

Marco De Marinis

IL TEATROLOGO, LO SPETTATORE E LE “PERFORMING ARTS”: LA SFIDA DI GRO- TOWSKI E DEL WORKCENTER¹

0. La sfida di Grotowski, ovvero il teatrologo come spettatore.

Negli ultimi anni mi è accaduto sovente di parlare del lavoro di Grotowski e della sua eredità vivente in termini di “scandalo” e di “segreto”. In particolare, ho parlato dello scandalo del “teatro senza spettacolo” e ho espresso la convinzione si debba scavare in quello scandalo, da storici e da teorici del teatro, per cercare di cogliere uno dei segreti, se non addirittura il segreto, del secolo appena trascorso, del XX secolo, il novecento teatrale.²

Oggi parlerò di “sfida” di Grotowski e della sua eredità vivente, intendendo questo termine come quasi sinonimo di scandalo e di segreto.

Che il lavoro di Grotowski abbia costituito e costituisca ancora una sfida per tutti, ma in particolare per il critico teatrale e per il teatrologo, è cosa nota ed evidente. Altrettanto noto è come questa sfida sia di molto anteriore all’abbandono del teatro degli spettacoli (dell’Arte come presentazione, nella sua terminologia). Ma è innegabile che essa

¹ Questo testo fonde insieme la relazione tenuta in occasione del convegno di Budapest e l’intervento pronunciato a Vienna, in occasione della presentazione internazionale del progetto del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera, “Tracing Roads Across”, il 28 e il 29 giugno 2003, nel Theater des Augenblick.

² Cfr. almeno *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, “Culture Teatrali”, 5, autunno 2001 [ma 2002], pp. 7-21 (numero monografico su *Arti della scena, arti della vita*).

esplose in tutta la sua dirompente provocatorietà, in tutto il suo scandalo, appunto, con la decisione da parte di Grotowski di non creare più nuovi spettacoli dopo *Apocalypsis cum figuris*, del 1968-69.

Questa decisione, fra l'altro, comportava la sottrazione allo spettatore (professionale e non) di un oggetto di fruizione e di analisi (oltre che, barthesianamente, di *jouissance*, almeno qualche volta), e fu vissuta da una buona fetta della corporazione dei critici e dei teatrologi quasi come un attacco personale, in ogni caso come una insidiosa, intollerabile messa in questione del loro ruolo.

In effetti, con gli esperimenti del Parateatro e del Teatro delle Fonti, Grotowski costringeva il critico teatrale e il teatrologo a mettere in discussione in maniera radicale non soltanto i loro metodi di ricerca ma anche il senso del loro lavoro, insomma la loro stessa identità professionale. Era duro accettare questa sfida, era difficile, poco gratificante, addirittura rischioso.

Inutile aggiungere che i più si sottrassero e ebbero spesso buon gioco a rovesciare la frittata: non erano loro a non saper cogliere e accettare la sfida di Grotowski, in realtà era Grotowski ad essersi disamorato del teatro, ormai faceva altro, l'aveva anche confessato pubblicamente. (Sintomatiche, da questo punto di vista, risultano le reazioni della maggior parte dei critici che parteciparono al Festival del Teatro delle Nazioni a Varsavia, dall'8 al 28 giugno 1975, e alla concomitante Università della Ricerca, che si tenne a Wroclaw dal 14 giugno al 7 luglio, prime presentazioni pubbliche del Parateatro.)³

Non è difficile capire, allora, le ragioni del profondo sollievo che si diffuse in tutto il mondo, verso la fine degli anni Ottanta, quando cominciarono a circolare notizie su un presunto ritorno di Grotowski alla produzione teatrale. In realtà, iniziavano a diffondersi le prime informazioni riguardo all'Arte come Veicolo, e al lavoro svolto su *Downstairs Action* a Pontedera, ma molti non resistettero alla tentazione di fraintendere quel lavoro e questo fatto la dice lunga sul bisogno, almeno inconscio, da parte dello spettatore professionale, di rimuovere o almeno ridurre quella anomalia che lo metteva in discussione, annunciando la lieta (anche se falsa) novella di un Grotowski figliol prodigo che torna all'ovile.

³ Cfr. J. KUMIEGA, *J. Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984* [1985], Firenze, La Casa Usher, 1989, pp. 138 sgg.

Poi non fu più possibile, almeno alle persone con un minimo di serietà, insistere nell'equivoco e allora tornarono a fiorire gli aneddoti sul guru chiuso nell'eremo toscano e intento a esperimenti esoterici: cose che, del resto, sono sempre state dette di lui, fin da quando cominciò ad essere noto nella prima metà degli anni Sessanta.⁴

Più di recente, e su scala più ridotta, questo sollievo è riemerso in occasione del varo da parte del Workcenter di Pontedera, diretto oggi da Thomas Richards con l'aiuto di Mario Biagini, del progetto *The Bridge* e della presentazione di *One Breath Left*. Ecco – si disse – come volevasi dimostrare: gli eredi di Grotowski, scomparso il Maestro che evidentemente li teneva a freno, hanno fatto quello che non potevano non fare; sono tornati a fare teatro. Anche in questo caso, credo che Thomas e Mario abbiano avuto il loro bel daffare a raffreddare gli entusiasmi e a far capire ai più riottosi che si tratta-

