma non quella ricerca propria del fare scientifico, bensì qui «il termine ricerca sta ad indicare che noi ci dedichiamo alla nostra professione in un atteggiamento simile a quello dell'intagliatore medievale che cercava di ritrovare nel suo pezzo di legno una forma pre-esistente. Noi non lavoriamo come gli artisti o gli scienziati, ma piuttosto come il calzolaio che cerca nella scarpa, il punto giusto dove poter conficcare il chiodo»³.

Infatti, elemento principale e imprescindibile nella pratica attoriale per Grotowski sono le *azioni fisiche*, che non sono da intendersi semplicemente come banali movimenti, gesti o parole che sorgono alla luce di un copione, di uno spettacolo. Esse si inseriscono all'interno del teatro grotowskiano come parti di quel processo di autocoscienza che caratterizza la ricerca dell'attore, un attore che utilizza il personaggio come "trampolino", ovvero come uno strumento che lo aiuti a capire ciò che sta dietro la maschera, riscoprendo l'essenza più intima della sua personalità per poi palesarla.

Del resto, lo stesso regista, nel suo testo *Per un teatro povero*, ammette che l'individuo si occupa d'arte per abbattere le frontiere, trascendere i propri limiti e riempire quel vuoto che ne caratterizza l'esistenza. Nella lotta della ricerca della verità del teatro, Grotowski compie una progressione verso i confini del teatro per andare oltre il teatro stesso perché esso è un processo, una continua ricerca che porta sì a una scoperta, ma anch'essa non è altro che il punto di partenza per un nuovo lavoro, una ricerca verso se stessi. Perciò, proprio attraverso le azioni fisiche e le conseguenze che esse comportano su un piano non solo teatrale, ma anche esistenziale, la pratica teatrale può mettersi in dialogo, in generale, con la pedagogia e, in particolare, con l'educazione fisica in quanto, partendo da una considerazione antidualistica e integrale della persona, esse sono tutte discipline che contribuiscono allo sviluppo della personalità proprio perché essa non può solamente essere ridotta alla sua parte razionale. Esiste tutto un mondo di possibilità che attraverso il corpo l'uomo può sperimentare perché *agire è pensare*⁴.

Il Teatro Laboratorio di Grotowski. Tra Wroclaw e Pontedera

«In principio era un teatro. Poi un laboratorio. Adesso è un luogo dove spero di poter essere fedele a me stesso. È un luogo dove mi aspetto che ciascuno dei miei compagni possa essere fedele a se stesso. È un luogo dove l'atto, la testimonianza dati da un essere umano saranno concreti e carnali. Dove non si fa ginnastica artistica, non si fanno trucchi. Dove nessuno pensa di dominare il gesto per "esprimere" qualcosa. Dove si vuole essere scoperto, svelato, nudo; vero di corpo e di sangue, con l'intera natura umana, con tutto ciò che potete chiamare a piacere: spirito, anima, psiche, memoria e simili. Ma sempre in modo palpabile. È l'incontro, l'andare uno incontro all'altro, deporre le armi, non avere paura gli uni degli altri, in nulla. Ecco cosa vorrei fosse il teatro laboratorio.

² P. Brook, *Prefazione a J. Grotowski, Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970. Questo articolo di Peter Brook è stato pubblicato in *Flourish*, la rivista del Royal Shakespeare Theatre Club di Londra nell'inverno del 1967.

³ E. Barba, *Il Nuovo Testamento del teatro* in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 35.

⁴ F. Togni, *Competenza personale e competizione sportiva*, La Scuola, Brescia, 2009, p. 100.

E poco importa che lo chiami laboratorio, poco importa che si continui a chiamarlo teatro. Un tale luogo è necessario. Se il teatro non esistesse, si troverebbe un altro pretesto»⁵.

Queste le intenzioni di Grotowski. Questo il suo modo unico di dedicarsi al teatro, unico proprio perché egli non intende il teatro in senso tradizionale, limitandosi cioè ad allestire degli spettacoli ispirati alle più grandi scuole di arte drammatica e destinati alla mera rappresentazione, bensì si tratta per lui di esercitazioni giornaliere, di un training sostenuto, intensivo e indispensabile. I mezzi devono essere ricercati e inventati al di fuori delle abitudini, dunque laboratorio. Più che di teatro, ciò a cui il regista polacco finalizza la sua arte è la continua e perenne ricerca, non solo teatrale, ma soprattutto esistenziale. Il teatro, infatti, si basa su una ricerca pura sia dell'attore che del regista, e lo spettacolo da semplice e banale fine della pratica teatrale si trasforma in una mutevole e profonda ipotesi di lavoro⁶. L'attività teatrale non si riduce più alla preparazione dello spettacolo in sé, ma gli esercizi diventano esperienza attiva di teatro che permette all'attore di porsi in una condizione di sperimentazione e di studio sempre nuova. Il regista, dal canto suo, non insegna nulla, bensì mette a disposizione degli allievi le sue competenze professionali e tecniche per far sì che ognuno di loro si crei il proprio percorso individuale, attraverso il quale si ponga in ascolto con se stesso. Dunque, "laboratorio" non tanto come luogo, quanto come *lavoro*, dal momento che rappresenta un'occasione per crescere nella certezza che l'aspetto più importante dell'esperienza teatrale sia da rintracciare nel processo e non nel prodotto finale⁷.

Tuttavia, nonostante le caratteristiche comuni che li attraversano, è bene soffermarsi ad analizzare quelle che sono state le origini, i successi e le eredità sia del *Teatr Laboratorium* sia del *Workcenter* nei quali l'idea delle *azioni fisiche* è nata e maturata.

Wroclaw è una città polacca dalla storia millenaria che a partire dal 1 gennaio 1965 ha visto crescere e svilupparsi il *Teatr Laboratorium*. Per comprendere le condizioni in cui questa esperienza si è sviluppata, occorre anzitutto premettere che nella Polonia socialista di quel periodo, non esistevano teatri privati, in quanto il teatro, in linea con le politiche comuniste, era considerato un servizio pubblico e gli attori o registi, di conseguenza, dei funzionari scelti e approvati dal comune. Tutto ciò aveva creato una certa paralisi soprattutto tra le gente comune che sempre meno partecipava ai vari spettacoli messi in programma dalle varie compagnie, non perché il biglietto d'ingresso costasse troppo o perché mancassero le opere a cui assistere, ma piuttosto perché tutte le vere esperienze di sperimentazione teatrale facevano fatica a oltrepassare la ribalta e gli stessi direttori di teatro erano sempre molto timorosi e conservatori⁸.

Quindi, il *Teatr Laboratorium* è al momento della sua costituzione l'unica istituzione di questo tipo in Polonia che si trova legata, da una parte, con il mondo dell'arte e le sue molteplici manifestazioni e, dall'altra, con gli istituti di ricerca scientifica. L'attività del laboratorio di Wroclaw riguarda, perciò, non solo momenti di studio, esercitazioni e messa a punto e presentazione di spettacoli teatrali, ma anche occasione di seminari scientifici nazionali e internazionali che si presentano come momenti di discussione e di fecondo confronto. Fine comune di tutte queste esperienze, che per l'epoca in cui sorsero vanno interpretate come delle occasioni rivoluzionarie rispetto al teatro borghese tanto stimato, sarà sì la messinscena, tuttavia si inizierà anche a prefigurare l'alba di un percorso

⁵ J. Grotowski, *Ciò che è stato*, in L. Flaszen, C. Pollastrelli, R. Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, La Casa Usher, Firenze, 2007. Testo dell'incontro tenutosi al Festival dell'America Latina, Colombia, estate 1970. Pubblicato per la prima volta in polacco in *Dialog*, n. 10, 1970. Prima pubblicazione italiana, in traduzione dalla versione polacca, in *Sipario*, Anno XXXV, n. 404, 1980.

⁶ R. Temkine, *Il teatro laboratorio di Grotowski*, De Donato editore, Bari, 1969, p. 60.

⁷ G. Oliva, *Il laboratorio teatrale*, Led, Milano, 2003.

⁸ A. Posner, *Cahiers Renaud – Barrault*, n. 55, maggio 1966, Gallimard.

teatrale differente che poi vedrà la sua massima realizzazione nel *Workcenter*. Come testimonia Raymonde Temkine di quei giorni in cui ha avuto la fortuna di poter osservare da dentro il *Teatr Laboratorium*, «a Wroclaw, dove il Teatro-Laboratorio si è trasferito dal primo gennaio 1965, Grotowski organizza stages per giovani di vari paesi. Quelli che conosco, anche se non indirizzati alla carriera di attori grotowskiani, sono profondamente coscienti del fatto che è stato Grotowski a rivelare le loro possibilità di espressione (le quali restano potenziali nella maggior parte degli attori tradizionali), nonché una concezione del teatro che è un'etica più ancora che un'estetica, e che dovrebbe impedire di esercitare in modo deprimente, a volte perfino avvilito, questa strana professione dell'attore. [...] Gli attori di Grotowski lavorano per anni sotto la sua direzione per raggiungere una assoluta padronanza del corpo. Molta gente tende a dimenticarlo»⁹. Questa è una sfida all'intensità, alla precisione e al rigore che non deve essere raccolta solo una volta nella vita, bensì quotidianamente¹⁰.

