



10/2018

# SciAmi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini

*Articoli di*

Francesco Fiorentino

Richard Schechner

Günther Heeg

Nikolaus Müller-Schöll

Cosetta G. Saba

Raymond Bellour

Janet Cardiff e George Bures Miller

Dalida D'Amico e Aldes





# Sciàmi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono  
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale  
Teatro

*Francesco Fiorentino*

## Conflitti di Proprietà

*Richard Schechner*

## EXODUCTION

Camaleonte, sciamano, imbroglione, artista, superesperto, regista, leader, Grotowski

*Günther Heeg*

## Cos'è il teatro transculturale?

Teatro

*Nikolaus Müller-Schöll*

## Il dramma dell'identità. Teatro, identità, politica, (ri-)appropriazione

*Cosetta G. Saba*

## Carmelo Bene e la decostruzione delle arti del secondo Novecento

Video

*Raymond Bellour*

## Foto, cinema, foto, cinema – movimenti di Ross McElwee

Suono

*Janet Cardiff e George Bures Miller*

## Sounds Like Theatre

Atlante

*Aldes, a cura di Dalila D'Amico*

## Le Tante Facce di Aldes

Allegati

Focus da [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com)

Luciano Berio | Giorgio Barberio Corsetti | Teatrino  
Clandestino | La Gaia Scienza | Sosta Palmizi

### **COMITATO SCIENTIFICO:**

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannioli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

### **COMITATO EDITORIALE:**

**Guido Bartorelli**, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

### **REDAZIONE:**

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**<sup>1</sup>. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami|ricerche, n. 4, Ottobre 2018

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-4>

[www.sciami.com](http://www.sciami.com) / [webzine.sciami.com](http://webzine.sciami.com)

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami|edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail [info@sciami.com](mailto:info@sciami.com)



1 [https://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors\\_Mar11.pdf](https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf)

### *Copertina*

Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503, Louvre, Parigi. Foto del 16 Giugno 2018 di Anna Pirri.

### *Retro di copertina*

andcompany&Co, *Black Bismarck*. 25 Settembre 2013, © MuTphoto/ Barbara Braun.

### *Immagine di copertina di ogni articolo*

Ryszard Cieślak, Jerzy Grotowski e Aleksander Lidtke durante il viaggio verso l'Australia nella primavera del 1974. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

*Morgenland*, diretto da Miriam Tscholl. Teatro di Hildeberg, 12-02-2016. Nella foto: Ibrahim Mahamed Quadi, Sami Ramadan, Rouni Mustafa, Tarek Alsalloum, Ashraf Ayash e spettatori. Foto di David Baltzer.

*Blind Poet*, regia di Jan Lauwers, 2015, kunstenfestivaldesarts di Bruxelles.

Ross McElwee, *Photographic Memory*, 2012. Nella foto Adrian Ross.

Janet Cardiff e George Bures Miller, *Paradise Institute*, 2001. Foto di Roman März, Haus der Kunst, Monaco 2012.

Aldes, *Carne Trita*, 2011.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



## Conflitti di proprietà

Francesco Fiorentino

### ABSTRACT

Per la prima volta viene pubblicato qui in italiano – nella versione considerata “finale” dal suo stesso autore – questo saggio di Richard Schechner dedicato a una figura mitica del teatro del secondo Novecento ; un lavoro di ricostruzione critica che ha contribuito in modo decisivo a consolidare il lascito di Grotowski, già pochi mesi dopo la sua scomparsa. Oltre a fissare alcuni termini essenziali del lessico, insieme ai contenuti e alla periodizzazione dell'opera grotowskiana (aspetti che, Grotowski in vita erano affidati esclusivamente alla trasmissione orale), il saggio ripercorre la formazione di Grotowski, gli aspetti legati al suo carattere, le forme specifiche della sua ricerca e della sua trasmissione del sapere, l'esercizio della leadership, il ruolo dei suoi collaboratori, le fonti, il lato mistico, il suo rapporto con lo spirito del tempo, l'importanza (e la debolezza) della sua opera, nella storia del teatro del Novecento.

*Taking a cue from some shows in recent years, the article discusses the phenomenon of cultural appropriation, the appropriation of the history and culture of a subordinate group by a hegemonic majority. It also discusses the transition from an intercultural perspective (Grotowski, Peter Brook) to a transcultural perspective, to which different ways of relating to otherness are linked. Finally, focusing on a show by Anta Helene Recken of 2017, *Mittelreich*, points out a very special case of Appropriation Art by sulbalterni which reveals the interesting qualities of a transcultural theater of subordinates.*

Non succede certo spesso che uno spettacolo venga sospeso per le proteste di una parte dell'opinione pubblica. A Robert Lepage è accaduto due volte in uno stesso mese. La prima volta, all'inizio dello scorso luglio, è toccato a *Slav*, uno spettacolo musicale che raccontava la schiavitù attraverso le canzoni degli schiavi afroamericani. Dopo due repliche il Festival international de Jazz de Montréal lo ha cancellato dal suo programma a causa delle rimostranze degli attivisti del Black Lives Matter, che contestavano il fatto che dei sette interpreti solo due fossero *people of colour*. Ancora bianchi vestiti da neri, che seguono le indicazioni di un regista bianco in un teatro di bianchi che ne ottengono vantaggi economici. I canti degli schiavi non sono stati scritti «perché i bianchi ne traggono profitto», affermano in una lettera aperta *Contre la pièce SLAV*<sup>1</sup>, un gruppo di artisti e intellettuali, ricordando che queste canzoni sono nate dalle sofferenze di persone sottoposte a atroci abusi fisici, sessuali e psicologici praticati da una struttura di potere bianca. Lo spettacolo di Lepage sfrutterebbe questa violenza a beneficio di artisti e produttori bianchi, perpetuando lo sfruttamento e l'emarginazione subita dalla popolazione nera nel Quebec e altrove. La lettera si conclude poi con una articolata rivendicazione di un maggiore spazio per scrittori, registi e attori neri, di maggiori finanziamenti per progetti guidati da persone di colore, progetti «in cui esse possano raccontare le proprie storie piuttosto che vederle raccontare al loro posto da artisti bianchi». L'accusa è di *cultural appropriation*: un gruppo maggioritario si appropria della cultura di un gruppo minoritario – per di più nata dalla sofferenza che gli ha inferto – traendone un utile, economico ma non solo.

La stessa accusa e le stesse richieste si ripetono a metà dello stesso luglio 2018, in occasione di un altro lavoro di Lepage, *Kanata*, che il regista allestisce insieme al Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine e che non arriva neanche a debuttare. Il tema è qui la storia dei nativi canadesi. E anche qui c'è una lettera aperta in cui un gruppo di artisti e intellettuali nativi contesta la legittimità del progetto, criticando soprattutto il fatto che nell'ensemble di Ariane Mnouchkine – composto da attrici e attori provenienti da 26 paesi diversi – non ci siano nativi canadesi, il che perpetuerebbe la loro storia di esclusione.