⁴ Fino ad ora ho messo sul banco degli imputati i miei colleghi teatrologi e i critici teatrali (bersagli, a onor del vero, sin troppo facili, in questo caso) ma – a scanso di equivoci e per correttezza – va aggiunto che non sono certo stati i soli a distinguersi per superficialità, disinformazione e anche malafede, talvolta, nel modo di dar conto della ricerca grotowskiana. Per esempio, anche gli antropologi spesso non sono stati da meno, nonostante, come dire, certi vantaggi disciplinari rispetto ai teatrologi. Per limitarmi ad un solo ma piuttosto celebre esempio, è incredibile a quali livelli di fraintendimento grossolano possa arrivare, parlando di Grotowski (con il cui lavoro pure sembra aver avuto una non occasionale consuetudine), un antropologo serio e intellettualmente onesto come Victor Turner. Parlando degli "esperimenti parateatrali" condotti negli anni Settanta da Grotowski, e in particolare del suo tentativo di coinvolgere dei partecipanti consapevoli in esperienze di decondizionamento (mentale, percettivo, fisico etc.), ovvero di caduta delle maschere ("disarmarsi reciproco e completo"), Turner riesce a ravvisarvi rischi gravi di manipolazione, addirittura vi sospetta un po' paranoicamente intenzioni totalitarie di matrice comunista, in ogni caso li legge come pericolosi tentativi di negazione di quell'individualità così faticosamente conquistata da parte dell'uomo occidentale (parlando, addirittura, di "tecnica di lavaggio del cervello"); e *dulcis in fundo* – in nome dell'unità dei totalitarismi, si direbbe – arriva a evocare niente meno che gli spettri del nazismo: "E' vero che uno degli scopi della *Veglia notturna* nel teatro-laboratorio di Grotowski era di consentire alle persone di incontrarsi «al di fuori dei propri ruoli». Ma quando si leggono i resoconti di come le «guide» della *Veglia notturna* «conducevano» le persone ad intraprendere certe azioni fisiche (danzare, toccare) o a raggiungere certi stati psicologici [...] la cosa fa pensare sgradevolmente non solo ai riti di circoncisione centroafricani, ma anche al *Trionfo della volontà*" (V. TURNER, *Dal rito al teatro* [1982], Bologna, Il Mulino, p. 208). Si tratta di fraintendimenti tanto più strani, nella loro rozzezza malevola, se si riflette sul fatto che, in realtà, gli esperimenti grotowskiani cui l'antropologo si riferisce rappresentano una indagine straordinariamente efficace proprio sulla distinzione di Turner fra *personae* e individuo e sulle altre nozioni fondanti della "liminalità" (suo cavallo di battaglia) come "antistruttura", "communitas", "flusso".

va di un falso allarme: no, niente ritorno agli spettacoli. Le cose stanno in maniera molto più complessa e articolata, come sa chiunque abbia avuto l'onestà e l'umiltà di seguire davvero, da vicino, gli sviluppi del lavoro del Workcenter negli ultimi quattro anni.

Dunque, è del tutto improprio e fuorviante parlare del lavoro recente del Workcenter in termini di puro e semplice ritorno alla produzione teatrale; tuttavia, non meno fuorviante e impropria è l'altra, opposta immagine che del Workcenter circola da quando era ancora in vita Grotowski e ancora oggi continua nonostante tutto a circolare: l'immagine, appena richiamata, dell'eremo dove pochi privilegiati, nell'isolamento assoluto, al di fuori di ogni controllo e verifica, si dedicano – per giunta giovandosi anche di denaro pubblico – a ricerche ambigualmente iniziatiche che poco o nulla hanno a che vedere con il teatro e che comunque, in ogni caso, tagliano fuori completamente chi non vi prenda parte attiva.

Naturalmente sappiamo tutti benissimo che questa immagine non è vera. Come non è vero, ma profondamente inesatto, parlare del lavoro del Workcenter in termini di normale produzione teatrale, così è altrettanto profondamente inesatto, per ragioni opposte, avallare l'immagine di un *asbram* ermeticamente chiuso e isolato, inaccessibile a chiunque non ne faccia parte. Sappiamo tutti benissimo che in realtà, negli ultimi quindici anni, migliaia di persone hanno di fatto avuto accesso al lavoro del Workcenter, hanno potuto assistere alle varie *Actions* succedutesi nel tempo, hanno discusso con loro di questo lavoro, etc. etc.

Il fatto che dell'Arte come veicolo abbiano potuto circolare molto spesso immagini così difformi, e così specularmente improprie e fuorvianti, la dice lunga – insisto – sulla sfida e sulla provocazione che questo lavoro rivolge al teatrologo e allo spettatore, in particolare – direi – al *teatrologo come spettatore*.

E tuttavia, una volta accertato che queste immagini opposte sono entrambe inadeguate e falsificanti, non è poi in realtà così facile decidere su due piedi una definizione diversa e più appropriata delle attività del Workcenter oggi. Forse siamo in presenza di un lavoro che, per la sua stessa natura, si sottrae a definizioni univoche e statiche, richiedendo piuttosto uno sforzo continuo di comprensione partecipe e di adesione dinamica (Del resto è già successo nel Novecento: le ricerche di maestri come Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud, erano della stessa natura, sfuggendo ad ogni tentativo di ingabbiarle in formule.)

In ogni caso, se la domanda fosse: *ma insomma, lo spettatore è escluso o no nell'Arte come veicolo?* la risposta non potrebbe essere che negativa: no, nell'Arte come veicolo lo spettatore non viene negato e neppure escluso ma piuttosto sfidato (vedete, torna il motivo della sfida) a ripensare radicalmente il suo modo di essere spettatore, la natura e l'essenza della sua esperienza.

Per cercare di capire un po' meglio e più concretamente che cosa questo voglia dire, è necessario fare un passo indietro, procedendo, almeno per grandi linee, a una contestualizzazione storica: perché la sfida di Grotowski, e oggi del Workcenter, affonda le sue radici nel Novecento teatrale, cioè nelle rivolte di un secolo che ha cambiato profondamente, forse irreversibilmente, il nostro modo di guardare, di fare, di pensare il teatro.

Ma anche di ciò non è facile rendersi conto leggendo tante pagine critiche e storiche sul teatro contemporaneo, apparse negli ultimi anni.

1. Dal Gran Bazar alla storia sotterranea del Novecento teatrale

In occasione del passaggio di secolo, e di millennio, non sono certo mancati i tentativi di bilancio e di riflessione complessiva sul teatro del Novecento. E tuttavia raramente in questi contributi si va davvero oltre l'idea diffusa del teatro contemporaneo come grande magazzino di trovate, espedienti, generi, proposte tecniche ed estetiche: una specie di gran bazar sempre aperto per noi consumatori postmoderni del nuovo millennio.⁵

Ma finché si resta su questo piano, diventa molto difficile cercare di capire in che cosa sia realmente consistita la "grande rottura" del Novecento teatrale, quello che Eugenio Barba ha chiamato, di recente, il "big bang".⁶

Per cominciare a rispondere in maniera più adeguata a questa domanda occorre andare oltre la superficie e l'ufficialità del teatro contemporaneo e scavare nella sua "storia sotterranea" (un'altra proposta di Barba e dell'ambiente dell'ISTA), mettendo in luce dimensioni dimenticate o sottovalutate, riscoprendo ben al di là della loro

⁵ Un'isolata eccezione è rappresentata dall'importante contributo di Mirella Schino (dal titolo *Teorici, registi, pedagoghi*) in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, vol. III.

vulgata figure ed esperienze che crediamo di conoscere ma che in realtà conosciamo soltanto come ricette, slogan e parole magiche del Novecento-gran bazar.