Al *Teatr Laboratorium* ci si dedica, infatti, ad un *training* legato proprio alle esigenze dell'attore e che si fonda su esercizi concepiti appositamente per facilitare la sua pratica. Non si tratta di una deriva soggettivista o empatica del rapporto tra attore e regista, piuttosto della volontà di personalizzare questo legame attraverso il quale, se si toccano le corde profonde dell'essenza, si rivela un'esperienza unica che come scopo si pone non quello di fornire agli attori un repertorio di mezzi, bensì gli strumenti per scardinare i blocchi dell'organismo che limitano il movimento. Grotowski, infatti, afferma che in ogni articolazione si cela una sclerosi, ogni muscolo tende a legarsi limitando le possibilità fisiche dell'attore e il suo stesso progresso psichico. Dunque, gli esercizi appositamente ideati e ripetuti negli anni, preparano il corpo a svegliarsi e due sono le direzioni nelle quali il *training* si orienta: la prima, si propone di fare del corpo dell'attore il luogo di tutte le possibilità; la seconda, mira all'articolazione della funzione dei segni, da cui poi risulterà lo "spartito" dell'attore.

Tuttavia, proprio perchè il teatro è da concepirsi come ricerca esistenziale ed umana permanente, anche la sperimentazione di Grotowski non si ferma al mero raggiungimento della consapevolezza di sé da parte dell'attore attraverso la "rinascita" del suo corpo, ma va ben oltre. E questa sarà la strada che il regista polacco intraprenderà nell'avventura del *Workcenter*, una *ricerca dei sé (e oltre) attraverso i sé*¹¹.

Fondato nel 1986, il passaggio dal *Teatr Laboratorium* al *Workcenter* non è affatto così scontato, sia dal punto di vista della teoresi implicata, sia dal punto di vista delle prassi messe in atto. Gli stessi due differenti termini ideati ad hoc da Grotowski per descrivere questi due diversi ma intrecciati momenti della sua ricerca, non sono certo un caso. Infatti, se per l'esperienza polacca si affiancava per la prima volta la parola teatro a quella di *laboratorio* con delle conseguenze fortissime sul tradizionale modo di intendere la messinscena, l'arte stessa dell'attore e del regista e il ruolo del pubblico definendo quelle pratiche reali che potessero portare l'uomo in quanto attore alla scoperta di se stesso e alla consapevolezza del proprio corpo, e quindi alla verità; con il *Workcenter* di Pontedera il passo e il salto all'azione, alla prassi vera, vera perchè profonda, è decisamente rivelante.

⁹ *Ibi*, p.48.

¹⁰ Non va comunque dimenticato che il *Teatr Laboratorium* opera in condizioni favorevoli, nel senso che un'esperienza di questo tipo non sarebbe mai stata possibile se non in un'impostazione statale come quella degli albori del regista polacco. Infatti, il *Teatr Laboratorium*, come già affermato, è un'istituzione municipale e, in quanto tale, è la città di Wroclaw che si fa carico di farlo funzionare pensando all'affitto, alla manutenzione del locale e allo stipendio degli attori, mentre il direttore, Grotowski, ha la responsabilità di rendere conto della gestione.

¹¹ A. Attisani, *Un teatro apocrifo, il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Edizioni medusa, Milano, 2006, p. 35.

Il *Workcenter* è proprio, come dice il termine stesso, un *luogo di lavoro*, un casale di campagna spoglio di ogni segno teatrale e accademico, un luogo nel quale si riparte dal silenzio e dal corpo, si lavora sei giorni alla settimana per dieci o più ore al giorno. La realizzazione concreta di quel *teatro povero* prima abbozzato in un libro, poi sfiorato con il *Teatr Laboratorium*. Come scrive Antonio Attisani, un «luogo in cui si incontra una *filosofia a piedi nudi*, cioè una filosofia pratica, priva di orpelli concettuali intimidatori e senza vita, ma fortificata dalla straordinaria consistenza nel suo farsi effimero e immediato»¹². Un proposta di teatro che prima di essere estetica si fa istanza etica, la quale non si traduce in un dover essere o in un precetto urlato come verità assoluta, bensì una ricerca che porta alla propria verità esistenziale, propria perché scovata e scalfita da ogni segmento corporeo, da ogni blocco mentale. Dunque, un teatro che non è più rappresentazione, bensì percorso di conoscenza capace di trasformare tanto i propri autori quanto gli spettatori.

Ma perché proprio Pontedera? Perché in questa piccola città alle porte di Pisa e a pochi chilometri dal capoluogo fiorentino, nel 1974 nacque il *Centro di Ricerca e Sperimentazione Teatrale* che, a partire proprio dai suoi esordi, si confrontò da subito con le nuove tendenze teatrali, in particolare vide in Eugenio Barba e in Jerzy Grotowski i suoi interlocutori privilegiati. Due le parole chiave del *Centro* che permisero l'avvicinamento dei suoi fondatori – Roberto Bacci, Marco Biagini, Carla Pollastrelli e altri – con le grandi tematiche avanzate dal regista polacco e dal suo allievo italiano: da una parte, l'idea di laboratorio e, dall'altra, il concetto di *training*. A partire da alcuni iniziali contatti avvenuti grazie a seminari, conferenze e festival che Grotowski, durante e dopo la fortunata stagione del *Teatr Laboratorium*, cominciò a tenere in giro per il mondo, i rapporti tra il regista polacco e questa piccola cerchia di teatranti italiani si intensificò, a tal punto da offrire carta bianca al grande maestro per istituire nel loro modesto *Centro* la possibilità di realizzare in modo concreto la nuova fase della sua parabola artistica¹³. Sorse così nell'agosto del 1986 il *Workcenter of Jerzy Grotowski* a Pontedera il quale non deve essere considerato come una scuola di arte drammatica o un workshop, bensì come «a creative institute for the continuous education of artists who were responsible for themselves, and where the elements of artistic craftsmanship were a vehicle for individual development»¹⁴. Una collaborazione che durò per tredici anni, fino alla morte di Grotowski nel 1999, e che continua tuttora. Una testimonianza del duro lavoro del regista polacco sull'essere dell'attore. Una testimonianza che nel nuovo millennio è divenuta un'eredità. Come ricorda Carla Pollastrelli, «when I think back to the circumstances that led to setting up the Workcenter, I believe that our merit lay in our contribution to creating the necessary conditions that allowed the master in exile to build a bridge to the future»¹⁵.

Con la fondazione del *Workcenter* di Pontedera Grotowski, già malato, si è impegnato sistematicamente nella trasmissione di un sapere accumulato in molti anni. Dopo un primo periodo dedicato all'incontro e al reclutamento di giovani artisti teatrali, a partire dagli anni Novanta il *Workcenter* si è, invece, aperto al confronto e, vuoi la morte del regista polacco che poteva avvenire da un momento all'altro, vuoi una sentita esigenza di trasmettere alle generazioni future la propria arte e il proprio pensiero, tutte le energie di Grotowski e dei suoi collaboratori italiani e non si intensificarono nel cercare di trovare un nucleo ristretto di persone a cui devolvere tale eredità. Fu così che Thomas Richards fu

¹² *Ibi*, p. 36.

¹³ A tal proposito, va comunque sottolineato che la realizzazione di questo progetto fu agevolata dalla decisione di Grotowski di chiudere le porte del *Teatr Laboratorium* a causa di una serie di eventi politici che si verificarono in Polonia proprio intorno agli anni '80.

¹⁴ C. Pollastrelli, *Art as Vehicle – Grotowski in Pontedera*, Cambridge Journals, Cambridge University Press, n. November 2009, p. 334.

¹⁵ *Ibi*, p. 335.

scelto come il principale destinatario di questi insegnamenti, colui in grado di incarnare quella figura che rappresentava il coronamento e il compimento di tutta l'ascesi artistica di Grotowski. Il giovane americano non deve essere considerato semplicemente come un erede, è molto di più e il *Workcenter* di oggi – che lo stesso regista ha voluto rinominare prima della sua morte *Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards* – non può semplicemente considerarsi come la prosecuzione del lavoro di Grotowski in quanto clone e unico interprete del sistema grotowskiano, bensì come una missione che ha il dovere e il potere di sviluppare alcuni aspetti di questo insegnamento declinandoli, però, in un mondo che è già cambiato, un mondo che non è più quello del regista, ma è quello tutto personale nel quale la ricerca di Richards e di pochi altri si concretizza. Infatti, in questo mutato contesto professionale e sociale, Thomas Richards, da una parte, e Marco Biagini, dall'altra hanno intrapreso all'interno del *Workcenter* di Pontedera due differenti team di sperimentazione teatrale: il *Focused Research Team in Art as Vehicle*, diretto dall'artista americano, e l'*Open Program*, condotto dal suo collaboratore italiano, oggi direttore associato del *Workcenter*. Fil rouge di entrambi l'idea di un teatro non dell'essere o dell'essere in azione, bensì del *conoscere in azione*¹⁶. Conoscenza intesa non come un stato, un qualcosa che a un certo punto si incontra, ma come una meta che si conquista lottando contro se stessi, contro la propria naturale tendenza all'adattamento. Conoscenza che si realizza nell'atto performativo e che mostra un passato, un presente e un futuro: un passato che è la preparazione, la presentazione di qualcosa che è avvenuto; un presente che è azione e che ha in sé un potenziale; e infine, un futuro perché ogni risultato della ricerca deve essere sempre letto come possibilità di un nuovo inizio.