Robert Lepage ha a sua volta protestato contro tali «censure», difendendo il «diritto alla finzione», ricordando che il teatro consiste essenzialmente nel mettersi nei panni di altri per cercare di comprenderli e magari, così facendo, comprendere meglio sé stessi. Se viene negata la possibilità di fare questo, viene negato il senso stesso del teatro. E non si può che concordare: perché che cos'è il teatro se non lo spazio in cui si sperimenta la possibilità di divenire altro, la possibilità della metamorfosi? Ma appunto qui sta il problema: nella capacità di chi fa teatro di sopportare l'alterità dell'altro che si vuole diventare. Perché molto spesso, sulla scena, ci si identifica nell'altro a partire di una certa immagine che se ne ha o se ne vuole avere. È anche questo che si intende con l'accusa di *cultural appropriation*.

In questa prospettiva si può vedere anche il lavoro di Grotowski, come mostra il saggio di Schechner proposto in questo numero. Grotowski ha viaggiato in Asia Centrale, in India, in Cina, in America, alla ricerca di qualcosa che ha già bene in mente: l'"essenziale", l'"universale", ovvero una certa sua idea di "essenziale" e "universale", che – come scrive



1 <https://goo.gl/forms/7afRVsDkFZkpP8BR2>

Schechner – «nasconde il desiderio di acquisire poteri e risorse che vengono pensate risiedere in esotici altri (per gli occidentali)». L'alterità dell'altro è esotizzata, talvolta esotizzata, spesso addirittura banalizzata, come sosteneva Rustom Bharucha a proposito del teatro interculturale di Peter Brook, in particolare di Mahabharata, il celebre spettacolo del 1985 in cui il regista proponeva una sua lettura del poema epico indiano. Per Bharucha, lo spettacolo decontestualizzava e trivializzava la cultura indiana impacchettandola in una struttura drammatica pensata specificamente per un pubblico occidentale<sup>2</sup>. L'altra cultura viene integrata nella propria prospettiva, spogliata della sua propria alterità, piuttosto che essere accolta come sfida a aprirsi verso altri modi di concepire il mondo, se stessi, il teatro.



Proteste contro *SLAV*, regia di Robert Lepage, luglio 2018. Foto di Valérian Mazataud "Le Devoir".

Questa accusa di colonialismo culturale raggiunge in polemiche come quelle sorte intorno agli spettacoli di Lepage un'altra qualità, perché esse segnalano un'altra condizione della cultura, un altro modo di vivere e considerare le identità culturali. Oggi non si tratta più di riconoscere la diversità di culture che restano distinte e distinguibili, di lavorare per un dialogo tra esse che non sia a senso unico, come dice Bharucha. In questa visione interculturale, ogni cultura è un mondo a sé, il proprio e l'estraneo sono chiaramente separabili. L'estraneo è tutto collocato all'esterno della propria cultura, escluso e consumato esoticamente, oppure criminalizzato quando si avvicina.

Le richieste formulate nelle lettere aperte contro Lepage possono – e dovrebbero – es-

2 Rustom Bharucha, Peter Brook's "Mahabharata": A View from India, in "Economic and Political Weekly" Vol. 23, No. 32, (Aug. 6, 1988), pp. 1642-1647.

sere lette come un invito a mutare questa prospettiva: i firmatari chiedono uno spazio all'interno della società in cui già vivono, della cultura alla quale già partecipano. Contestano alla maggioranza egemone l'esclusività di quello spazio, l'egemonizzazione di quella cultura. La invitano ad aprirsi alla dimensione transculturale della società canadese, di tutte le società contemporanee, dimensione sulla quale insiste con intelligenza Günther Heeg nel saggio che proponiamo in questo numero e nel suo ultimo libro<sup>3</sup>.



Proteste contro SLAV, regia di Robert Lepage, luglio 2018

C'è tutto un teatro oggi che ci chiede finalmente di riconoscere che l'estraneo ha già un posto all'interno della propria cultura, ci chiede, in altre parole, di riconoscere la molteplicità interna di ogni cultura, di prendere atto del fatto che ogni cultura è un insieme di elementi eterogenei e ogni individuo – come diceva Brecht – «un insieme contraddittorio in continuo sviluppo, simile a una massa». Non è un caso che la International Brecht Society abbia deciso di dedicare il suo prossimo congresso al rapporto tra Brecht e l'estraneo<sup>4</sup>. L'estraniamento da sé, l'incontro con la propria estraneità e quindi la messa in dubbio della distinzione tra estraneo e proprio sono un momento centrale del teatro moderno a partire da Brecht. Il quale lavorava per un teatro che permettesse agli attori, come agli spettatori, di allontanarsi da se stessi, affinché non venisse a mancare il «terrore» che per lui «è necessario alla conoscenza». Il terrore di comprendere che non c'è proprio e non c'è estraneo su cui proiettare le nostre paure, le parti rimosse e maledette di noi stessi.

La «singolarità del singolo», diceva ancora Brecht, è garantita soltanto dall'«appartenenza

3 Günther Heeg, *Das transkulturelle Theater*, Theater der Zeit, Berlin 2018.

4 <https://cct.gko.uni-leipzig.de/brechtunterfremden>

a più di una collettività». Si appartiene a molti gruppi, perciò non si appartiene mai del tutto nessuno di essi e a ognuno si resta sempre un po' estranei. Perciò se si definisce l'identità a partire da una sola appartenenza (ai bianchi o ai neri, alle donne o agli uomini ecc. ecc.), si oscurano altre appartenenze (culturali, politiche, sociali, sessuali, di classe) e si produce un'identità culturale basata sull'esclusione, sull'esclusione anche di parti di noi stessi dall'immagine che di noi stessi ci facciamo. Il che non può non generare nevrotici disagi e fatali insincerità. Perciò bisogna chiedersi chi ha interesse a favorire la contrapposizione tra bianchi e neri, o tra "noi" e gli "stranieri", e quali altre differenze vuole nascondere. Se non si comprende che la questione etnica, la questione dell'identità culturale, serve anche a distogliere l'attenzione da altre questioni, da altre differenze, come quella sociale, di classe, allora si soggiace al discorso della maggioranza contro cui magari ci si ribella, si assume la posizione che essa ci ha assegnato.