Una cosa la si può dire subito. La rivoluzione del Novecento teatrale non è stata esclusivamente e neppure principalmente *estetica* (tantomeno *tecnica*): la vera, grande rivoluzione teatrale del secolo che si è concluso da poco, è consistita nel fatto che per la prima volta (dopo la sua reinvenzione cinquecentesca) il teatro ha lasciato l'orizzonte tradizionale del divertimento, dell'evasione, della ricreazione (comprese le loro varianti colte-impegnate) per diventare *anche* un luogo nel quale dare voce (e, se possibile, soddisfazione) a bisogni ed esigenze cui mai fino ad allora (salvo isolate eccezioni) si era cercato di rispondere mediante gli strumenti del teatro: istanze etiche, pedagogiche, politiche, conoscitive, spirituali, terapeutiche.

Uno degli strumenti e delle modalità fondamentali di questa *trasmutazione* contemporanea del teatro è stata la ricerca sull'*efficacia*, intesa fundamentalmente come azione reale dell'attore sullo spettatore, dell'uomo sull'uomo, ma anche – e primariamente – come *lavoro su se stessi*.

2. “Un atto biologico e spirituale”: dal teatro-spettacolo al lavoro su di sé

Al riguardo è necessaria subito una precisazione. Il teatro può essere sì usato pedagogicamente, conoscitivamente, terapeuticamente,

⁶ Sulla rottura teatrale novecentesca come *big bang* (terminologia circolante da qualche tempo nell'ambiente dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology), Eugenio Barba (che dell'ISTA è il fondatore e direttore) ha scritto di recente: “E' il big bang, la liberazione di energie e intenzioni multiple e divergenti, la creazione di nuovi paradigmi, la fioritura di una ecologia mai vista, o semplicemente l'inebriante presa di coscienza che questo mestiere disprezzato può essere un'arte, con una dignità, uno scopo e una identità specifici. E' la teatralizzazione del teatro, l'affrancamento dalla letteratura e, in certi casi estremi, il perseguimento di una pratica che tende verso una ragion d'essere che si realizza superando la finzione della scena. In che modo quello che accade sulle tavole del palcoscenico può trasformarsi in azione reale, in esperienza autentica, in strumento di presa di coscienza sociale, in processo di formazione di un uomo nuovo, in operazione magica che rinvia alla realtà che è il doppio della vita? Mai, nel corso della storia, gli attori si erano posti questioni simili” (*L'essence du théâtre*, in AA.VV., *Les chemins de l'acteur. Former pour jouer*, a cura di Josette Féral, Montréal, Editions Québec Amérique, 2001, pp. 29-30). In proposito, rinvio anche al mio volume *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, e in particolare a “Introduzione: un secolo che ha sconvolto il teatro”, pp. 9-13.

socio-politicamente e così via, purché non si perda di vista il fatto che esso è in sé, in quanto tale (cioè in quanto "al tempo stesso atto biologico e atto spirituale [...] generato dalle reazioni e dagli impulsi umani"), pedagogia, formazione, terapia, azione socio-politica. Per dirla ancora meglio, è importante non dimenticare che il teatro possiede in sé, in quanto tale, un *valore* pedagogico, sociopolitico, conoscitivo, e anche, in certo modo, curativo-terapeutico – naturalmente a patto di non svilirlo e degradarlo.⁸

Credo che si possa leggere una buona parte delle grandi esperienze innovative del teatro del Novecento in questa chiave, e cioè come ricerca di un senso e di una necessità del teatro a partire dalla valorizzazione o addirittura dalla scoperta della sua dimensione etica/conoscitiva/formativa/sociopolitica/terapeutica, riguardante in primo luogo chi lo fa, l'attore, ma anche poi, se non altro di riflesso, per induzione, lo spettatore.

Dunque si trattò – con esse – del tentativo di fare nuovamente del teatro (come in origine, come nell'antichità classica o nel Medioevo) un momento di esperienza interumana autentica (*Erlebnis*), un'occasione di conoscenza e di trasformazione, di superamento dei cliché della nostra identità personale e culturale; di scoperta di sé e del mondo; di decondizionamento.

E deve indubbiamente far pensare il fatto che questa direzione di ricerca abbia portato quasi sempre gli uomini di teatro a approfondire l'indagine sulle tecniche, da un lato, mentre dall'altro, non di rado, questa stessa indagine tecnica finiva e finisce per oltrepassare il teatro-spettacolo, considerato non più come un fine, e tantomeno come *il* fine, ma solo alla stregua di uno strumento, come uno dei possibili veicoli dell'esperienza spirituale, per una ricerca di sé e su di sé.

Credo che tutto questo sia esemplarmente dimostrato dal percorso teatrale e post-teatrale di Grotowski, e in particolare dal suo estremo approdo, l'Arte come veicolo.

Ma non meno interessanti risultano, ad un'indagine più attenta, anche le fasi intermedie della ricerca grotowskiana, quelle che

⁷ J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

⁸ Si veda in particolare la differenza posta, da chi scrive, fra teatro terapeutico e terapia teatrale in *Io e l'altro: tra paura del diverso e desiderio dell'alterità. Prospettive teatrali*, in AA.VV., *Arte e follia*, a cura di S. GUERRA LISI e G. STEFANI, Roma, Armando, 2002, pp. 76-82.

vanno sotto il nome di Parateatro e di Teatro delle Fonti, dialetticamente incentrate sulla valorizzazione delle polarità che il lavoro su di sé sottende, nella sua accezione più profonda e comprensiva di lavoro di decondizionamento percettivo e comportamentale: lavoro su di sé/relazione con l'altro, solitudine/incontro, natura/cultura, processo organico/processo artificiale, spontaneità/struttura.

Questo è, sostanzialmente, l'Arte come veicolo, ultima tappa dell'itinerario di Grotowski, che oggi conosce sviluppi originali e imprevedibili nel lavoro attuale del Workcenter: la ricerca dell'azione efficace, l'elaborazione di una drammaturgia oggettiva degli effetti, rivolta non più verso il suo originario bersaglio esterno, lo spettatore, ma dirottata verso la persona che la esercita, verso l'attore, e trasformata quindi in un *lavoro su se stessi*, non più finalizzato primariamente all'arte del teatro-spettacolo e tuttavia non estraneo al campo che lo stesso Grotowski chiama delle "performing arts" o delle "pratiche performative".

3. Il decondizionamento dello spettatore: due (o tre) proposte del Novecento teatrale

Qui sta, indubbiamente, un nodo delicato del mio discorso. A prima vista, infatti, potrebbe sembrare che uno degli esiti del Novecento teatrale consista in una netta divaricazione fra la problematica dell'attore e quella dello spettatore o, ancora peggio, in un annullamento tout court della seconda. Ad esempio – come si è appena visto – sembra essere questo, con l'Arte come veicolo, l'esito finale della ricerca di Grotowski.