Per questo motivo, Antonio Attisani afferma la necessità di leggere ed analizzare insieme Grotowski e il *Workcenter*¹⁷. In questa sua costola il regista polacco ha realizzato il sogno di un *teatro povero*, di un'arte come veicolo verso qualcosa che è celato dentro di noi, che ci proietta in un *oltre*. Un oltre che può essere conquistato attraverso le azioni, la pratica di un gesto o di una parola che non è più solamente un fare. Questa l'immensa ed inestimabile eredità di Grotowski.

Le azioni fisiche in Grotowski. Tra teatralità ed educazione fisica

«Grotowski sa che imparare qualcosa è conquistarlo nella pratica. Si deve imparare attraverso il “fare” e non menzionando idee e teorie. Le teorie sono state usate nel nostro lavoro solo quando potevano essere d'aiuto a risolvere un problema pratico. Il lavoro con Grotowski non è affatto simile a quello di una scuola dove uno impara le lezioni. Sono convinto che lui ha cercato di insegnare non solo alla mia mente, ma al mio intero essere. Spesso mi ha ripetuto che il vero discepolo sa rubare, sa essere un “bravo ladro”: questo richiede uno sforzo attivo da parte di chi impara, poiché deve rubare la conoscenza tentando di conquistare la capacità di fare»¹⁸.

Del resto, lo stesso regista polacco può essere considerato come un “bravo ladro” poiché riprende una pratica che fu basilare negli ultimi anni di Stanislavskij, la grande eredità che egli ha lasciato al teatro contemporaneo: le *azioni fisiche*. Una via estremamente rigorosa in cui nulla può essere fatto “in generale”, dal momento che, come diceva Stanislavskij, “in generale” è il nemico dell'arte¹⁹. La lezione più grande che ci viene tramandata, e che Grotowski farà sua, è proprio la necessità di una strutturazione delle azioni fisiche coscientemente preparata perché questo lavoro comporta un impegno fisico

¹⁶ A. Attisani, *Un teatro apocrifo, il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Edizioni medusa, Milano, 2006, p. 159.

¹⁷ *Ibi*, p. 75.

¹⁸ T. Richards, *Al lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, p. 15.

¹⁹ S. Moore, *The Stanislavskij System*, Penguin Books, New York, 1984, p. 23.

e mentale che non può congedarsi come piatto spontaneismo. Questa è la tecnica che gli attori in quanto artisti devono possedere, una tecnica che significa *artigianato*, conoscenza pratica di un mestiere e quanto più forte è la creatività, tanto più forte deve essere il mestiere. Infatti, il paradosso della professione di teatrante consiste proprio nel fatto che solo dalla lotta tra la forma della pratica teatrale e il flusso di vita che inizia a ribollire nell'attore può apparire l'equilibrio della scena. Un equilibrio che è pienezza. Un equilibrio che spiazza lo spettatore, talmente è vero, talmente è vivo.

A livello generale e preparatorio potremmo dire che il compito dell'attore consiste nel provocare uno *shock*: shock di mettere se stesso a confronto, di essere costretto a porsi il problema dell'essere attore, di riscoprire nel fare teatro un dedizione assoluta e totale. Questo perché, secondo il regista polacco, l'arte deve essere intesa come mezzo, in quanto il teatro non è semplicemente uno strumento di evasione e di intrattenimento, bensì «un modo di vivere [che] è anche un modo *per* vivere»²⁰. Qui la differenza tra il vero attore, o meglio attuante, e i cosiddetti “turisti”: nel linguaggio di Grotowski, “turista” è qualcuno che va in giro senza radici, una persona che va superficialmente da un luogo all'altro e, riportando tale significato sul piano teatrale, anche un attore può lavorare “turisticamente”, in quanto, assuefatti al brivido della prima improvvisazione non ha la pazienza di lavorare sulla struttura. Si annoia quando i suoi nervi non sono eccitati e butta tutto da parte per poter trovare una nuova soluzione che lo stuzzichi ancora. Passa da un primo abbozzo a un altro primo abbozzo senza mai scavare in profondità, senza esplorare completamente un solo territorio²¹. Con il regista polacco, invece, il lavoro dell'attore si prospetta incredibilmente lungo, proprio perché il suo teatro non è finalizzato allo spettacolo, ovvero al prodotto, bensì al processo, unica possibilità per l'attore di scoprire e di scoprirsi. In un qualche modo, Grotowski lavora dove la vita umana e la precisione convergono a un livello estremamente alto, dove non ci si limita a “recitare un testo”, ma si dà voce e gesto alle proprie azioni e reazioni personali. Grotowski parla piuttosto di una *partitura silenziosa* che consente all'attore di superare se stesso, un processo nel quale si è passivi interiormente, ma attivi esteriormente²². Uno sforzo insopportabile che si trasforma in dovere, dovere di non fermarsi nonostante la fatica, dovere di trovare il coraggio di scoprire il nostro corpo e di sbloccarlo andando oltre i propri limiti, i quali «non sono i limiti della nostra natura, ma quelli della nostra comodità. Sono i limiti che imponiamo a noi stessi, che bloccano il processo creativo, perché la creatività non è mai comoda»²³.

Infatti, come ricorda lo stesso allievo, Thomas Richards, riferendosi a un seminario di Cieslak tenutosi a Yale al quale aveva partecipato, «il lavoro con Cieslak mi aprì gli occhi e il corpo: fu un assaggio di una possibilità diversa, ed ebbe un effetto profondo sul mio inconscio»²⁴. Questo perché attraverso la propria arte l'attore deve sviluppare tutte le risorse del corpo cercando di fare sempre meglio e considerando ogni soluzione trovata non come punto di arrivo, bensì come punto di partenza per un'ulteriore ricerca.

Per raggiungere quindi un tale livello artistico, l'attività di ricerca teatrale, sia nel *Teatr Laboratorium* sia nel *Workcenter*, doveva necessariamente occupare l'intera giornata dell'attore. La quotidianità diventava il teatro, la passione vita. Si forgiavano delle professionalità teatrali delle quali è impossibile dire cosa diverranno, ma certamente porteranno a un lavoro su se stessi che non è mezzo o mediazione, ma scambio continuo in cui la nostra energia, il nostro corpo non sono semplicemente incanalati in un fare.

²⁰ *Ibi*, p. 16 (Il corsivo è nostro).

²¹ T. Richards, *Al lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, pp. 50-51.

²² R. Schechner, T. Hoffman (a cura di), *Intervista con Grotowski*, 1968, in A. Attisani, M. Bigini (a cura di), *Opere e Sentieri – Jerzy Grotowski testi 1968-1998*, Bulzoni editore, Roma, 2007, p. 15.

²³ *Ibidem*.

²⁴ T. Richards, *Al lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, p. 22.

Dunque, a questo teatro, da non intendersi più come rappresentazione, bensì come veicolo, il *Teatr Laboratorium* e il *Workcenter* devono essere visti per l'attore, in quanto essere umano, come occasioni di *artigianato performativo*, come possibilità di concretizzare quell'ideale di *teatro povero* tanto caro al regista polacco. A tal proposito va sottolineato che il *teatro povero* non è un teatro semplificato e rinunciatario, bensì un teatro realizzato da persone in cammino verso l'essenza, infatti già nel titolo del testo, *Per un teatro povero*²⁵, Grotowski con quel *per* vuole indicare non una ricetta sul "come fare", bensì una tensione, un cammino, un lavoro. Per tale motivo quello realizzato a Wroclaw e Pontedera è un *teatro povero* «nel senso che non è fatto con i mezzi di cui dispone il teatro normale, dove si spende molto per scene, costumi, luci, musiche ecc., provando però soltanto per trenta-quaranta giorni, e invece è ricco perché il tempo dedicato alla ricerca e alla prova è illimitato, sia pure rispettando le inevitabili scadenze produttive. Soprattutto è povero nel senso che prosegue il cammino verso l'essenziale, sapendo che l'essenza è un *luogo* (o un *non-luogo*), che l'opera performativa consente di toccare solo temporaneamente e che occorre sempre tornare nella orizzontalità quotidiana, o meglio: quando lo si dovesse raggiungere stabilmente ci si troverebbe nella condizione descritta da Wittgenstein nell'ultima proposizione del *Tractatus logico-philosophicus*: dal luogo dove non si può parlare, si deve tacere»²⁶.

Dunque, per raggiungere un così ambizioso traguardo, nella pratica concreta e quotidiana del *Teatr Laboratorium*, prima, e del *Workcenter*, poi, quali esercizi devono essere compiuti dal momento che "si impara facendo"?

Solitamente quando si parla di esercizi, si pensa che si abbia a che fare con qualcosa che rimanda a elementi o movimenti para-ginnici, che dovrebbero allenare una certa agilità. Di fatto, la maggior parte degli attori europei, quelli del cosiddetto "teatro di prosa", per prepararsi al loro lavoro, "non fa niente" nel senso che il loro mestiere consiste nel provare e mettere in scena lo spettacolo. Grotowski, memore della lezione stanislavskijana, cercò proprio di combattere questa mancanza di disciplina quotidiana per gli attori proponendo alcuni essenziali esercizi preparatori. Questi esercizi plastici e corporali sono un «*conjunctio oppositorium* tra struttura e spontaneità. Qui nei movimenti del corpo, ci sono forme fissate, dettagli che possono essere chiamati forme. La prima cosa essenziale è fissare un certo numero di questi dettagli per renderli precisi. Poi, ritrovare gli impulsi personali che possono incarnare quei dettagli; dicendo incarnare intendo: trasformarli. Trasformarli, ma non distruggerli. [...] Come ritrovare nel corpo questa linea "spontanea" che è incarnata nei dettagli, che li abbraccia, che li supera, ma che – allo stesso tempo – ne mantiene la precisione? È impossibile se i dettagli sono "gesti", se impegnano le braccia e le gambe e non sono radicati nella totalità del corpo. [...] ogni reazione autentica ha inizio all'interno del corpo. L'esterno (i dettagli o i "gesti") è solo il termine di questo processo. Se la reazione esteriore non nasce all'interno del corpo, sarà sempre ingannevole – falsa, morta, artificiale, rigida»²⁷.