"Mittelreich", tratto dal romanzo di Josef Bierbichler. Regia Anna-Sophie Mahler. Münchner Kammerspiele 2015. Dal sito [www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/mittelreich](http://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/mittelreich)

Mi pare che questo avvenga in un certo senso ai firmatari delle lettere aperte contro gli spettacoli di Lepage: singoli che si ergono a rappresentanti di un gruppo – i neri, i nativi – che deve la sua identità, appunto, al discorso e all'azione della maggioranza contro cui protesta. La loro identità e la loro protesta, come anche la loro pretesa di parlare per tutti i neri o per tutti i nativi, sono il frutto del discorso dell'altro. In questo senso Gayatri Chakravorty Spivak, in quel classico della teoria postcoloniale che è *Can Subaltern speak?* (1988), critica il ruolo degli intellettuali nel movimento politico e culturale dei subalterni, appunto perché essi finiscono per riprodurre all'interno di quel movimento i rapporti di egemonia e subalternità che sono l'oggetto della loro critica. E così tradiscono il fon-

damento dell'identità del subalterno: la sua irreparabile differenza. Nella misura in cui, prendendo la parola per tutti, costruiscono un gruppo subalterno omogeneo, riproducono in quel gruppo un rapporto di subalternità. Il vero subalterno è chi resta senza voce all'interno della propria comunità di subalterni. Chi parla a loro nome, invece, finisce per partecipare, volente o nolente, al «discorso del padrone», come lo chiamava Lacan. Pretende di parlare per tutti e vorrebbe quindi imporre agli altri il silenzio. Parla a nome di tutti gli appartenenti alla sua comunità e rivendica solo per questi il diritto di parola sulla propria storia.

Ma se soltanto agli appartenenti di una comunità fosse consentito parlare della propria storia, le storie e le culture resterebbero chiuse in se stesse. Si tratta, invece, di riconoscere che – come suggerisce Lepage – gli altri sono indispensabili per capire noi stessi e quel che ci è accaduto. Ma bisogna tener bene in mente che ogni rappresentazione dell'altro, ogni appropriazione estetica dell'altro ha sempre un risvolto etico: chi si assume il rischio di parlare con la voce di un altro deve anche saper mettere in dubbio se stesso e il proprio punto di vista. In questo ha ragione Bharucha con la sua critica<sup>5</sup>.

Perciò bisogna anche chiedersi se quando qualcuno racconta la nostra storia sta compiendo in ogni caso un'espropriazione; e anche se ogni limitazione a parlare della storia di altri costituisca sempre una censura, come dice Lepage. Il teatro non può e forse neanche dovrebbe rappresentare tutto. Ci sono certe cose che forse non dovrebbero essere rappresentate senza il pudore, il riserbo, la titubanza che nasce dal riconoscimento profondo dell'alterità dell'altro che si porta sulla scena. Non possiamo mai rappresentare la storia degli altri nel modo giusto. Ma questo non significa che gli altri, i subalterni, i senza voce, una volta conquistata la scena, sarebbero in grado di dire la verità su di sé e sulla propria storia. Quante vittime si fanno sostenitori dei propri aguzzini? Recentemente ha fatto discutere la costituzione di un'associazione di ebrei, "Juden in der AfD", all'interno della Alternative für Deutschland, il partito di estrema destra, islamofobico e negazionista, che negli ultimi anni ha sconvolto il panorama politico tedesco. La comunità ebraica tedesca ha subito stigmatizzato quest'iniziativa, che nella sua absurdità ripropone la questione della rappresentanza delle vittime. Chi può parlare a loro nome?

Quale delle voci di un popolo che è stato vessato e perseguitato può rappresentare la storia e le istanze di questo popolo in modo adeguato? Esiste una rappresentazione adeguata dell'oppressione? I discendenti di un popolo oppresso che rappresentano la storia dei loro avi non compiono anch'essi, in un certo senso, un'appropriazione culturale? Non sono le sue, di chi sale sulla scena, le sofferenze cui egli dà voce; non è lui colui che le ha patite. Rappresentare è un privilegio di chi è rimasto illeso, di chi è sopravvissuto, di chi non ha subito una violenza – o vissuto un'esperienza – che divide chi rappresenta da colui o da ciò che viene rappresentato.

Perciò non può esserci rappresentazione dell'altro che non sia anche appropriazione culturale, cioè proiezione del proprio. Poiché l'altro è sempre prodotto di una rappresentazione, non può esserci neanche un riconoscimento profondo della sua alterità, una reale immedesimazione nel suo orizzonte. Forse per questo Brecht – come fa notare Nikolaus

////////////////////

5 Rustom Bharucha, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, Manohar, New Delhi 1990.

Müller-Schöll nel saggio che qui proponiamo – insisteva tanto sulla differenza tra chi mostra qualcosa (l'attore) e colui che egli mostra (il personaggio). Voleva che fosse esibita, che l'attore recitasse mantenendo sempre acuta – in sé stesso e nello spettatore – la consapevolezza che lui era lì, sulla scena, per far apparire un altro, in un certo modo e per certi motivi. Alcune forme di teatro documentario o Reality Theatre degli ultimi anni – penso soprattutto a Rimini Protokoll – tendono a cancellare questa differenza facendo salire sulla scena «esperti del quotidiano» a raccontare della propria vita, chiedendo loro di non essere che se stessi. Mai poi questa vita «propria» si riduce una finzione che non sa di essere tale, l'essere se stessi all'interpretazione di un ruolo costruito dai registi e dagli stereotipi sociali. Invece che di appropriazione culturale, qui si dovrebbe parlare di espropriazione teatrale. La realtà biografica delle persone chiamate sul palco viene integrata in un disegno registico, piuttosto che interrompere la cornice della rappresentazione, facendo emergere qualcosa che altrimenti da quella scena è escluso, e aprendo così nuovi spazi possibili di riflessione.



“Mittelreich”, tratto dal romanzo di Josef Bierbichler. Ripresa della regia di Anna-Sophie Mahler. Regia di Anta Helena Recke. Münchner Kammerspiele 2017. Dal sito [www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/mittelreich-recke](https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/mittelreich-recke)

Che un effetto tale lo possa avere anche un'operazione di appropriazione culturale lo mostra uno spettacolo di Anta Helena Recke che debutta ai Kammerspiele di Monaco nell'ottobre del 2017<sup>6</sup>. Lo spettacolo si chiama Mittelreich e copia integralmente l'omoni-

////////////////////

6 <https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/mittelreich-recke>

mo spettacolo di Anna Sophie Mahler, che era stato presentato due anni prima presso lo stesso teatro<sup>7</sup> e riadattava per la scena il romanzo omonimo di Josef Bierbichler uscito nel 2011, dove vengono raccontati traumi, crimini e abusi che hanno segnato la storia tedesca del Novecento a partire dalla vicenda di una famiglia in un paesino di contadini in Baviera. Recke, giovane regista bavarese di colore, riproduce in tutto e per tutto la messinscena di Mahler, operando un unico, piccolo e illuminante cambiamento: tutti gli interpreti sono *people of colour*. Un gesto critico che rende palpabile un presupposto tacito e non discusso del sistema teatrale tedesco (e non solo tedesco): il fatto che tutti coloro che lavorano a teatro, sulla scena e dietro la scena, sono bianchi. Qui invece ci sono dei neri che si appropriano del lavoro di bianchi per esibire il razzismo strutturale e inconsapevole che lo contraddistingue. Recke si richiama ai procedimenti sviluppati dalla cosiddetta Appropriation Art, che ha ormai una lunga storia nelle arti figurative, dagli ingrandimenti di manifesti pubblicitari di Andy Warhol e Roy Lichtenstein, alle copie delle opere di Warhol, Rauschenberg e altri approntate da Elaine Sturtevant, fino alle fotografie di fotografie proposte da Louise Lawler o Sherrie Levine. Ma qui l'intento dell'appropriazione non è la messa in dubbio dell'idea di autorialità o di originalità, del concetto di proprietà intellettuale o del copyright capitalistico. Quel che conta in questo caso è il gesto autoriflessivo che si compie mediante l'appropriazione: l'arte esibisce i meccanismi di esclusione su cui si fonda, rivelando così il desiderio e la necessità di ridefinirsi, di mettersi radicalmente in discussione. Ci si può appropriare dell'opera di altri per portare l'arte, oltre i limiti che si impone, mostrando che essa diventa qualcosa di più e di diverso quando riconosce le regole e le premesse che la fondano e la limitano. È questa la sfida preziosa di un teatro di subalterni che prendono la parola per raccontare storie di altri e, attraverso questa inversione, fanno rientrare nel campo della rappresentazione qualcosa che vi era escluso e la necessità di creare in essa più spazio: per altri corpi, altri gesti, altri modi di parlare, che sono estranei solo quanto lo sono i nostri.