Quanto ho detto in precedenza dovrebbe già consentirci di valutare più correttamente la questione al di là delle apparenze e della vulgata, in particolare per quanto riguarda il maestro polacco.

Tuttavia può essere utile ripercorrere la grande rottura novecentesca, di solito indagata soprattutto dal punto di vista dell'attore, secondo una prospettiva centrata invece sullo spettatore.

In effetti la messa in discussione dello spettatore e degli statuti tradizionali della ricezione teatrale è un modo pertinente e particolarmente utile di leggere in profondità le rivoluzioni sceniche del XX secolo, le quali perseguono variamente il tentativo di ricostruire una relazione teatrale (attore-spettatore) autentica, disalienata, superando le colonne d'Ercole di una fruizione passiva ed esterna,

basata sulla separatezza e la distanza fisiche (teatro all'italiana), fondata sulla visione-ascolto e sul giudizio (si pensi agli spettatori-giudici degli agoni tragici ad Atene nel teatro di Dioniso del V secolo): una fruizione mentale (intellettuale) e anche emozionale ma alquanto incorporea, disincarnata si potrebbe dire, cioè costruita sulla rimozione del corpo e dei sensi bassi e sull'aprassia motoria.

Due risultano essere i principali modelli alternativi elaborati al riguardo, con tante sfumature diverse, nel corso del XX secolo: 1) lo spettatore partecipante e 2) lo spettatore testimone. Si tratta di due linee che corrono parallele lungo il Novecento, talvolta incontrandosi e intrecciandosi (ad esempio, proprio nel lavoro di Grotowski).

1) *Lo spettatore partecipante*. Sono due gli strumenti-modalità principali cui si ricorre per cercare di fare dello spettatore un partecipante, al limite fino ad annullarlo come pubblico: a) il coinvolgimento materiale e drammaturgico; b) l'attivazione plurisensoriale, con particolare attenzione al recupero dei sensi cosiddetti bassi e anche, a volte, della prassia motoria. Questo, almeno, da un punto di vista sincronico. Vediamo invece come questa strategia, con i suoi strumenti principali, si sviluppa e articola nel corso del secolo passato.

Si parte dall'attivazione plurisensoriale, sinestesica: pensiamo alle serate futuriste e dadaiste, memori fra l'altro del Varietà e del Café-Concert, ma anche agli spettacoli simbolisti di Paul Fort o agli esperimenti di Kandinskij, con *Suono giallo*. Questa attivazione si precisa, negli anni Venti e Trenta, nel meccanismo dell'induzione cinestesica, grazie soprattutto ai Russi e in particolare a Ejzenstejn e Mejerchol'd: lo spettatore come bersaglio da "lavorare", le attrazioni, i movimenti espressivi.

Un altro momento significativo e innovativo si ha negli anni Sessanta e Settanta, quando prevale la linea del coinvolgimento fisico e drammaturgico, grazie soprattutto agli esperimenti pionieristici del Living Theatre e del Teatr Laboratorium di Grotowski (ma non dimentichiamo che già Artaud lo aveva lucidamente teorizzato negli anni Trenta per il suo I Teatro della Crudeltà, dove fra l'altro immagina uno spettatore che lo spettacolo circonda e assedia da tutti i lati).

Negli anni Ottanta e soprattutto Novanta torna invece a prevalere l'attivazione polisensoriale (mi limiterò a citare i lavori del colombiano Enrique Vargas, da *Oracoli* a *Memoria del vino*, o del

gruppo italiano Teatro del Lemming, guidato da Massimo Munaro: *Edipo*, *Dioniso*, *Amore e Psiche*, *Odisseo*; ma ormai si può parlare quasi di un genere molto frequentato, con tutti gli inevitabili contraccolpi delle tendenze di moda): lo spettatore, da solo o in coppia o con pochi altri compagni d'avventura, è invitato-forzato a percorrere un itinerario, di solito fortemente connotato in senso mitico o archetipico, lungo il quale tutti i suoi sensi vengono stimolati e talvolta aggrediti; soprattutto quelli bassi: olfatto (profumi, etc.), gusto (si mangia, si beve), tatto (si entra in contatto fisico, in genere piacevole ma non sempre, con altri spettatori e con gli attori – si può essere anche accarezzati e abbracciati da corpi nudi dell'altro sesso, nei casi migliori). Ma il premio, ammesso che sia previsto, occorre meritarselo: ed ecco quindi che prima si viene sottoposti quasi sempre a vere e proprie prove iniziatiche: attendere nel buio più totale per lunghi minuti, magari chiusi in un piccolo spazio claustrofobico stipato da molti altri spettatori; essere costretto a guardarsi in specchi deformanti dopo aver dovuto indossare ridicoli abiti femminili (per gli uomini); muoversi alla cieca in spazi sconosciuti e accidentati; diventare bersaglio del lancio di oggetti, terra, sabbia, foglie etc. etc.

In realtà qui, a ben vedere, non manca neppure il coinvolgimento materiale e drammaturgico, giacché lo spettatore diviene spesso *oggetto* e *soggetto* dello spettacolo: come nel caso, ad esempio, dell'unico spettatore bendato dell' *Edipo*, del Teatro del Lemming, che fra altro realizza in maniera paradigmatica ed estrema il proposito, soggiacente a tutta questa linea di ricerca, di emarginare i sensi nobili, tradizionalmente privilegiati, e in particolare la vista (alla quale, com'è noto, le parole "teatro" e "spettacolo" rimandano etimologicamente), negando quindi lo spettatore in quanto tale.

2) *Lo spettatore testimone*. Nasce nelle *enclaves* dei piccoli teatri d'arte (Copeau, etc.) ma è solo con Grotowski, negli anni Sessanta, che esso riceve una teorizzazione e una sperimentazione adeguate.

Si tratta della svolta (o, più esattamente, di una delle svolte) del *Principe costante* (1965): con questo celebre spettacolo, Grotowski matura in maniera definitiva un cambiamento già embrionalmente avviato nelle ultime versioni di *Akropolis* (1962–67), passando dalla ricerca dello spettatore partecipante (*Sakuntala*, *Gli Avi*, *Kordian*, *Faust*, la stessa *Akropolis* nelle prime versioni) alla ben diversa, e per più aspetti opposta, ricerca dello spettatore testimone: uno spettatore nuovamente *separato* dallo spettacolo anche sempre molto *vicino* fisicamente ad esso.