²⁵ Il testo *Per un teatro povero*, infatti, raccoglie tutti gli scritti di Grotowski dal 1965 al 1967, interviste, annotazioni sul suo lavoro e sugli spettacoli che ci restituiscono un'immagine chiara ed esauriente delle ricerche del *Teatro Laboratorio*. Il titolo originale del libro, *Towards a poor theatre*, ripete quasi alla lettera quello di una piccola summa del lavoro di Gordon Craig pubblicata nel 1913, *Towards a new theatre*. La sostituzione di *poor* a *new*, da un lato, mostra l'opporsi nel programma di Grotowski di un teatro dell'attore a un teatro dell'immagine e del regista; dall'altro, sembra indicare esplicitamente il rinnovamento in una conquistata povertà, il rifiuto del teatro a competere con gli spettacoli di massa, cinema e televisione. Il ruolo dell'attore nel *teatro povero* consiste proprio nell'avvicinare lo spettatore e il teatro rimane univocamente individuato nella sua essenza.

²⁶ A. Attisani, *Un teatro apocrifo, il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Edizioni medusa, Milano, 2006, p. 17.

²⁷ J. Grotowski, *Esercizi*, in L. Flaszen, C. Pollastrelli, R. Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, La Casa Usher, Firenze, 2007, pp. 155-156.

Grotowski parlerà proprio di *corpo-memoria* e, diversamente da quanto siamo abituati culturalmente a pensare, per gli attori il corpo non *ha* memoria, esso è memoria: «Ciò che dovete fare è sbloccare il “corpo-memoria”. Se cominciate a usare dettagli precisi negli esercizi plastici e vi date il comando: adesso devo cambiare il ritmo, ora devo cambiare la sequenza dei dettagli ecc., non libererete il corpo-memoria. Proprio perché è un comando. Qui è la mente che agisce. Ma se mantenete i dettagli precisi e lasciate che il corpo determini i diversi ritmi, cambiando continuamente il ritmo, cambiando l'ordine, quasi come prendendo i dettagli dall'aria, allora chi dà i comandi? Non è la mente né accade per caso, questo è in rapporto con la nostra vita»²⁸. Tale idea, tuttavia, non va interpretata al pari di una sorta di *trance* liberatoria che accade nell'attore nel compimento della sua arte, bensì come una modalità di accesso rigorosa e strutturata alla propria fisicità per rendere vera e autentica non solo la pratica attoriale, ma soprattutto l'essere dell'uomo in quanto tale su quel palco. Per questo non vi è rappresentazione nel teatro grotowskiano; per questo l'arte si fa veicolo, veicolo di un messaggio chiuso in noi e celato in un corpo che è sì la cosa più preziosa che abbiamo per affacciarci al mondo, ma anche il nostro più temibile nemico intimo. Rifacendoci ancora una volta alle parole dello stesso regista polacco, «Non so perché ma, realmente, è possibile superare noi stessi se ci accettiamo. Superare noi stessi non è manipolazione. Alcuni attori, durante gli esercizi corporali, si torturano e si tormentano; questo non è superare se stessi poiché è manipolazione basata sull'autorepressione e sui sensi di colpa. Superare te stesso è “passivo” e “non opporre resistenza” al superare te stesso. È tutto. [...] Cominciate a vivere. Allora il corpo-memoria detta il ritmo, l'ordine degli elementi, la loro trasformazione, ma gli elementi rimangono concreti»²⁹.

Ciò che interessa in questo processo, perciò, non saranno le analogie spirituali con il protagonista creato, non le somiglianze dei comportamenti proprie di un uomo fittizio (il personaggio) in circostanze fittizie, bensì la ricerca di se stesso attraverso un *training* fisico e mentale che supera i confini del semplice allenamento e che permette di trasformare quest'arte performativa, quale è il teatro, in un cammino il cui scopo è quella sincerità di moto e parola, sola via indispensabile per poter sfiorare quelle dimensioni in cui la verità si cela. Così scrive lo stesso Grotowski: «la verità è qualcosa che abbraccia l'uomo interamente, il suo corpo intero diventa una corrente di impulsi così piccoli che separatamente sono quasi impercettibili. Ma è così quando l'uomo non vuole nascondere più nulla: sulla pelle, della pelle, sotto la pelle. Ma voi (me lo avete detto voi stessi) cercavate un effetto, un mezzo che potesse “trasmettere la sincerità”. Si trattava dunque di adeguati “mezzi di espressione”, di una messa in scena. E la vostra nudità è diventata una trovata, non un fatto. E fate questa scena nudi, ma non ci sono quei piccoli impulsi, ciò che è quasi invisibile, impercettibile, ma che differenzia la nudità messa in scena da quella vera, disarmata, umana. Da voi la pelle nuda *gioca il ruolo* di un costume di grand'effetto. Il risultato: una ricca messa in scena. E allora? A cosa *vi serve*? Ma supponiamo che *non sia per un effetto vistoso*, bensì, portati dalla verità esistente far voi, dal desiderio di superare la paura l'uno dell'altro, dalla volontà di disarmarsi, dalla rinuncia a nascondervi, a qualsiasi asilo, improvvisate questa scena nudi. Non c'è più niente di interessato in questa storia, niente di meschino, nessun “mezzo”. E allora, ma va da sé, di quegli impulsi al limite dell'invisibile vive la pelle intera, vivete interamente, siete interamente nella rivelazione, uno di fronte all'altro. Grazie alla forza di questo incontro così totale, così disarmato, vi siete radicati di nuovo nella vostra vita, in quello che siete di più palpabile, quello che è più prossimo alla verità assoluta, la verità dell'essere tutto intero»³⁰.

²⁸ *Ibi*, p. 157.

²⁹ *Ibi*, pp. 159-161.

³⁰ J. Grotowski, *Ciò che è stato*, in L. Flaszen, C. Pollastrelli, R. Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, La Casa Usher, Firenze, 2007, p. 184. Testo dell'incontro tenutosi al Festival

Grotowski addirittura parlerà di una “santità³¹ laica” alla quale l’attore deve conformarsi e per la quale egli annulla la propria corporeità liberandola dagli ostacoli psico-fisici e offrendola in sacrificio, come un dono di sé. «L’attore pensa col corpo, il regista deve praticare il corpo e lo spettatore è provocato sul piano della corporeità»³².

Per comprendere meglio, si potrebbe citare il lavoro che Grotowski fece con Ryszard Cieslak circa i cosiddetti *risuonatori fisiologici*. Il regista polacco, infatti, scoprì una ventina di risuonatori che, sebbene all’epoca del *Teatr Laboratorium* non avessero una concreta teorizzazione, divennero fondamentali nella pratica in quanto consuetudine erano esercizi in cui si chiedeva agli attori di “tirar fuori” la voce dalla nuca, dal basso, ecc... Per stimolare la voce, Grotowski diceva ai suoi allievi di scegliere un testo, di recitarlo, di cantarlo e persino di urlarlo. I testi erano differenti e ogni attore si esprimeva come meglio credeva, senza preoccuparsi del giudizio o delle conclusioni degli altri. Durante questo momento, Grotowski passava tra gli allievi e gli toccava il petto, la schiena, la testa o l’addome, per poi sceglierne solamente quattro con cui continuare l’esercizio separatamente. Gli allievi scelti dovevano recitare sempre lo stesso testo facendo crescere con regolarità il volume della voce. Si portava così l’attore a misurare la propria voce nell’ambiente, sentendo dove e in quale modo essa rimbalzasse perché se ci si pone di fronte a un muro è come se la voce partisse dal petto, se invece si volge il viso verso il pavimento la voce viene emessa dall’addome. Grotowski precisa che il corpo si sveglia e si anima prima della voce e che, nel processo vocale, tutte le parti del corpo devono vibrare senza che ne risultino movimenti exteriorizzati, non pensando né alle parole né allo strumento vocale in sé, ma impegnandosi solamente a sentire il proprio corpo, percependosi come l’autore unico di ciò che si sta eseguendo.

Certamente non sono esercizi di questo tipo che portano alla realizzazione in sé dello spettacolo, ma non dimentichiamoci che non è il prodotto il fine ultimo di questo genere di teatro: scale, arpeggi ed elaborazione di segni sono solamente dei mezzi che l’attore in quanto uomo ha a disposizione per liberarsi, tuttavia tale “liberazione” non sarà mai possibile se non accompagnata da disciplina, dedizione, ripetizione e precisione. Ciò che interessava a Grotowski era proprio questa scoperta esistenziale profonda e dolorosa da parte dell’attore, che diventava così viscerale, così violenta, così vera da provocare il pubblico, lasciarlo sbigottito. Infatti, i drammi selezionati da Grotowski sono sempre emotivamente e fisicamente “impegnativi”, proprio perché la sua intenzione è quella di dare ai suoi attori l’opportunità di essere se stessi, di non agire semplicemente, ma di essere³³.