////////////////////

7 <https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/mittelreich>



## EXODUCTION\*

Camaleonte, sciamano, imbroglione, artista,  
super-esperto, regista, leader, Grotowski

Richard Schechner

*Traduzione dall'inglese di Valentina Ajmone Marsan e Giovanni Iorio Giannoli.*

Exoduction è stato pubblicato per la prima volta nel 1997, nel volume *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Richard Schechner e Lisa Wolford (Routledge, New York). Con qualche variazione, il testo inglese è stato poi ripubblicato nel 2001 e trasferito in una edizione digitale nel 2006. Quella che qui pubblichiamo è la versione "finale" del testo, fornita dallo studioso e non modificata per la pubblicazione in italiano in Sciami/Ricerche n. 4.

Le immagini che accompagnano il testo sono presenti nell'archivio de *The Grotowski Institute* e sono state concesse dall'autore, il fotografo Andrzej Paluchiewicz. Si ringrazia l'Istituto Polacco di Roma e in particolare Anja Jagiello.

### ABSTRACT

Per la prima volta viene pubblicato qui in italiano – nella versione considerata "finale" dal suo stesso autore – questo saggio di Richard Schechner dedicato a una figura mitica del teatro del secondo Novecento ; un lavoro di ricostruzione critica che ha contribuito in modo decisivo a consolidare il lascito di Grotowski, già pochi mesi dopo la sua scomparsa. Oltre a fissare alcuni termini essenziali del lessico, insieme ai contenuti e alla periodizzazione dell'opera grotowskiana (aspetti che, Grotowski in vita erano affidati esclusivamente alla trasmissione orale), il saggio ripercorre la formazione di Grotowski, gli aspetti legati al suo carattere, le forme specifiche della sua ricerca e della sua trasmissione del

\* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

sapere, l'esercizio della leadership, il ruolo dei suoi collaboratori, le fonti, il lato mistico, il suo rapporto con lo spirito del tempo, l'importanza (e la debolezza) della sua opera, nella storia del teatro del Novecento.

*This essay by Richard Schechner dedicated to a mythical figure of the theater of the late twentieth century; a work of critical reconstruction that has contributed decisively to consolidating the legacy of Grotowski, just a few months after his death. In addition to fixing some essential terms of the vocabulary, together with the contents and the periodization of the Grotowskian work (aspects that Grotowski in life were entrusted exclusively to oral transmission), the essay retraces the formation of Grotowski, the aspects linked to his character, the specific forms of his research and his transmission of knowledge, the exercise of leadership, the role of his collaborators, the sources, the mystical side, his relationship with the spirit of time, the importance (and weakness) of his opera, in the history of twentieth century theater.*

## 1.



Ludwik Flaszen and Ryszard Cieślak sulla costa danese del Mar Baltico, 1971. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

Era una volpe, un'aquila, un serpente, una talpa. Un camaleonte, elusivo, abilissimo nel tenere le persone vicine o tenerle a distanza, e comunque abbagliandole con la sua aura. La sua presenza faceva paura ad alcuni, era misteriosa per altri. Le sue apparizioni in pubblico erano in gran parte proprio questo, e lo sono state per un quarto di secolo o più,

fino alla morte nel gennaio 1999. Grotowski si esibiva come un'apparizione, completamente padrone di sé, con dosi attentamente calibrate di saggezza ed evasione, intuizioni e ripetizione. Come i canti, le danze e i riti che con i suoi compagni raccoglieva da varie culture, Grotowski mescolava umiltà e arroganza, certezza e scetticismo, semplicità e fasto. Nella cattolica Polonia diceva che era ateo, ma nessuno che conosca il suo lavoro ci crede; non è facile dire esattamente quale fosse la sua fede religiosa. Quelli che lo hanno conosciuto meglio, che hanno lavorato più tempo e condiviso interi giorni e settimane con lui dicono che sapeva essere spiritoso, cordiale, amichevole e accogliente con tutti.

## 2.

Questo testo in cui tento di situare Grotowski è stato scritto nel 1997, due anni prima della sua morte, e leggermente rivisto nel 2000. È il risultato di molti anni di contatto con lui, di influenza avuta dal suo lavoro, e di ripensamento e considerazione su di lui e la sua opera. Grotowski è morto il 14 gennaio 1999, all'età di sessantacinque anni. Al pari di Stanislavsky, Meyerhold e Brecht, per alcuni egli è una delle grandi figure del teatro del ventesimo secolo. Per altri rimane praticamente sconosciuto. Uno strano paradosso, per questa figura la cui influenza non deriva da produzioni pubbliche, ma grazie alle centinaia, forse migliaia di individui che ha incontrato, toccato e trasformato.

Dopo una spettacolare e breve carriera, in cui allestiva spettacoli per il pubblico, intorno al 1970 Grotowski decise di lavorare a quattr'occhi o con gruppi molto piccoli. E, anche quando lavorava a spettacoli per il pubblico, quel pubblico era piccolo, di solito fra quaranta e ottanta spettatori. In queste ambientazioni così intime, una performance era più un incontro che una visione da lontano.

Essendo stato uno di quelli che hanno sentito il calore dello sguardo di Grotowski, e ai quali mancherà moltissimo la sua presenza, sento il bisogno di scrivere del suo lavoro, di quello che lo rende unico e della sua importanza e impatto. Egli è stato il mio maestro, soprattutto nel 1967, quando stavo formando The Performance Group.

Per tutti quelli che hanno conosciuto Grotowski, incontrarlo è stata una esperienza speciale, uno schiaffo in faccia da parte di un maestro Zen. Io lo avvicinavo sempre con rispetto e con paura biblica. Non che non fosse anche giocoso e ironico, generoso e comprensivo: sapeva passare in un baleno da grande conforto a gelido sarcasmo. Era difficile guardarlo profondamente negli occhi, il convenzionale "specchio dell'anima", perché o vedevi qualcosa di simile agli occhi, dietro il filtro di occhiali molto spessi, oppure – quando se li toglieva – vedevi uno strabico. Aveva una salute fragile, ma non si curava di sé stesso. Fumava, mangiava in modo irregolare: una volta, in un ristorante in California, ordinò una grande bistecca, chiese che fosse appena scottata, e si gettò sulla carne cruda. "Sono un lupo!" esultò.