Ma che vuol dire “testimone” per Grotowski? C’è un bellissimo e importantissimo scritto del 1968 (al solito, la trascrizione di una conferenza), intitolato *Teatro e rituale*, che lo spiega molto bene:

La vocazione dello spettatore è essere osservatore, ma soprattutto essere testimone. Testimone non è colui che mette il proprio naso ovunque, che si sforza di essere il più vicino possibile o anche di interferire nell’attività degli altri. Il testimone si tiene un po’ in disparte, non vuole intromettersi, desidera essere cosciente, guardare ciò che avviene dall’inizio alla fine e conservarlo nella memoria. [...] *Respicio*, questo verbo latino che indica il rispetto per le cose, ecco la funzione del testimone reale; non intromettersi con il proprio misero ruolo, con l’importuna dimostrazione “anch’io”, ma essere testimone, ossia non dimenticare, non dimenticare a nessun costo.⁹

Questa figura del testimone, apparentemente abbandonata da Grotowski negli anni Settanta e Ottanta, i quali con il Parateatro e con il Teatro delle Fonti sembrano essere di nuovo all’insegna della partecipazione, anche se oramai *senza* lo spettacolo, *oltre* lo spettacolo, riemerge prepotentemente, pur se in maniera diversa, nell’Arte come veicolo. E ne dirò qualcosa fra poco. Ma prima devo fare posto, per dovere di completezza, almeno a un terzo modello di spettatore novecentesco disalienato.

3) *Lo spettatore competente*. E’ quello proposto da Brecht, che ebbe a parlare – com’è noto – della necessità di dar vita a una vera e propria “arte dello spettatore” – e Dio solo sa quanto ce ne sarebbe bisogno oggi!

⁹ J. GROTOWSKI, *Teatro e rituale*, “Il Dramma”, VI, 14-15, 1969, pp. 76-77 (ora si può leggere questo testo, in una nuova traduzione, ne *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludvik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di L. FLASZEN e C. POLLASTRELLI con la collaborazione di R. MOLINARI, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001, pp. 132-153 [la citazione è a p. 138]). Si tenga presente che quella sullo spettatore come testimone è uno dei leitmotiv della riflessione teorica di Grotowski e quindi sono numerosi i testi a cui si può fare riferimento: cfr., ad esempio, G. VACIS, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, RCS Libri, 2002, dove fra l’altro si sottolineano le condizioni necessarie perché possa esservi un testimone e in particolare perché, a teatro, uno spettatore possa trasformarsi in testimone: “Perché appaia un testimone è necessario che appaia qualcosa di vero. [...] Il testimone ha sempre una relazione diretta con l’atto, con il fatto, non con una storia, con la narrazione del fatto. [...] In casi molto speciali lo spettatore si trasforma in testimone. Dipende da due cose: gli spettatori non devono essere persone che arrivano lì per caso [...]. La seconda cosa è che l’attore deve compiere un atto, una cosa vera” (pp. 121-124).

Chi è lo spettatore competente? Un po' paradossalmente, almeno per un acerrimo anti-aristotelico come il drammaturgo di Augusta, si tratta forse dell'ultima grande riproposizione dello spettatore-giudice del teatro ateniese del V secolo. In realtà, egli possiede tratti sia dello spettatore partecipante sia dello spettatore testimone: a) la *distanza* del testimone, che in questo caso aderisce o dovrebbe aderire, dandone dunque testimonianza, non alla storia o al personaggio ma all'ideologia dell'autore: la visione marxista, storico-materialista, delle vicende umane); b) l'*attivazione sensoriale* del partecipante (fu Roland Barthes a sottolineare la precisione e la sensualità dei segni nelle messinscene del Berliner Ensemble e a parlare, in proposito, di vero e proprio *éblouissement*).¹⁰ Del resto sappiamo quale fosse per Brecht il fruitore ideale del teatro epico: lo spettatore competente di un match di boxe, con tanto di sigaro in bocca e magari un bicchiere di buon whisky in mano.

4. Lo spettatore del Workcenter: il punto-limite dell'esperienza teatrale

Tornando all'oggi, mi pare che la ricerca teatrale attuale, vista nella prospettiva dello spettatore, sia caratterizzata dal rilancio radicale, con esiti talvolta anomali e inediti, dei due modelli appena esaminati (ai quali, come si è appena visto, anche l'ipotesi brechtiana può essere in buona parte ricondotta): lo spettatore partecipante e lo spettatore testimone.

Potremmo anzi sostenere che gli esiti anomali ed inediti dipendano in buona parte dalla radicalità del rilancio, con il quale si arriva o parrebbe che si arrivi – e l'ho già anticipato – fino, in certo modo, a negare lo spettatore in quanto tale, tradizionalmente inteso.

Da un lato riemerge, viene rilanciata con forza, la proposta di un'esperienza teatrale dello spettatore come esperienza fondata sulla corporeità, sulla plurisensorialità, tattilità, sinestesia, cinestesi: queste sono le parole chiave di un nuovo, in realtà antichissimo, paradigma estetico che si delinea lungo tutto il Novecento e che chiamerei (con Richard Schechner o Marcel Jousse) "rasico" o "mandu-

¹⁰ Cfr. ora gli interventi su Brecht e sul Berliner Ensemble raccolti in Roland Barthes, *Sul teatro*, a cura di M. CONSOLINI, Roma, Meltemi, 2002.

catorio" (potremmo parlare di un Teatro del sapore o della manducazione).¹¹

Dall'altro lato, riemerge, viene rilanciata con forza, la proposta di un'esperienza teatrale come un essere testimoni-fare testimonianza di un qualcosa che magari non è stato neppure creato per noi, per degli spettatori, ma che tuttavia può produrre degli effetti anche su di noi – pur essendo stato pensato e realizzato essenzialmente per produrre effetti soltanto in chi agisce, nei performers o *doers*. Naturalmente sto alludendo ad *Action*, la partitura (anzi, le partiture) cui Grotowski e Richards hanno lavorato, nell'ambito dell'Arte come veicolo, a partire dal 1985.

Possiamo così tornare, conclusivamente, sulla questione delicata e cruciale della presunta *eliminazione dello spettatore* che verrebbe attuata da Grotowski (da un certo momento insieme a Richards) con l'Arte come veicolo. E' una questione toccata appropriatamente da Ferdinando Taviani in un suo importante contributo critico su Grotowski:

Grotowski ha affermato che le opere messe a punto attraverso la ricerca de l'Arte come veicolo non sono fatte per gli spettatori. Un'affermazione non così radicale come sembra. Di fatto, prevedono la presenza di "testimoni". Ora, la differenza fra spettatori e testimoni non è più radicale di quella fra spettatori e pubblico che caratterizzò il periodo registico di Grotowski.[...] Il testimone, secondo quanto Grotowski ha più volte spiegato, quando è presente a The Action, deve essere avvertito che ciò cui assiste non è stato composto allo scopo di raccontargli una storia o di creare un montaggio della sua attenzione e della sua percezione.