Per questa ragione, gli elementi dell’Azione, quali la voce o il gesto, diventano gli strumenti di lavoro sul corpo, il cuore e la testa degli attuanti e la sede del montaggio di tutta questa sequenza di azioni fisiche che nascono dalla liberazione del corpo e dall’emergere della vita non sta nella percezione del pubblico al momento dello spettacolo, bensì è nell’attore che agisce. Così, una volta che ciascun attore ha scoperto e fissato in una struttura la propria successione di azioni, al momento della messinscena non si tratterà di mettersi d’accordo con gli altri attuanti su quale sarà il montaggio comune o di definire quello che avverrà esattamente sul palco, ma è attraverso le stesse azioni che si

dell’America Latina, Colombia, estate 1970. Pubblicato per la prima volta in polacco in *Dialog*, n. 10, 1970. Prima pubblicazione italiana, in traduzione dalla versione polacca, in *Sipario*, Anno XXXV, n. 404, 1980.

³¹ “Santità” non deve essere intesa in senso religioso, si tratta solamente di una metafora per definire quella persona che, grazie alla sua arte, si offre in sacrificio. Proprio perché questo lavoro richiede fatica e impegno, la strada verso la santità non è aperta a tutti, solamente pochi eletti possono accedervi.

³² E. Artini, *Il ruolo dell’attore in Jerzy Grotowski: dal teatro al post-teatro*, Studi e Ricerche, quaderno n. 2, Collegio universitario S. Caterina da Siena, Pavia, 1983, p. 76.

³³ S. Mitter, *System of rehearsal – Stanislavskij, Brecht, Grotowski and Brook*, Routledge, London, 1992, p. 91.

scoprirà come avvicinarsi passo dopo passo al contenuto che è comune. Come racconta lo stesso Thomas Richards nel suo libro, «Un giorno facemmo un'improvvisazione: fra gli assistenti di Grotowski, alcuni avrebbero cantato ripetendo un ciclo prestabilito di canti haitiani, e altri avrebbero suonato i tamburi. Gli allievi, ognuno per conto proprio, avrebbe cercato l'unica danza di ogni canto. Grotowski disse che, codificato in ogni canto antico, c'è un modo di muoversi, un modo solo: ogni canto ha, nascosto dentro di sé, un suo distinto modo di muoversi. Ciascuno di noi doveva cercare di riscoprire con il corpo il modo di muoversi proprio di ogni canto, mentre gli assistenti cantavano. Cominciammo. Ricordo che all'inizio era la mia mente a condurre la ricerca delle danze, interpretavo mentalmente i canti: per esempio, di uno deducevo che doveva essere un canto di lavoro, per cui imitavo il lavoro manuale trasformando i movimenti in una danza ripetitiva. [...] A un certo punto, mentre la mia spossatezza fisica cresceva, la mia mente si stancò e si acquietò: divenne meno capace di dire al corpo come interpretare il canto. Allora, per qualche breve momento, sentii come se il mio corpo cominciasse a danzare da solo. Il corpo portava da sé il modo di muoversi e la mente divenne un osservatore passivo. Sentii gli occhi di Grotowski su di me, un'impressione chiara, una sensazione fisica come di essere toccato. Poi Grotowski interruppe di colpo l'improvvisazione. Mentre ci stavamo avviando all'uscita, mi si avvicinò e disse: "sì, quello era nella direzione giusta"»³⁴. Per raggiungere un tale livello l'attore deve essere capace di vedere la realtà nei dettagli, poi di costruirla e, infine, di viverla sul palcoscenico senza auto-osservazione.

Tuttavia, ciò non è sufficiente. E quello che tenterà di sperimentare Grotowski, soprattutto all'interno del *Workcenter*, sarà proprio il superamento nell'arte dell'attore di questo fondamento realistico, perché esso deve essere sì il punto di partenza, ma dal quale poi ce se ne libera pian piano. Perciò, si potrebbe dire che, a superamento del sistema stanislavskijano, nel teatro di Grotowski il lavoro sulle azioni fisiche è solamente la porta per entrare nella corrente vivente degli impulsi, e non una semplice ricostruzione della vita quotidiana. Per questo qualunque vero artista avrà bisogno di anni di pratica per arrivare a un tale livello dal momento che «solo un attore che può *padroneggiare ciò che fa* sul palcoscenico sarà capace di creare una vita *sul palcoscenico*. E per padroneggiare ciò che fa deve capire quali forze in lui controllano il suo comportamento nella vita quotidiana»³⁵. Infatti, le prove per Grotowski non sono soltanto la preparazione della prima dello spettacolo, ma diventano il terreno in cui scoprire noi stessi, le nostre possibilità, quel campo in cui oltrepassare i nostri limiti o, come le definisce Thomas Richards, una grande avventura³⁶.

Facendo, dunque, leva sul corpo dell'attore, Grotowski si dà la possibilità di andare a rivoluzionare non solo la dialettica che attore-regista, ma soprattutto quella attore-spettatore.

Per quanto riguarda la prima, come abbiamo visto, l'attore si affida al regista e il loro lavoro insieme consiste nell'esplorazione delle sue possibilità estreme, non si tratta di una semplice collaborazione, ma di un processo di evoluzione che diventa rivelazione grazie alla quale l'attore "nasce di nuovo", non solo come attore ma anche come uomo, e il regista "rinascere con lui". In questo rapporto si realizza l'accettazione totale di un essere umano da parte di un altro.

Più importante ed essenziale nel sistema grotowskiano, è, invece, la dialettica tra attore e spettatore, anche se in un certo senso contraddittoria o quantomeno complessa: Grotowski, se da un lato pone lo spettatore in cima ai suoi interessi e alle sue preoccupazioni, dall'altro, ne rifiuta la tradizionale caratterizzazione occidentale

³⁴ T. Richards, *Al lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, pp. 33-34.

³⁵ *Ibi*, p. 112.

³⁶ *Ibi*, p. 126.

trasformandolo da partecipante a testimone. L'attore, infatti, non deve recitare *per* il pubblico, ma deve stabilire un *confronto* con gli spettatori e questo nuovo genere di rapporto è giocato anche sul piano delle diverse soluzioni tecniche. Il teatro di Grotowski, infatti, fa a meno dell'impianto del palcoscenico attraverso una differente disposizione degli attori e degli spettatori ideata per ogni nuovo spettacolo: gli attori possono recitare tra il pubblico, oppure mettendosi su delle impalcature, oppure ignorando totalmente la presenza del pubblico, o ancora tutta la sala viene utilizzata come luogo determinato concretamente. L'unico principio che deve rimanere saldo è che la preoccupazione essenziale deve essere quella di impostare per ogni tipo di rappresentazione un giusto rapporto tra l'attore e lo spettatore e di concretare la scelta conseguente in una precisa disposizione fisica.

Dunque, il risultato di ciò sarà l'annullamento dell'intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori in modo tale che l'impulso sia già una reazione esterna. Impulso e azione sono contemporanei e, usando le stesse parole di Grotowski, dal rituale teatrale si passa al *rituale umano*. Infatti, il regista polacco non si rivolge a uno spettatore qualsiasi, ma a quello spettatore che nutre autentiche esigenze spirituali e che desideri veramente autoanalizzarsi mediante un confronto diretto con la rappresentazione.

Dunque, non rivolgendosi esclusivamente alla dimensione artistica, l'area di lavoro di Grotowski è piuttosto estesa in quanto riguarda l'uomo e, per capire la sua lezione, bisogna partecipare a questo processo creativo aperto a sempre nuove possibilità. Il terreno dell'incontro non è più il teatro, perché, col prevalere della ricerca umana su quella estetica, emerge la priorità del fenomeno umano e di quello che accade immediatamente. Una rivoluzione nel nome della sincerità radicale, contro ogni finzione: occorre essere quello che si è ed essere dove si è, essere nell'istante e incontrare chi si incontra. Grotowski ritiene che la maschera annulli l'uomo e che nello spettacolo il momento cruciale non è quando si recita, bensì quando non si recita ed è proprio durante le prove che si manifesta quella "verità diretta" in cui si è quello che si è. Dunque, dimenticare la recita e il ruolo, rifiutare la mediazione del rappresentare, vivere l'immediatezza.

La ricerca di totalità diventa ricerca di unità nell'individuo, e per questo motivo essa non può essere appresa o insegnata, bisogna solamente capire come liberarsi dal dominio della tecnica per sapere come non rifiutare l'atto, ossia l'incontro. La realizzazione di questa individualità non avviene attraverso l'acquisizione di conoscenze nuove, ma piuttosto con la rimozione delle vecchie abitudini. L'attore deve concentrarsi esclusivamente sulla reazione personale, che gli consente di svelare uno dopo l'altro i diversi strati della sua personalità: si parte dalla fonte biologica, istintiva e impulsiva per arrivare al vertice di questo processo, dove il tutto si fonde in un'unità. «Non ricerchiamo le ricette e gli stereotipi che sono prerogativa dei professionisti [...]. Si deve invece chiedere all'attore: quali sono gli ostacoli che ti frenano in quella evoluzione verso l'atto totale che deve impegnare tutte le sue risposte psico-fisiche, dalle più istintive alle più razionali? Dobbiamo scoprire che cosa lo intralci nella respirazione, nei movimenti e nei contatti umani. [...] Io voglio portar via, spogliare l'attore di tutto quanto possa turbarlo. Ciò che è creativo rimarrà in lui. È una liberazione. Se non rimarrà niente, vuol dire che egli è creativo»³⁷.