Che importanza hanno questi particolari personali? So che altri hanno fatto descrizioni ed esperienze molto diverse: siamo tutti uomini ciechi, che esprimono opinioni sull'elefante. Grotowski si dava una forma che si adattasse ai suoi incontri con le persone. Nel suo lavoro a quattr'occhi aveva il dono impareggiabile di mettersi in quello che Martin

Buber chiamava il rapporto “ich-du”, “io-tu”. Il suo cambiare forma non era inganno o rifiuto; anzi, voleva penetrare meglio fino al nocciolo della questione. Il suo aspetto poteva cambiare radicalmente, d'improvviso, come quando alla fine degli anni Sessanta si tramutò da un uomo paffuto, dal viso liscio, in completo scuro e occhiali da sole, ad un tipo mingherlino, dai capelli lunghi, con una giacca di blue jeans che trascinava uno zaino – un incrocio fra un hippy e un maestro di arti marziali. Dio solo sa quando dormiva; certamente non di notte, quando esultava nel suo lavoro.

Grotowski divenne famoso fuori dalla nativa Polonia per gli scritti, le interviste e una serie di tour, negli anni Sessanta e Settanta, del suo *Laboratory Theatre* in Europa Occidentale, in Medio Oriente, in Messico, negli Stati Uniti e in Australia; fu durante e appena dopo la fase del *Theatre of productions* (1957-69). Il gruppo si esibì a New York nel 1969 e a Philadelphia nel 1973: gli allestimenti di *The Constant Prince*, *Akropolis*, e *Apocalypsis cum Figuris* commossero profondamente e indiscriminatamente il teatro americano.

Com'era assistere a uno spettacolo di teatro di Grotowski? Walter Kerr – che certo non amava il teatro sperimentale – sul *New York Times* del 30 novembre 1969 descrisse la propria esperienza con il Polish Laboratory Theatre:

Successes durante *Akropolis*, l'opera in cui la storia ebraica e quella greca scorrono insieme a Auschwitz, come una pozza di sangue. Al centro del palcoscenico, una costruzione di tubi del gas, vasche da bagno e carrozzelle arrugginite; in quel momento non c'erano attori. Noi, seduti direttamente sul palcoscenico, eravamo più vicini al centro di quanto lo fossero gli attori. Eravamo consapevoli l'uno dell'altro, e occupati. I performer erano tutti dietro di noi, sparpagliati in un buio non identificato, e facevano rumori veloci e bisbigliati, come se i muri di una casa si affrettassero a incontrarsi in un angolo.

Un improvviso sibilo mi raschiò l'orecchio; il responsabile era vicino alla mia spalla. Non mi girai a vedere chi fosse. Un corpo fu gettato violentemente davanti e sopra di me, atterrando con un tonfo nella carrozzella, a pochi centimetri dalla mia testa; non feci uno scatto né pensai che sarei stato colpito. Guardai le facce del pubblico, davanti e a sinistra: quasi tutti erano a bocca aperta, mentre gli attori riemergevano alla luce, battendo le piante dei piedi, con le palpebre pesanti, bianche e assenti, le spalle spinte in avanti per dare imprevedibilmente colpi agli altri corpi; per il resto, quelle facce erano assolutamente calme.

Però, malgrado la sua eccellenza come regista teatrale, gli interessi più vivi di Grotowski stavano altrove.

Nel 1956, ancora studente, fece un viaggio di due mesi in Asia centrale. Poi viaggiò in molte parti del mondo, in cerca di maestri di performance rituali. Grotowski invitò alcuni di loro a lavorare con lui in California o in Italia. Cercava tecniche di riti di Bali, Haiti e India, arti marziali cinesi, il “*Libro dei Morti*” egiziano, canti Shaker, e tant'altro. Intrecciò conversazioni con l'antropologa Barbara Myerhoff e con lo studioso diventato guru Carlos Castaneda. Cercava non solo in lungo e in largo, ma indietro nel tempo, sperando di recuperare antichi riti, le cui tracce non erano quasi più visibili.

Negli anni Settanta, il teatro ordinario, anche il più radicale teatro sperimentale come

quello del *Laboratory Theatre*, non soddisfaceva più Grotowski. Proteiforme come sempre, Grotowski sciolse la compagnia (formalmente nel 1984), e cominciò a lavorare nel "para-teatro" (1969-78), sforzandosi di estendere il rapporto fra performer e spettatori. Il para-teatro portò al "teatro delle fonti" (1976-82) – un tentativo di trovare il nucleo, l'essenza del teatro nelle vecchie tradizioni, occidentali e non. Grotowski descrisse il teatro delle fonti come "l'incontro fra il giovane e il vecchio", in entrambi i sensi, personale e culturale.

Il para-teatro coinvolgeva a volte migliaia di persone di varia ed estesa provenienza, sia concettuale che effettiva. Questa confusione era molto al di sotto delle aspettative del disciplinato Grotowski, che passò all'*Objective Drama* (1983-86), concentrato su un numero limitato di partecipanti in un programma speciale ideato da e per lui all'Università di California, Irvine. Nell'*Objective Drama* Grotowski voleva combinare materiali originari con precisi tipi di training, e la sua esplorazione degli strumenti dell'attore che aveva sviluppato nei suoi primi anni di regista. Questo tipo di ricerca mirata continuò nell'ultima fase di lavoro di Grotowski, *Art as Vehicle* (1986-fino alla morte, e oltre).



Stanisław Scierski (attore Teatr Laboratorium), Jerzy Grotowski e Ryszard Cieślak a Holstebro, 1971. Foto di Andrzej Paluchiewicz

In questa ultima fase, mentre la salute gli veniva a mancare (aveva problemi di cuore, problemi ai reni e leucemia), scelse come successore Thomas Richards, figlio del regista e educatore americano Lloyd Richards. Grotowski gli ha trasmesso tutto quello che ha potuto.

L'influenza di Grotowski nel teatro è dappertutto. Qualche volta il segno è esplicito, come con l'Odin Teatret di Eugenio Barba in Danimarca, il Gardzienice di Vladimir Staniewski in Polonia, o il New World Performance Laboratory of Cleveland, Ohio, U. S. A. di James Sloviak e Jairo Cuesta. Altre volte non è facile percepire superficialmente la sua influenza, come con The Performance Group e attraverso esso con il Wooster Group, o Joseph Chaikin, Peter Brook, e Andre Gregory, per citarne solo alcuni.



Zbigniew Kozłowski (attore Teatr Laboratorium) e Jerzy Grotowski, probabilmente in Australia nella primavera del 1974. Foto di Andrzej Paluchiewicz

Gli effetti di Grotowski sul teatro derivano da tre idee che inventò, esplorò e provò a sistematizzare. La prima, l'idea che un teatro eccellente avviene a un punto d'incontro tra il personale e l'archetipico – in questo continuava e approfondiva il lavoro di Stanislavsky. La seconda, l'idea che il teatro più efficace è il "teatro povero" – un teatro con il minimo equipaggiamento, al di là della presenza degli attori. La terza, l'idea che il teatro è interculturale, e differenzia e pone in relazione le "verità" delle performance in molte culture.