Si può assistere anche a ciò che non è in primo luogo composto per operare un mutamento in chi vi assiste. [...] [Grotowski] ha inoltre spesso insistito sul fenomeno che egli chiamava di induzione (nel senso che il termine assume in elettrostatica). Indica la possibilità che chi assiste ad un processo organico, compiuto da un altro, ne sperimenti in forma ridotta gli effetti, anche se il processo dell'altro è compiuto di per sé e non è fatto per chi v'assiste. E' uno dei tanti paradossi della solitudine.¹²

Due mi paiono (e dialetticamente connesse fra loro) le conclusioni generali di maggior rilievo della proposta critico-storiografica di Taviani. La prima è che

¹¹ Cfr. di chi scrive, *Lo spazio della mente e lo spazio del corpo: nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, in "Drammaturgia", 10, 2003 (*Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. MAZZONI).

¹² F. TAVIANI, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, "Teatro e Storia", 20/21, 1998-1999 [ma 2000], pp. 416-7.

La *perdita di potere*, non dello spettatore, ma *del punto di vista dello spettatore* può creare uno straniamento nel modo di pensare il teatro, con conseguenze di tipo sociale (perché fare teatro); storiografico (che cosa osservare quando si fa storia del teatro); teorico; estetico.¹³

La seconda riguarda invece il fatto che – se vuole evitare rischi seri – “il teatro *senza* spettacolo non può fare a meno di *tener presente* lo spettacolo come sistema di orientamento anche quando non intenda realizzarlo”:

Si può pensare che la densità e l'efficacia dell'ultimo lavoro di Grotowski dipenderà dalla capacità che coloro che ne proseguono la tradizione avranno di continuare a incorporare la presenza virtuale dello spettatore come sistema d'orientamento. Senza questa relazione, l'*oggettività* dell'azione finirebbe per essere dominata dalla personalità e dalle sensazioni di chi l'esegue. O finirebbe col perdersi in un involucri senza più *forma*.¹⁴

Queste parole sono state scritte nel 1999, all'indomani della scomparsa del maestro polacco. E a me sembra che tanto gli esperimenti pratici degli ultimi anni quanto le più recenti riflessioni teoriche provenienti dal Workcenter di Pontedera vadano nella direzione auspicata da Taviani, evidenziando preoccupazioni e interessi analoghi.

Sul piano teorico si può osservare come siano frequenti e problematici gli accenni alla questione dello spettatore-testimone nel secondo libro di Thomas Richards, *Il punto-limite della performance* (1997), Pontedera, 2000. Si veda, ad esempio, p. 33:

Mentre guardano, i testimoni possono come percepire dentro di sé qualcosa di ciò che succede negli attuanti. Quando un gruppo di teatro viene a visitarci e vede la nostra opera performativa, e dopo, durante l'analisi, qualcuno dice per esempio: “Ah, mentre stavate lavorando, cantavate. E non so che cosa è successo di preciso, ma era quasi un movimento dentro di me – dentro il mio

¹³ Ivi, p. 417.

¹⁴ Ivi, p. 418. In proposito, si legga la seguente osservazione di Grotowski (da una conferenza del 1975): “Se un atto è importante, abbiamo detto in questo periodo, per essere importante deve essere oggettivo, ma per essere oggettivo deve avere dei testimoni. Senza testimoni ci si può chiudere in casa e fare qualsiasi cosa: non ha importanza, è soggettivo, non ci sono testimoni” (Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, in *Alle radici del teatro*, dispense a cura di F. MAROTTI, Università di Roma, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, 1978/9 [citato in Chiara Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, in “Biblioteca Teatrale”, 55-56, 2000 (*Teatro del Novecento, pratiche dell'utopia*), p. 20]).

corpo? Eppure stavo solo seduto a guardare". Allora possiamo vedere: ah, c'è stata induzione. Ma produrre induzione non è l'obiettivo della nostra opera performativa. Se diventasse il nostro obiettivo, sento che perderemmo immediatamente questo qualcosa di "interiore".

In un'altra pagina di questo libro Richards torna sulla relativa ma crescente *apertura* che si è verificata, lungo gli anni Novanta, nell'Arte come veicolo verso dei possibili testimoni; apertura che egli legge come un muoversi nella dimensione dell'"agire performativo primario", ovvero del "punto-limite della performance":

Sul piano del montaggio *Action* è diversa da *Downstairs Action*, che facevamo cinque anni fa e che è stata filmata da Mercedes Gregory [nel 1989]. *Downstairs Action* era costruita senza tenere affatto in considerazione che ci sarebbe potuto essere qualcuno seduto nella stanza a guardare. [...] Nella struttura di *Action*, invece, c'è una finestra. Ci sono più elementi che chi guarda può leggere come qualcosa di simile a "personaggi". [...] Vedo che da questa ricerca inizia ad apparire qualcosa che è, per me, nella mia orientazione, come l'atto primario del "performing". E' una struttura performativa che può abbracciare lo sguardo di un testimone senza dipenderne. Questa, se possiamo chiamarla così, "performance" – *Action*, non dipende dalla sguardo di un testimone; anche quando viene fatta senza nessuno che guarda, il suo processo può compiersi. Il valore per le persone che agiscono non sta nel fatto che vengono viste, ma nell'essenza di ciò che fanno. [...] Per me, è come se da questa ricerca cominciasse a apparire qualcosa di molto delicato che, dal mio punto di vista, è come l'agire performativo primario. Giusto il punto-limite della performance.¹⁵

Per quanto riguarda, invece, i più recenti sviluppi del lavoro al Workcenter, bisogna cominciare col riferirsi al progetto *The Bridge*:

¹⁵ T. RICHARDS, *Il punto-limite della performance*, cit., pp. 60-62. Può essere interessante accostare a queste riflessioni le osservazioni della cantante haitiana Maud Robart (che ha collaborato a lungo con Grotowski fra il 1978 e il 1993 e, in particolare, ha guidato una delle due équipes del Workcenter di Pontedera fra il 1987 e il 1993). In una lunga conversazione con Nicoletta Marchiori, la Robart ha sottolineato come il suo lavoro sui canti vibratorii della tradizione afro-caraibica richieda non spettatori ma, appunto, testimoni, nel senso di persone in grado di un produrre un "ascolto vivente", vale a dire "un'audizione vergine nella quale gli schemi razionali di pensiero, sovente accompagnati da etichette, e i comportamenti stereotipati non intervengono più. L'ascolto vivente presuppone che si accetti di essere toccati, che si accetti il fatto di essere *bongés*, che si lasci esistere anche la propria vita interiore, piena di reazioni o di domande forse senza risposta. L'ascolto vivente assomiglia allo sguardo che certi bambini molto piccoli posano sul mondo" (cfr. N. MARCHIORI, *Fra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart. Conversazione con Maud Robart sulla sua ricerca attuale*, "Culture Teatrali", 5, cit., p. 91).