Questo atto di rivelazione totale del proprio essere, che diventa un *dono dell'individuo* e che confina con la trasgressione di ogni barriera e con l'amore, è un atto totale di denudamento, di autoanalisi, di laceramento della propria maschera di ogni giorno e di esteriorizzazione del proprio essere. Non si tratta di esibizionismo, ma di quella

³⁷ D. Bablet, *La tecnica dell'attore* in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 239. Questo articolo è estrapolato da un'intervista che Grotowski rilasciò durante il suo soggiorno a Parigi nel 1967 e che apparve su *Les Lettres Françaises* (16/22 Marzo 1967).

disposizione dell'attore a una *propria verità*. Se ogni vita è un processo differente da persona a persona, ogni attore ha il proprio atto totale. Quello di Grotowski, se vogliamo, sembra un atto teatrale di stampo "metafisico" in cui *emozionare* diventa sinonimo di *mettere in movimento*. Attraverso proprio le *azioni fisiche* e un'idea di arte non più come rappresentazione, bensì come *veicolo*, nel e con il teatro si giunge a un significato più profondo, a una dimensione veritativa dell'umano. Tensione all'assoluto. Proprio a tal proposito, si cela la marcata differenza tra il progetto grotowskiano e il sistema di Stanislavskij perché quello del regista polacco non è propriamente il metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij, ma piuttosto quello che c'è dopo. Questo "passo successivo" consiste in due considerazioni relative proprio alla pratica delle azioni fisiche. La prima è l'idea di *organicità* che non è riferita tanto alle leggi della vita naturale, quanto al potenziale intrinseco del corpo umano sprigionato in una corrente quasi biologica di impulsi che provengono dall'interiorità; la seconda ha a che fare con l'*impulso* il quale non riguarda solamente gli occhi o la mimica – come sosteneva Stanislavskij – bensì è una relazione che precede l'agire in quanto comincia sotto la pelle e che è visibile solo quando è già diventato una piccola azione³⁸. Tuttavia, tali differenze sussistono perché diverso è lo scopo che i due registi si prefiggono con il loro teatro: Stanislavskij ha centrato la sua ricerca sullo sviluppo di un personaggio all'interno di una storia e nelle circostanze raccontate in un testo teatrale; nel lavoro di Grotowski gli attori non cercano mai i personaggi perché nella loro pratica l'accento è posto sulla formazione di una struttura personale in cui la persona che agisce possa avvicinarsi a un asse interiore di scoperta.

Più volte in riferimento a ciò, Grotowski parla di *educazione* e in particolar modo della necessità di coinvolgere in questo processo di conoscenza dell'attore tutte le dimensioni della vita umana anche – anzi soprattutto – quelle che non sembrano essere razionalità, ma che ne sono comunque la causa e il risultato. La formazione integrale del soggetto non passa solamente attraverso i libri o l'imitazione di standard comportamentali, bensì nel processo formativo in cui l'attore-persona viene coinvolto nella sua interezza di anima e corpo, prestando quindi attenzione tanto alle emozioni, quanto ai vissuti corporei.

Questa la sfida che nella contemporaneità ha fatto sua anche un certo tipo di pedagogia, una pedagogia che si pone come fine l'educazione e lo sviluppo integrale della persona; una pedagogia che, nemica di qualsiasi retorica materialista o meccanicista e di qualsiasi residuo di pensiero dualista, include l'*educazione fisica* come disciplina fondamentale perché, come afferma Giuseppe Bertagna, non si può parlare di educazione della persona senza coinvolgere anche la dimensione motoria: «L'educazione fisica (e sportiva) perché non è possibile conoscere alcunché del e sul corpo, e del suo movimento, confrontandosi con le consapevolezza di sapere (conoscenze) e di saper fare (abilità) fornite dalle Scienze motorie e sportive a suo riguardo, se tali conoscenze ed abilità (scientifiche) non diventano esse stesse, perché riconosciute valore, modo di essere di sé, azioni motorie proprie migliori di altre e preferibili ad altre, alla fine competenze personali che ci perfezionano globalmente, non solo e non tanto motoriamente, come persone e che qualificano l'intero della nostra vita oggi, qui, con gli amici, in questa società, con queste attese di futuro»³⁹.

In tale affermazione sembrano tornare vive più che mai le parole di Grotowski, in particolare – e questo è l'intento conclusivo – sembra palesarsi uno stretto legame tra teatralità ed educazione fisica non solo nel fine ultimo di entrambe le discipline, ovvero il massimo e pieno sviluppo della personalità da parte del soggetto, ma anche in due

³⁸ J. Grotowski, *C'était une sorte de volcan*, cit. p. 99, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, p. 105.

³⁹ G. Bertagna (ed.) *Scuola in movimento – La pedagogia e la didattica delle scienze motorie e sportive tra rifiora della scuola e dell'università*, Franco Angeli, Milano, 2004, p. 16.

concetti cardine del paradigma del regista polacco: l'idea di *corpo* e il significato e l'implicazione dell'*azione*.

Del resto, la riscoperta della corporeità è un fenomeno che va ben al di là dell'ambito teatrale e non nasce in teatro, bensì inizia con la ginnastica, i cui metodi si svilupparono nel corso dell'Ottocento⁴⁰. Una svolta in tale direzione è stata data soprattutto dalla comparsa, alle porte del Novecento, della *fenomenologia* la quale, raccogliendo le istanze della contemporaneità, considera l'uomo un organismo che non si limita a reagire agli stimoli esterni dell'ambiente adattandosi ad esso, ma egli si fa sorgente autonoma d'azione, in quanto essere intenzionale. Il corpo diventa così un mezzo che l'uomo ha a disposizione per agire sul e nel mondo in quanto centro percettivo e spaziale, luogo delle relazioni umane. Pioniere di questa *Körperkultur*, fu proprio il padre della prospettiva fenomenologica, Edmund Husserl il quale ribadì in chiave filosofica il valore dell'esperienza del corpo. Di particolare interesse, allo scopo di mostrare un legame tra educazione fisica e teatralità, sembra essere proprio l'idea husserliana che oltre a un corpo fisico (che lui chiama in tedesco *Körper*) esiste anche, e soprattutto, l'esperienza dell'*essere corpo* (*Leib*), come a ricordarci che la persona è anche la sua corporeità ed ogni nostra azione dipende dall'unità inscindibile tra libertà, corporeità e interiorità⁴¹. Ed è proprio il gioco che si instaura tra questi tre concetti che diventa il luogo dell'educazione, soprattutto dell'educazione fisica la quale costituisce un fattore rilevante dello sviluppo della personalità e del suo continuo miglioramento offrendo al soggetto la possibilità concreta di conoscersi e di autovalutarsi.

La riscoperta del corpo a livello teatrale si traduce nella consapevolezza che non si dà drammaturgia senza messinscena, che non si dà testo che non si incarni nel corpo degli attori. Ridare valore al corpo vuol dire affrontare le questioni legate alla tipologia e al ruolo dell'attore, dell'arte attoriale e della regia. Conseguenza più importante, è un nuovo modo di intendere il *gesto*, non alla stregua di una facile e misteriosa capacità palinogenetica, come si è equivocamente portati a credere, ma nella sua purezza ed essenzialità, nella sua possibilità di essere espressione di qualcosa che trascende il gesto stesso. Sembrano qui echeggiare le parole di Merleau-Ponty nella sua opera *L'occhio e lo spirito* nella quale viene fondata una nuova ontologia proprio a partire dal riconoscimento di una nuova estetica, un'estetica che si fa analisi del gesto il quale comunica nell'arte un senso del mondo. Secondo il filosofo francese, infatti, il gesto è ciò che rende possibile sia la comunicazione e la relazione tra corpo e linguaggio, sia l'apertura intenzionale del corpo stesso. Per questo il corpo, in quanto veicolo e fonte di ogni nostra azione e movimento, rappresenta la modalità originaria del nostro rapporto con il mondo, della nostra percezione della realtà.

La riscoperta del corpo dell'attore, quindi, pose agli uomini di teatro molti più problemi di quanti non ne risolvesse, primo fra tutti quello della *scuola*, ovvero di un ripensamento globale della formazione teatrale. Per questo la nascita dei laboratori. Per questo la necessità imperante di formare l'attore attraverso un *training* fisico e vocale che, come si è cercato di sottolineare, non si riduce nella trasmissione di nuove generiche tecniche di lavoro teatrale, bensì come discorso organico sulla drammaturgia del corpo in movimento e della relazione con uno spazio-tempo in grado di dare vita non solo a

⁴⁰ In generale, va ricordato che la vera e propria rivendicazione del valore del corpo è sorta a partire dal Romanticismo i cui esponenti, in polemica con le principali teorie dualistiche moderne che avevano ridotto il corpo a puro meccanismo, realtà altra e inferiore rispetto al pensiero e allo spirito, affermano nuovamente il primato della sensazione, dell'esperienza e della percezione, quindi della corporeità. Con l'Ottocento, infatti, il pensare non è più una certezza, l'uomo è sicuro solamente dell'esperienza del sentire.