Portò avanti queste idee in decenni di lavoro preciso, dettagliato, sistematico, fisico e spirituale. Ma era nel suo lavoro concreto con le persone, nella sua scrupolosa e incisiva attenzione al dettaglio, nel suo inquietante intuito per il processo del performer, che si mostrava più chiaramente. Ai suoi scritti ci si può ispirare o possono sembrare oscuri; ma in realtà lavorare con lui era tutta un'altra cosa. Grotowski appartiene alla tradizione orale.

### 3.

L'ultima volta che ho visto Grotowski è stato a Copenaghen, nel 1996. Eravamo seduti in un angolo di una stanza affollata, a bere caffè. Anche se avevo quasi la sua età, mi sentivo come fossi suo figlio. Quando ho saputo della sua morte, ho pianto.

Ci sono stati tempi più felici. Mi ricordo il suo quarantanovesimo compleanno, l'11 agosto 1982, nell'appartamento di Andre e Chiquita Gregory a Central Park West: c'erano delle persone, ma non tantissime. L'11 agosto è anche il compleanno di Carol Martin, quindi festeggiavamo insieme, bevendo e mangiando. Grot fece fuori un sacco di vodka e champagne, io meno, Carol solo champagne. Improvvisamente Grotowski si mise a cantare "Fottuti auguri a te, fottuti auguri a te, fottuti auguri, fottuti auguri, fottuti auguri a te!" Poi prese una bottiglia di champagne, la scosse e ci spruzzò addosso il contenuto. Io ricambiai con la stessa moneta; presto alla festa molti si spruzzavano a vicenda, cantavano e ridevano.

Suppongo che non sia affatto strano che una persona abbia molti aspetti, molte facce, molte presenze, molti caratteri (come nel teatro). Questa molteplicità di ruoli è qualcosa che Grotowski trovava in Gurdjieff, un ricercatore dello spirito, della mente e del corpo con molte affinità con Grotowski. "Recitiamo sempre un personaggio, un ruolo; è quello che Jung definiva persona" (Grotowski 1996: 100). Ed è in questo concetto pressoché indecifrabile, la presenza, che la supremazia di Grotowski si manifesta meglio. Più di qualunque suo attore, incluso il grande tragico Ryszard Cieslak, Grotowski era e continua a essere una presenza. Che cosa vuol dire, come funziona e che conseguenze ha per il teatro e oltre, è l'argomento di questo scritto.

### 4.

I dati biografici dei primi anni di vita di Grotowski, fin quando iniziò la scuola di teatro nel 1951, sono noti, ma striminziti (vedi Osinski 1986: 13-14 e Kumiega 1985: 4). Kumiega li riassume così:

Grotowski nacque a Rzeszow, vicino al confine orientale della Polonia, l'11 agosto 1933. Suo padre era una guardia forestale e sua madre una maestra. Il suo unico fratello (Kazimierz), di tre anni maggiore di lui, sarebbe diventato professore di fisica teorica [...]. Allo scoppio della Seconda guerra mondiale, all'età di sei anni, Grotowski si stabilì con la madre e il fratello nel villaggio di Nienadowka, circa venti chilometri a nord di Rzeszow (suo padre aveva lasciato la Polonia per stabilirsi in Paraguay, dove visse fino alla morte nel 1968). La piccola famiglia Grotowski passò tutto il periodo dell'occupazione in questo ambiente rurale [...]. Nel 1950 la famiglia si spostò di nuovo, a Cracovia, dove Grotowski completò la sua educazione secondaria (anche se aveva perso un anno per una grave malattia). Nel luglio 1951 fece domanda per essere ammesso al Dipartimento di Recitazione della Scuola Statale di Teatro a Cracovia [...].

Nessun altro lavoro in inglese ci dice di più<sup>1</sup>.

Il Grotowski che il mondo conosce comincia a Opole, con la fondazione – nel 1959 – del *Theatre of 13 Rows*. Comincia, di fatto, quando Grotowski può ragionare ciò che è noto. Osinski fa un breve resoconto del primo lavoro teatrale di Grotowski, del suo attivismo negli anni di studente, delle sue lezioni sulla “filosofia orientale” e del viaggio in “Asia Centrale” nel 1956 (Osinski 1986: 18). Ma questi resoconti sono fatti privi di sangue, non sono vita<sup>2</sup>.

E quali sono state le esperienze del ragazzo Grotowski prima e durante la Seconda guerra mondiale? Quali sono stati gli episodi formativi della sua infanzia? Nel 1996 ho parlato con lui di questo periodo della sua vita. Non ho registrato su nastro quell'incontro, perciò quello che segue sono parafrasi di quello che mi ha detto. Le condizioni economiche della famiglia Grotowski negli anni precedenti alla Seconda guerra mondiale “scesero al livello dei contadini polacchi”. Durante la guerra, Grotowski e sua madre vissero in un villaggio vicino a un bosco. Suo padre andò a Parigi, per unirsi all'esercito polacco in esilio. Jerzy non lo avrebbe più rivisto: dopo la guerra, suo padre emigrò in Argentina e poi in Paraguay, dove morì nel 1968, avendo lavorato prima al porto e più tardi per il consolato britannico. Diceva che non avrebbe mai vissuto in una Polonia dominata dall'Unione Sovietica. “Era uno scultore e una guardia forestale”, mi disse Grotowski. Ma è sua madre che ha dato forma alla mente e al lavoro del giovane artista; Grotowski parlava sempre di lei con amore e rispetto profondi. Sto parafrasando (non ho registrato la nostra conversazione):

La mamma era una donna molto saggia. Lavorava come maestra quando poteva, ma faceva anche le pulizie nelle case, e faceva lavori manuali – qualsiasi cosa per provvedere alla sua piccola famiglia [Jerzy e Kazimierz]. Teneva sempre libri di religioni diverse sullo scaffale [dove il giovane Jerzy sarebbe arrivato facilmente]. Cristiana, ebraica, hindu, buddista: diceva che erano religioni tutte diverse, ma anche davvero tutte la medesima; parlavano tutte delle stesse verità fondamentali [...].

Una volta, durante la guerra, i tedeschi diedero sapone alle persone. Mia madre disse di non usarlo, perché era fatto con corpi di ebrei. In realtà, avevamo pochissime notizie di quello che succedeva. C'erano dicerie, sentivamo dicerie.

Più che dicerie. Grotowski mi disse che aveva visto cadaveri nel bosco. I tedeschi entravano nelle case dei villaggi, aveva sentito spari. Aveva sei anni quando la guerra cominciò, dodici quando finì. *Akropolis* – apparentemente un lavoro su Auschwitz – riguarda anche quello che Grotowski aveva visto e sentito; anche quello cui aveva reagito durante la guerra, compreso il fatto di leggere testi classici, in un mondo che ignorava o parodiava brutalmente quello che questi libri dicevano e significavano.