Developing Theatre Arts, avviato nel maggio 1999, e mediante il quale – ancora secondo le parole di Thomas Richards – “il Workcenter scolpisce nella materia delle arti performative un ponte che dal mondo del teatro si estende verso l’investigazione sull’arte come veicolo”.¹⁶ All’interno di questo progetto è nato lo “spettacolo” *One Breath Left*, con un gruppo di attori di Singapore. Per questo lavoro (di cui il Workcenter ha già proposto sei o sette versioni, con importanti differenze fra loro anche e soprattutto per quel che attiene la questione dello spettatore, di cui mi sto qui occupando) conviene rifarsi anche alle considerazioni di Mario Biagini, che ne è in qualche modo il “regista”, assieme a Richards:

Tutto questo rappresenta un campo d’investigazione estremamente fertile per noi, qualcosa di nuovo e sconosciuto. E’ un po’ come se stessi creando una struttura spettacolare – una struttura cioè, che prenda in considerazione uno spettatore – che, nello stesso tempo, possa rinviare ad un altro tipo di lavoro, che crei addirittura come la “nostalgia” di un’altra cosa. [...] *One Breath Left* è chiaramente una struttura spettacolare. In uno spettacolo, il regista ha il potere di creare un montaggio che è rivolto a te che guardi, e attraverso questo montaggio cattura la tua attenzione e ti racconta qualcosa. [...] La struttura di *One Breath Left* prende in considerazione chi guarda in modo simile a come fa uno spettacolo, e in questo è molto diversa dalla struttura di *Action*. Eppure ci sono dei momenti in *One Breath Left* in cui questa funzione del regista – di dirigere, in una certa misura, l’attenzione dello spettatore, il suo flusso associativo – viene come abbandonata: come se abdicassimo da questa posizione di forza.¹⁷

Dal punto di vista della questione dello spettatore, il progetto *The Bridge*, con l’aggiunta di *One Breath Left* nel “repertorio” del Workcenter, ha prodotto e produce ancora effetti interessanti.

Intanto è accaduto, e accade ancora, che *Action* e *One Breath Left* vengano mostrati *uno dopo l’altro*: più precisamente, è accaduto e accade che una persona venga ammessa, come *testimone*, a seguire *Action* e poi, poche ore dopo, insieme a molte più persone, assista, da *spettatore*, a *One Breath Left*, passando così da una partitura che non è in alcun modo uno spettacolo, perché – come sappiamo – non

¹⁶ Da una brochure pubblicata dalla Fondazione Pontedera Teatro (2000/1). Vedi ora il volumetto (in sette lingue!) *Tracing Roads Across. A Project by Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Vienna, Rema Print, 2003, p. 24 (si tratta delle presentazioni del progetto triennale omonimo finanziato dalla CEE).

¹⁷ M. BIAGINI, *Incontro all’Università “La Sapienza”*, in “I Giganti della Montagna. Rivista di Cultura teatrale”, n. 0, 2001 (*Jerzy Grotowski*), p. 26.

è nata e non nasce per produrre effetti in chi la guarda, a una partitura che sicuramente è *anche* uno spettacolo.

Perché dico *anche*? Perché – e qui vengo a un altro aspetto interessante delle variazioni intervenute tra una versione e l'altra di *One Breath Left* – a un certo punto, nel marzo 2001, al Workcenter si tenta il passo più radicale: mettere in contatto l'équipe impegnata su *Action* e il gruppo dei singaporesi di *One Breath Left* all'interno della struttura di *One Breath Left*.

In realtà, il tentativo è più ambizioso e costituisce un altro robusto segnale della apertura di cui si sta parlando: cercare di far incontrare *Action* e *One Breath Left*, insomma la ricerca sull'Arte come veicolo e il lavoro sullo spettacolo, il lavoro su di sé (con *l'inner action*, la verticalità, le trasformazioni energetiche) e il lavoro sullo spettatore (montaggio della percezione e dell'attenzione). Biagini ha parlato delle difficoltà incontrate in questo tentativo e non faccio fatica a credergli.¹⁸ Si tratta di difficoltà legate al fatto che i performers, o *doers*, debbono saltare continuamente "da un certo registro di azione ad un altro, molto diverso": di più, da *doers* debbono trasformarsi in attori veri e propri e poi ritornare ad essere dei *doers*.

Ho avuto modo di assistere a questa versione "mista" di *One Breath Left*, agli inizi del 2002, presso il Teatro Ridotto di Lavino di Mezzo (Bologna). Non sarei sincero se dicessi che mi ha convinto completamente: era come se le giunture, i salti da un piano all'altro si vedessero troppo e rischiassero di diventare meccanici, quasi una formula. Tuttavia trovo che si tratti di una direzione di lavoro di grande valore, soprattutto come esplorazione del punto-limite dell'esperienza teatrale, ossia dell'*identità essenziale dello spettatore*.¹⁹

L'ultima apertura verso lo spettatore il Workcenter di Pontedera l'ha realizzata l'anno scorso con l'ammissione di testimoni a seguire il lavoro delle prove. Si tratta di *The Twin: an Action in creation*.

Per la prima volta nella storia del Workcenter, un'opera non è elaborata unicamente in isolamento e lontano da osservatori esterni, ma, periodicamente,

¹⁸ Cfr., in particolare, il testo (ancora inedito, per quanto ne so) intitolato *One Breath Left-Considerazioni*, composto da estratti di conferenze tenute da Thomas Richards e Mario Biagini a Mosca, a Vienna e a Wroclaw nel 2001. La citazione è a p. 5.