⁴¹ F. Togni, *Competenza personale e competizione sportiva*, cit., p. 69.

originali possibilità espressive, ma anche a profonde qualità relazionali nel teatro⁴². In questo senso, Grotowski è passato dalla ricerca sulla tecnica dell'attore alla pratica di una vocazione all'incontro con l'altro, ad una rappresentazione-presenza. Il *Teatr Laboratorium* di Wroclaw e il *Workcenter* di Pontedera costituiscono proprio l'esempio concreto di questo nuovo sistema di comunicazione fondato non sui rapporti di mediazione o di mimesi, bensì sull'azione e la partecipazione attiva di persone che praticano la cultura con se stessi e che si scoprono come forze della natura.

Grotowski stesso si mostrò perplesso circa l'utilizzo del concetto di *training*, non perché fosse contrario al suo significato intrinseco, piuttosto per via della strumentalizzazione e delle derive tecnicista che le scuole teatrali a lui contemporanee avevano riservato a tale termine. Secondo il regista polacco, non solo il *training* non va inteso come banale sommatoria di esercizi e di pratiche organizzate a favore di una presunta ricchezza di espressione, ma soprattutto – e qui torniamo al secondo punto di contatto tra teatralità ed educazione fisica – come *Altro* perché mediante il laboratorio non si va alla ricerca del movimento, bensì dell'Azione. Un'importante lezione che ereditiamo da Grotowski e che possiamo fare nostra a livello educativo, consiste proprio nella sua affermazione del primato dell'atto rispetto al momento riflessivo, rispetto alle stesse emozioni perché, come ci ricorda Stanislavskij, è impossibile fissare nella memoria i sentimenti, si può solamente ricordare la linea delle azioni fisiche⁴³ e perché è la "piccola verità" delle azioni fisiche che mette in moto la "grande verità" di pensieri, emozioni ed esperienze e la chiave delle azioni fisiche sta nel processo del corpo. Dunque, l'azione pratica che Grotowski ha in mente riguarda un *fare* che pedagogicamente sembra significare molto in quanto non solo dà valore a quell'agire che permette la manifestazione del nostro essere persone, ma anche perché, affermando che l'azione non è mai esterna bensì intrinsecamente interiore, sottolinea come l'uomo agisca sempre "spontaneamente", o meglio agisce perché *vuole agire*⁴⁴. L'uomo "agisce spontaneamente" perché quell'oggetto a cui tende è da lui voluto, quindi perché è lui stesso oggetto della sua volontà. Egli non è semplicemente spinto da forze che lo sovrastano o da meccanismi che lo determinano, bensì compie in sé e per sé delle azioni. In questo agire, poi, bisogna distinguere ciò che viene fatto e i motivi per i quali si compie una certa azione, dei quali non abbiamo mai un'adeguata valutazione – soprattutto in riferimento all'agire altrui. È proprio dalla connessione che si crea tra questi due differenti livelli che si giocano la libertà e la responsabilità dell'uomo.

Di fatti, «ciò che realizza l'azione non sono le semplici motivazioni e percezioni corporee, è l'appello che esse fanno all'interiorità di colui che percepisce. Un appello preciso che invoca una decisione della libertà. Voler realizzare qualcosa significa decidere di agire»⁴⁵. Questo ci ricorda che, non solo l'azione ha sempre a che fare con il piano dell'etica, ma soprattutto che «il termine "pratico" designa l'azione specificatamente umana, l'agire che qualifica soltanto l'uomo e nessun altro essere vivente, che si pone i problemi dell'agire bene nell'intenzionalità e che ne cerca una soluzione ragionata che non valga solo per sé, in maniera autistica, ma che sia riconosciuta e condivisa anche dagli altri, perché anche da loro valutata "bene" e condivisa»⁴⁶. Da qui, la precisa distinzione tra *atti dell'uomo* (ovvero quelle operazioni e comportamenti che pur essendo eseguiti

⁴² D. Seragnoli, *Il corpo ritrovato* in A. M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena – dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci Editore, Roma, 2006, p. 227.

⁴³ V. O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Ubulibri, Milano, 1998, p. 120.

⁴⁴ F. Togni, *Competenza ...*, cit., 2009, p. 85.

⁴⁵ *Ibi*, p. 92.

⁴⁶ G. Bertagna, *Dall'educazione alla pedagogia. Avvio al lessico pedagogico e alla teoria dell'educazione*, La Scuola, Brescia, 2010, p. 219.

attivamente e consapevolmente dall'uomo, non lo caratterizzano come essere vivente superiore perché comunque causati in lui in modo necessario da altro) e *atti umani* (vale a dire quelle azioni libere e responsabili che sono esclusive dell'uomo e che come tali scaturiscono dall'intenzionalità e dal logos) che, tradotta nel campo che a noi interessa analizzare, cioè quello dell'educazione fisica e del teatro, si potrebbe riproporre nelle vesti della differenza che esiste tra *movimento* ed *azione*: il primo può essere definito, in senso generico, come qualsiasi traslazione del corpo nel suo insieme o di una o più delle sue parti⁴⁷; mentre, la seconda, come si è cercato di mostrare, è molto di più perché implica l'agire della persona stessa, il suo mettersi in gioco, il suo esprimere a partire dal corpo una verità che è nostra e del mondo. Per questo motivo, da una parte, l'educazione fisica non può essere considerata come pura disciplina del movimento, ma riguarda sempre un'educazione all'agire⁴⁸ e, dall'altra, nella pratica teatrale, come spesso sottolineava Grotowski, le azioni fisiche non consistono in attività, semplici gesti o reali movimenti ed è proprio in ciò che si palesa la distanza nella pratica teatrale fra il capire qualcosa solo con la mente e l'essere capace di fare qualcosa, il farlo intenzionalmente. Riprendendo le parole dello stesso regista polacco durante una conferenza a Liège, «...è molto facile confondere movimento con azione fisica. Se, per esempio, faccio un movimento così [Grotowski stende il braccio e la mano di fronte a sé] – non è ancora azione. Se faccio lo stesso movimento ma per indicare quella signora, è un'azione fisica. Se faccio così [Grotowski stende il braccio e la mano di fronte a sé] – non è un'azione fisica, è solo un movimento. Ma se c'è un obiettivo – semplice – lei! [Grotowski indica la persona nella stanza] Indico lei, in questo momento, è un'azione fisica. L'errore di molti registi, è di fissare il movimento e non l'azione fisica»⁴⁹.

Potremmo dire che con le azioni fisiche di Grotowski si è andati ben oltre il concetto di *mimesis* aristotelico, non tanto perché l'imitazione in quanto processo conoscitivo non abbia in sé una sua legittimità, quanto perché non è questo ciò che interessa al regista polacco. Nella sua prassi teatrale sembra manifestarsi il passaggio dalla mimesi alle attività intenzionali superiori. Infatti, nelle azioni fisiche di Grotowski si potrebbero scorgere tutti e quattro i significati del termine "intenzionalità": intenzionalità come *direzione* verso qualcosa, un oggetto specifico che è il fine dell'agire; come *rappresentazione ed esecuzione di intenzioni*, perché quando l'uomo decide di compiere un movimento si attivano sì biologicamente una serie di connessioni nervose, tuttavia l'"accorgersi" di questi movimenti è già di per sé un renderli consapevoli; come *analisi formale delle rappresentazioni*, dal momento che non è solamente direzione dei nostri atti psichici, ma anche particolare caratteristica verso cui è finalizzata la nostra azione; e, infine, come *coscienza* perché non ci sarebbe nessuna direzione, nessun procedere e nessun giudizio se non ci fosse una coscienza che rende possibile tutto ciò⁵⁰. Del resto, come mostrato dal precedente estratto della conferenza a Liège, le azioni fisiche che Grotowski vuole costruire esigono sia un soggetto che è consapevole di essere orientato sia un oggetto che si prospetta essere la meta e il senso del nostro agire.

A tal proposito, si possono prendere ad esempio anche le stesse performance del *Workcenter*, le quali, incentrate esclusivamente sull'azione – del resto vengono proprio chiamate dagli addetti ai lavori *Action* – che non sono mere traduzioni o messinscena di un testo drammaturgico, piuttosto si tratta di un fare che cerca la precisione e l'oggettività

⁴⁷ G. Giugni, *Il corpo e il movimento nel processo educativo della persona*, SEI, Torino, 1986, p. 30.

⁴⁸ F. Togni, *Competenza ...*, cit., p. 97.

⁴⁹ J. Grotowski, *Conferenza a Liège*, cit. in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, p. 86.

⁵⁰ Per un maggiore e più dettagliato approfondimento di questo tema, si rimanda a G. Bertagna, *Dall'educazione alla pedagogia. Avvio al lessico pedagogico e alla teoria dell'educazione*, La Scuola, Brescia, 2010, cap. 4.

del rituale, ovvero di un evento in grado di svelare qualcosa di segreto e di nascosto attraverso la ripetizione, in fase di *training*, e non la riproduzione di forme. Ripetizione da intendersi proprio come ricerca non della presunta intensità della “prima volta”, della prima emozione scenica, ma in profondità. Quelle a cui si assiste durante l’esecuzione degli esercizi sono *inner action* strutturate, proprio perchè non lasciate alla semplice improvvisazione o al puro racconto narrativo di un fare in base a una drammaturgia. Come ci ricordano Richards e Biagini, la *struttura* non implica la descrizione dettagliata di ciò che si farà poi sul palcoscenico, ma è solamente una *mappa* di riferimento perché quel che conta è il processo che è in atto. In questa *mappa* vengono strutturati sì gli elementi dello spettacolo (le azioni, le canzoni, ecc...), ma in senso meccanico, perché quella che si costruisce non è, come si è detto, una composizione formale di movimenti, l’uno accanto all’altro⁵¹.