////////////////////

- 1 Mi dicono che Grotowski wytycza trasy: Studia i szkice di Zbigniew Osinski (1993) abbia più informazioni sui primi anni di Grotowski, comprese interviste con amici, colleghi, familiari e via dicendo. Non leggendo il polacco, non posso dire.
- 2 Grotowski and His Laboratory of Osinski (1986), così come appare in inglese, è abbreviato. Forse, i traduttori Lillian Vallee e Robert Findlay hanno lasciato fuori parecchie cose, sulla vita di Grotowski. Ma ne dubito. Grotowski voleva dare forma a ciò che si sapeva di lui. Non desiderava portare la gente a fonti che non poteva controllare.

L'occupazione genocida nazista ebbe un seguito con la complessa danza di oppressione-autorizzazione-oppressione degli anni del comunismo, culminando nel movimento di Solidarnosc, nella legge marziale e, alla fine, nel crollo del comunismo. Dopo l'imposizione della legge marziale nel dicembre 1981, Grotowski stette lontano dalla Polonia per circa dieci anni. Vi tornò nell'aprile 1991, per accettare un dottorato onorario dall'Università di Wroclaw e per condividere il suo recente lavoro con giovani e vecchi amici, proiettando il film di Mercedes Gregory *Downstairs Action*<sup>3</sup>. Nel dicembre 1996 e nel febbraio-marzo 1997, Grotowski andò a Varsavia e a Wroclaw, a discutere il suo lavoro *Art as Vehicle* e a ricevere due riconoscimenti, il Premio Konrad Swinarski e il Gran Premio della Fondazione della Cultura Polacca. Ma, nonostante questi viaggi, fin dal *Theatre of Sources* Grotowski ha quasi sempre lavorato fuori dalla Polonia. Qualcuno si è chiesto perché Grotowski non si fosse impegnato direttamente e profondamente in Solidarnosc. In realtà, il giovane Grotowski era politicamente attivo durante l'"Ottobre polacco", nella metà degli anni Cinquanta. Ma quando si unì al *Theatre of the 13 Rows* a Opole nel 1959, questo impegno diretto in politica calò. In verità, Grotowski non era un essere politico nel senso di Solidarnosc, più di quanto fosse un essere di teatro nel senso di Broadway. Evitava azioni che lo legassero a gruppi al di fuori del suo cerchio; quando interagiva fuori da quel cerchio, lo faceva interamente a modo suo, dettando come dovevano essergli poste le domande, le ore degli incontri, le persone che avrebbe incontrato. Quelli che volevano apprendere di più su quello che stava facendo si riversavano nel suo laboratorio a Pontedera, dove partecipavano a incontri scrupolosamente regolati.

Non è facile scoprire che cosa pensasse il giovane Grotowski dal 1945 fino alla metà degli anni Cinquanta. Le sue tracce, prima che emergesse come un autore-regista giovane e brillante, sono nascoste o distrutte dalla guerra, dal suo esito, dall'occupazione russa e dalla Guerra Fredda. L'uomo non era desideroso di svelare la storia della sua vita. Come Georges Ivanovič Gurdjieff – una figura che assomiglia a Grotowski in tratti fondamentali, e di cui scriverò più tardi – Grotowski ha viaggiato in Asia Centrale, India e Cina, incontrato "persone notevoli", acquisito conoscenza esoterica, praticato lo yoga, sviluppato le sue opinioni sulla vita degli esseri umani. Più avanti nella sua vita, diverse volte Grotowski ha lasciato i colleghi, sparito dalla vista e viaggiato in Asia o in America. Quando riemergeva a New York, a Varsavia o Wroclaw, era cambiato; ma il processo che aveva determinato i cambiamenti non si spiegava del tutto. La sua era una vita costruita, un'autobiografia scritta con atti e risultati, piuttosto che con parole e esplorazioni.

Grotowski non si apriva facilmente. E non mi sembra giusto essere troppo personale su di lui. Aveva una vita sessuale? Se sì, chi erano i suoi partner? Il suo "orientamento" (che strana parola giroscopica) era "normale", "gay", "bisessuale", o qualcos'altro? Aveva a che fare con il suo lavoro? È stato giusto che io rivelassi la sua birichinata, sui fottuti auguri di compleanno? Fino a dove il privato di una persona famosa deve essere tenuto nascosto? Perché mi preoccupa? Perché mai Grotowski avrebbe dovuto controllare minuziosamente quello che si poteva venire a sapere di lui? Questo controllo era importante per il suo lavoro? Il suo controllo orientava tutte le ricerche su di lui e sul suo lavoro, dando l'impressione – che potrebbe corrispondere sorprendentemente a verità – che il lavoro

<sup>3</sup> Così chiamato perché l'opera era stata sviluppata nello spazio in fondo alle scale, nel Grotowski Workshop di Pontedera.

fosse tutto quello che c'era dell'uomo. Come un maestro Noh, Grotowski viveva una vita rigidamente limitata, e misurava attentamente perfino i viaggi, le uscite che faceva. Ma se la sua vita privata e i più intimi processi creativi restano più o meno segreti, "il lavoro di Grotowski", se mi posso permettere di chiamarlo così, è stato divulgato ampiamente. Questo è tanto più sorprendente, in quanto Grotowski non è autore e regista delle sue opere (come era Brecht), né autore, attore, regista e maestro di attori (come era Stanislavsky), e nemmeno regista di produzioni enormemente popolari, come è Brook.



Zbigniew Kozłowski (attore Teatr Laboratorium) in Brzezinka area, primi anni Settanta. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

## 5.

Il lavoro di Grotowski è fondamentalmente spirituale. La gente dice che Grotowski "ha lasciato il teatro", ma in realtà non è mai stato "nel teatro". Anche nelle sue prime produzioni per il palcoscenico, il teatro era la sua via, non la sua destinazione. Quando doveva iniziare l'università, Grotowski aveva tre possibilità: formazione teatrale, studi hindu, scuola medica ("non per guarire i malati", mi disse, "ma per diventare uno psichiatra che aiuti le persone sane a sviluppare le loro intuizioni sulla vita"). Scelse il teatro perché concluse che lì avrebbe incontrato la minor censura e il minor controllo della mente. I censori leggevano le parole, le sceneggiature che venivano presentate. Non erano interessati alle messe in scena. Ai censori importava quello che veniva messo davanti al pubblico, quello

che poteva essere citato e che poteva circolare, non quello che succedeva durante i laboratori o le prove. Perciò, erano gli aspetti non verbali del teatro che Grotowski sviluppava più approfonditamente. Era nella parte pre-pubblica o non-pubblica del teatro, nel lungo processo di preparazione, che Grotowski affrontava i maggiori rischi, esponeva sé stesso e i suoi collaboratori. E raccoglieva intorno a sé nel *Laboratory Theatre* persone come lui.