¹⁹ Nel frattempo il Workcenter ha proposto ancora un'altra versione di *One Breath Left*, talmente diversa dalle altre da meritare un titolo nuovo (*Dies Irae*) e da richiedere un discorso a parte che qui non è possibile fare (novembre 2003).

alla presenza di piccoli gruppi di testimoni. Nella fase iniziale del montaggio, il materiale creativo di *The Twin: an Action in creation* viene organizzato in “segmenti modulari”: unità fondamentali di esplorazione strutturate in azioni, ripetibili e rigorose, aventi sempre un inizio, uno sviluppo e una fine evidenti e chiari. L'ordine reciproco e il montaggio finale di questi “segmenti modulari” saranno elaborati durante gli anni di lavoro a venire.²⁰

Un ultimo tabù violato, un ulteriore, prezioso contributo ad una indagine sull'identità essenziale dello spettatore, un altro invito-sfida rivolto al critico, al teatrologo, ad ogni spettatore consapevole, a ripensare radicalmente il significato, il senso profondo, ultimo o originario, della sua esperienza, in una fusione inestricabile di testimonianza e partecipazione.

Post-scriptum:... E la sfida del teatrologo al Workcenter

In questo intervento ho cercato di mostrare perché e in che senso il lavoro di Grotowski e, oggi, del Workcenter di Pontedera da lui fondato, rappresenta una sfida per il teatrologo, per le sue false sicurezze, per i suoi *idola tribus*, per la sua approssimazione metodologica e culturale e la scarsa propensione a mettersi in discussione. Credo che in esso sia contenuta anche qualche prima indicazione su come il teatrologo può raccogliere tale sfida e cosa ciò possa significare in concreto.

Tuttavia, in questa nota di congedo, vorrei ricordare che, anche nel caso in oggetto, esiste un'altra faccia della medaglia e oserò dunque parlare di una sfida che a sua volta è il teatrologo consapevole a lanciare a Grotowski e cioè ai suoi successori, in tutti i sensi. Colpo di coda dell'arroganza accademica, desiderio di riequilibrare la partita fischiando un fallo dubbio in zona Cesarini? Niente di tutto questo, credo o almeno spero. Soltanto la realistica considerazione che la possibilità del teatrologo (o dello studioso in genere) di colmare il gap che ancora lo separa da un approccio rigoroso e fondato al lavoro di Grotowski, e alla sua tradizione vivente, non dipende e non dipenderà soltanto dalla sua buona volontà e dal suo impegno ma anche dall'impegno e dalla buona volontà di coloro che ne sono oggi gli eredi.

²⁰ *Tracing Roads Across*, cit., p. 23.

In realtà, nonostante le apparenze di una bibliografia sterminata, gli studi seri su Grotowski e la sua tradizione sono appena agli inizi (anche in questo Taviani ha ragione). Oltre ovviamente ai testi di Grotowski e Richards già citati in precedenza, indicherei cinque fondamentali punti di partenza per questi studi (sottolineando appunto che si tratta di soltanto di partenze, di inizi appunto): 1) *The Grotowski Sourcebook*, a cura di L. WOLFORD e R. SCHECHNER, New York–London, Routledge, 1997; 2) Z. OSINSKI, *Jerzy Grotowski, zrodla, inspiracje, konteksty*, Gdansk, Slowo/obraz terytoria, 1998; 3) E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di J. Grotowski a E. Barba, Bologna, Il Mulino, 1998; 4) AA.VV., *Grotowski postdomani*, a cura di F. TAVIANI, in "Teatro e Storia", 20/21, 1998/1999; 5) *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959–1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*, A cura di L. FLASZEN e C. POLLASTRELLI, con la collaborazione di R. MOLINARI, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

In questa postilla conclusiva mi preme ribadire appunto che, se gli studi grotowskiani sono ancora vistosamente arretrati, non dipende soltanto dalle varie inadeguatezze messe in luce dai teatrologi ma anche da un'oggettiva difficoltà a fondare documentariamente un discorso critico-storico su Grotowski e la sua tradizione. Se in generale, come si dice con una frase fatta, il teatro è scritto sull'acqua, quello di Grotowski, soprattutto da quando è diventato esplicitamente più e altro che teatro, lo risulta in misura enormemente maggiore. Fra l'altro, il maestro polacco ha riposto sempre molta cura nel cancellare le tracce, ovvero – che è poi la stessa cosa – nello scegliere con parsimonia quelle da conservare (in particolare per quanto riguarda la vita privata – ma dove finisce il privato e dove comincia il pubblico per un uomo di teatro, per un artista?). Se a questo aggiungiamo che la sua riflessione teorica (di enorme importanza, anche in se stessa, nonostante che spesso si sia cercato di insinuare il contrario) si è svolta in massima parte in forma orale (conferenze, corsi, stages, interviste etc.) e risulta quindi dispersa, quando pure è stata fissata in qualche modo, in centinaia di sedi diverse per lo più inedite o di difficilissimo accesso, cominceremo ad avere un'idea un po' più adeguata del problema in questione e delle sue dimensioni. Soltanto le conferenze e i corsi tenuti a Roma negli anni Settanta e Ottanta, per iniziativa dell'Università "La Sapienza", sviluppano un migliaio di pagine nella trascrizione promossa da

Ferruccio Marotti e Luisa Tinti, che purtroppo attende da anni la pubblicazione (se ne giova tuttavia l'importante studio di Chiara Guglielmi citato nel testo). E un problema analogo riguarda le lezioni tenute al Collège de France, fra 1995 e 1997, per due anni accademici, presso la cattedra di Antropologia Teatrale (tuttavia disponibili in cassette audio) o i corsi americani.

C'è bisogno di un coordinamento unitario degli sforzi che in varie parti del mondo si stanno facendo per superare almeno in parte questa impasse documentaria. E un simile coordinamento non può non spettare al Workcenter di Pontedera e alla locale, neonata Associazione Grotowski. Del resto, com'è noto, Thomas Richards e Mario Biagini sono stati nominati eredi testamentari del suo lascito culturale dallo stesso Grotowski. Compito non facile, anzi di terribile responsabilità. Perché è evidente, da un lato, che si tratta di esercitare tutta la acribia filologica necessaria e di esigere ogni volta tutte le possibili garanzie, tenuto conto dell'importanza e della delicatezza del materiale in questione, ma dall'altro è altrettanto evidente che l'esercizio di questo legittimo e anzi indispensabile diritto di controllo, di vaglio e di supervisione non dovrebbe mai rischiare di tradursi, almeno di fatto, in un blocco o anche soltanto in un eccessivo rallentamento del processo di più ampia messa a disposizione degli studiosi dell'eredità culturale del maestro polacco.

La comunità scientifica deve molto a Grotowski e chi oggi ne ha le possibilità dovrebbe aiutarla a saldare almeno in parte il suo debito con questa figura fondamentale della cultura e dell'arte del Novecento. Ecco perché parlo di una sfida che a sua volta la teatrologia lancia oggi al Workcenter.