Un tale lavoro richiede una qualità e un’attenzione in ogni momento e in ogni aspetto della prassi senza sapere quale sarà il risultato o se un qualche risultato sarà mai raggiunto. In questo consiste la profonda ricerca dell’attore e la sua dedizione quotidiana alla professione, perché il suo prima ancora di essere un mestiere sembra essere, nel *Workcenter*, una scelta di vita, un modo di essere. Tuttavia, solo mediante la pratica costante e ripetuta degli esercizi vocali e fisici l’attuante può giungere a sperimentare quel senso di trascendenza – la *tranluminazione* per tornare alla terminologia grotowskiana – che è percezione della trasparenza del proprio corpo, un’esperienza che, generata anche da un semplice gesto o canto, è così forte e così viva che trasforma quel frammento fisico in un momento estatico.

A tal proposito, sembra obbligato il confronto con il testo *Paradosso sull’attore* di Diderot⁵², nel quale il filosofo illuminista esorta l’attore a osservare la natura, restare aderente alla realtà facendo sì che l’impulso emozionale non abbia la meglio sulla riflessione critica e sull’autodisciplina. Il suo è un no alla sensibilità in quanto è un ostacolo alla libertà di chi vuole dirigere il proprio corpo coscientemente e colui che ne è vittima è alla mercé di uno slancio interiore. Quest’ultima affermazione sembra andare contro quanto finora abbiamo detto circa il teatro di Grotowski, tuttavia, va sottolineato che l’autore francese rifiuta ogni forma passiva di imitazione della natura: l’arte non può ridursi a un banale effetto psicologico di immedesimazione con il personaggio, ma deve essere adeguazione critica a un modello, a un fulcro ideale, risultato di un complesso e duraturo lavoro di osservazione e di riflessione sui dati del reale. Sebbene l’opera abbia da sempre destato molte controversie, il talento e l’efficacia dell’attore riposano, dunque, nell’osservazione critica del personaggio che si incarna, egli si trasforma così da semplice esecutore a *creatore* perché, paradossalmente, il massimo della naturalezza si ottiene con il massimo dell’artificio e, di conseguenza, il vero sulla scena non si ottiene mostrando le cose così come sono in natura, ma risiede nella *conformità* delle azioni, dei discorsi, dei gesti, della parola, della postura vocale a un modello pensato all’attore. Quella l’attore crea è una natura seconda che, nonostante non si identifichi perfettamente con la realtà autentica, ha comunque una sua sincerità. Dunque, nonostante il fine del teatro pensato da Diderot non sia l’io dell’attore, come in Grotowski, ma l’aderenza con il suo personaggio, il filosofo francese, così come il regista polacco, ritiene che l’attore, per raggiungere una tale maestria, necessiti di una severa disciplina e di una studiata tecnica per affrontare il suo lavoro.

Sembrano qui risuonare le parole di Copeau “vi è una misura della sincerità, come vi è una misura della tecnica” perché, in fondo, quel che si va cercando è, in ogni caso, la

⁵¹ T. Richards, M. Biagini in conversation with Maria Shevtsova, *With and after Grotowski*, Cambridge Journals, Cambridge University Press, n. November 2009, p. 340.

⁵² D. Diderot, *Paradosso sull’attore*, a cura di Paolo Alatri, Editori Riuniti, Roma, 1972.

sincerità del corpo ricreando le condizioni di relazione non solo fra corpo e mente, ma tra il sé e il mondo e mettendo in disparte l'aver un corpo a favore dell'essere un corpo, negando così ogni uso strumentale della fisicità. Per questo stesso motivo, sia nel campo dell'educazione fisica sia in quello della pratica teatrale, la parola *training*, come premeva sottolineare allo stesso regista polacco, non deve essere intesa come un semplice addestramento o come un mero allenamento dal momento che il verbo inglese dal quale deriva, *to train*, può essere tradotto sì come addestrare, esercitare ed allenare, ma anche come educare, preparare ed istruire. Dunque, implica proprio il fare pratica e, per tale ragione, il *training*, educativo o teatrale che sia, non riguarda solamente l'aspetto fisico, ma anche mentale del soggetto che agisce, o meglio rimanda proprio al coinvolgimento della persona nella sua totalità ed organicità. Del resto, «Nessun allenamento è in grado di trasformarsi nell'atto. Non parlo dell'improvvisazione come "allenamento", è un'altra questione. Parlo di un certo genere di esercizi, di una sorta di ginnastica creativa. Gli esercizi comunque non hanno senso, se accanto ad essi e, in qualche modo superandoli, non si compie l'unica cosa che conta: l'atto umano»⁵³.

Per questo, rifacendoci sempre alla terminologia grotowskiana, da una parte, abbiamo il *performer* – attore o educando che sia – e, dall'altra, il *teacher* – regista o educatore – il quale non spiega *come* si fa, perché in tal caso la sua spiegazione sarebbe vessatoria e giusta solo in quella circostanza, bensì nella prassi quotidiana fa in modo che l' "apprendista" si confronti con la vera difficoltà cercando di far sì che l'enigma della vita diventi praticabile⁵⁴. Un teatro che si fa *spazio umano*, possibilità di un'esperienza che non ha a che fare esclusivamente con la scena, ma che ha come luogo soprattutto il corpo dell'attore. Da qui, derivano due delle grandi esperienze teatrali della seconda metà del Novecento, ovvero l'*Odin Teatret* di Eugenio Barba, allievo del resto dello stesso regista polacco, e il *Living Theatre* di Julian Beck e Judith Malina.

Tuttavia, se da una parte il teatro di Grotowski rappresenta una delle tappe più importanti e significative del secolo scorso eleggendo a oggetto privilegiato degli studi teatrali non più il testo drammatico o lo spettacolo, bensì il processo del fare teatro, dall'altra lascia aperta una delle problematiche che ad oggi sembrano essere cruciali nel dibattito degli addetti ai lavori: la questione metodologica, o meglio il rapporto tra teoria e pratica. Nonostante ci sia uniformità nel credere che non si debba più affermare la dicotomia tra vedere e fare, tra teoria e pratica, proprio alla luce dell'esistenza oramai di vari tipi di esperienza teatrale, resta da approfondire il nodo relativo a quale sia, però, l'esperienza prettamente pratica indispensabile al teatrologo nel suo lavoro storico-critico. A tal proposito, interessante sembra essere la riformulazione del problema affermata da Marco De Marinis mediante l'individualizzazione di un livello intermedio tra il vedere e il fare, il *veder-fare teatro*⁵⁵. Con tale termine, l'autore fa riferimento a un'esperienza pratica *indiretta* che si acquisisce seguendo il lavoro dell'attore nel processo (prove, allenamento, dimostrazioni, esercitazioni, ecc...). In questa direzione, si è mosso, non solo il Workcenter con il progetto del 2006 *An Action in Creation*, ma anche la tradizione dei cosiddetti *Performance Studies* che si è sviluppata in America, e più ampiamente nel mondo anglosassone, a partire dagli anni Sessanta. Secondo Marco De Marinis, tale

⁵³ J. Grotowski, *Ciò che è stato*, in L. Flaszen, C. Pollastrelli, R. Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, La Casa Usher, Firenze, 2007, p. 181 (il corsivo è mio).

⁵⁴ A. Attisani, *Un teatro apocrifo, il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Edizioni medusa, Milano, 2006, p. 57. Qui l'autore fa riferimento a un suo commento al testo di J. Grotowski, *Il Performer* (traduzione a cura di R. Molinari e M. Biagini, aggiornata da M. Biagini sulla versione finale del testo inglese pubblicata in *The Grotowski Sourcebook*).

⁵⁵ M. De Marinis, *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, in *Annali Online di Ferrara, Facoltà di Lettere e Filosofia*, vol. 1, 2007, pp. 262-272. Nuova introduzione alla seconda edizione di M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni Editore, Roma, 2007.

prospettiva, pur con i suoi limiti metodologici, si figura nel dibattito attuale come uno dei più fecondi spunti per un rinnovato dialogo sul teatro, in quanto essa, a partire da Richard Schechner e Victor Turner, rappresenta un suggestivo punto di contatto tra teatrologia e prassi teatrale, considerando le opere dal punto di vista puramente performativo. Tuttavia, tali studi lasciano troppi labili i confini del concetto stesso di performatività, rischiando così che quasi tutto possa diventare oggetto dei *Performance Studies*. Dunque, interessante sarebbe tornare a monte della questione, capire cosa possa significare oggi, nel mondo e nel modo in cui viviamo, la *performance*, la *prassi* perché, come afferma Ferdinando Taviani, si tratta di un lavoro che si compone di precisi esercizi e dettagliate partiture entro le quali e rispetto le quali si cerca di trovare un sbocco dalla ripetizione meccanica all'irripetibile e non premeditato fluire della vita, qui ed ora⁵⁶.

⁵⁶ F. Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in *Teatro e Storia*, 1998-1999, p. 397.