Per il mondo esterno [mi disse Grotowski nel 1996] il Lab presentava un'immagine di unità e di solidità. Invece, le persone erano molto "a rischio" e spesso marginali, cariche di energia, inclini ad assumere rischi. Il Lab era un gruppo incredibilmente anarchico. Spesso il lavoro rasentava il caos, era intenso, con molta passione e battaglia all'interno. Ciò era naturale, perché quel tipo di lavoro, in quel momento, in quella società polacca, avrebbe sicuramente attratto persone inclini a prendere rischi, che andavano fino al fondo, fino all'estremo.

Le performance pubbliche del Lab erano presentate a pubblici minuscoli. Gli spettacoli erano fatti di gesti e di musica, pronunciati e cantati piuttosto che parlati, personali fino al punto di essere intimi, non facilmente decifrabili da un grande pubblico. Testi di parole tratte da classici venivano frammentati, rimodellati, in un montaggio di suoni e complesse vocalizzazioni difficili da seguire, che non era molto probabile attraessero grandi folle o il fuoco dei censori.

Ma, al di là di questi spettacoli pubblici, Grotowski e i suoi "colleghi" (una parola che preferiva, una sorta di "compagni" non comunisti) usavano il teatro per portare avanti interessi spirituali, mistici e di yoga. Grotowski, lui, non avrebbe usato la parola "spirituale", avrebbe più probabilmente ridicolizzato l'idea. Ma io non so quale altra parola possa riassumere la sua ricerca, i suoi metodi, i suoi viaggi e il suo vocabolario, nelle interviste e negli scritti. Il suo non era un misticismo oscurantista, ma uno connesso all'antica tradizione della gnosi e alla figura hasidica dell'esule, vagabondo Shekhinah: una ricerca della "verità sparpagliata", di scintille nascoste in posti lontani, a mala pena discernibili, bisognose di essere raccolte, rimontate, riconnesse. Lo scopo di Grotowski era, e resta, quello di affrontare – ma non di afferrare, tenere, possedere, o in alcun modo schiacciare fino alla morte – un tipo di conoscenza spirituale definito e particolare. Questa conoscenza, sebbene concreta e esprimibile in suono e movimento, è ineffabile, non traducibile in parole: ecco perché così spesso prende la forma di canto, "azioni" o "movimenti". Eugenio Barba – il primo e più fedele divulgatore del lavoro di Grotowski, e probabilmente il discepolo più vicino alle sue teorie – ha codificato gli aspetti teatrali più comuni del lavoro del maestro. Nel 1991, Barba ha pubblicato con Nicola Savarese *A Dictionary of Theatre Anthropology*, un libro le cui teorie non sono esattamente quelle di Grotowski, ma sono strettamente collegate alle sue, sono frutti dello stesso albero. Quello che Grotowski avrebbe permesso di scrivere sul suo più recente modo di lavorare, la fase dell'*Art as Vehicle*, sta in *At Work with Grotowski on Physical Actions* di Richards (1995). Molte annotazioni nel *Grotowski Sourcebook* (1997 [2001]) dicono com'era partecipare o assistere a questo o a quel progetto di Grotowski. Ma, per quanto se ne parli, si sa poco dei processi interiori della mente di Grotowski. E neanche avrebbe lasciato dopo di sé una serie di testi e una biografia, come fece Stanislavsky; o lavori teatrali riproducibili, come fece Brecht. I processi di Grotowski sono molto più coerenti di quelli di Artaud; e lui ha formato, o almeno profondamente toccato, molte persone. Ma il suo retaggio è in qualche grado equivalenten-

te a quello di Artaud: elusivo ma forte, aperto a molte interpretazioni, una "storia" forse ancor più che un "sistema". Grotowski sparirà come un sasso gettato in un lago. Sarà conosciuto solo dalle increspature.

## 6. La tradizione orale

Grotowski ha trasmesso quello che conosceva attraverso una tradizione orale: i suoi modi più profondi di lavorare non possono essere ridotti a discorsi scritti. La sua "via" era proprio il suo processo di lavoro, che non era condiviso con molte persone nello stesso momento. Ogni volta, Grotowski lavorava con meno di una dozzina di persone, e quelle con cui davvero condivideva il lavoro potevano essere solo una o due. A Pontedera andavano e venivano visitatori, ma non in numeri grandissimi. Prima, in termini di numeri, il *Laboratory Theatre* era una piccola impresa, ed era impedito al pubblico di accedere ai metodi di lavoro; e anche gli spettatori non raggiungevano i cento per ogni spettacolo. Solo negli anni Settanta del Novecento, durante la fase del para-teatro, Grotowski ha aperto il suo lavoro a un gran numero di persone; e, anche allora, quello che giudicava il "vero" lavoro di quel periodo era svolto da un gruppo piccolo e chiuso, quelli che Grotowski considerava le "guide" degli altri.



Zygmunt Molik (attore Teatr Laboratorium), Elizabeth Albahaca (attrice e regista venezuelana), Teresa Nawrot (assistente di Grotowski), e persona non riconosciuta in Brzezinka, primi anni Settanta. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

Grotowski pensava nell'azione o nella riflessione attiva, un intenso processo a quattrocchi. È un metodo che non è cambiato molto nei diversi periodi del suo lavoro, dal *Theatre of Productions* al *Paratheatre* e al *Theatre of Sources*, fino all'*Objective Drama* e all'*Art as Vehicle*. Quello che unisce tutti questi periodi, malgrado i loro diversi obiettivi, i differenti stili e le fluttuazioni nel numero dei partecipanti, è l'insistenza di Grotowski sul fatto che quello che aveva da offrire si poteva acquisire soltanto attraverso il contatto diretto, l'interazione da persona a persona, l'"ich und du" di Martin Buber: la tradizione orale.

Grotowski non ha scritto libri: quasi tutto quello che è pubblicato sotto il suo nome sono resoconti di incontri o interviste. Dei quattordici articoli in *Towards a Poor Theatre*, solo quattro sono stati scritti da Grotowski. Sono sicuro che se si cercassero più a fondo le fonti di questi quattro articoli, si troverebbe che anch'essi hanno origine da colloqui o laboratori. Delle cinque grandi forze nel teatro europeo del ventesimo secolo – Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Artaud e Grotowski – Grotowski è quello che ha scritto di meno. Diffidava delle parole come tali, privilegiando il lavoro del corpo-mente, concentrato all'interno di sé, un lavoro psico-fisico, un contatto personale diretto che operava "come un bisturi" sulla psiche (che nell'originale greco significava "anima"), come egli stesso ha notato in più di un'occasione, tagliando l'effimero e arrivando all'essenziale – rivelandolo e realizzandolo. Qui di nuovo la nozione di "spirituale" rinvia al suo senso etimologico di "respiro": espressione, voce, canto. Naturalmente, il presupposto che ci sia qualcosa di essenziale deve essere esaminato criticamente. Ma per ora, giudichiamo Grotowski dalle apparenze.

Molti maestri, da Budda a Socrate a Gesù e ai maestri Sufi, hanno vissuto la tradizione orale, anche se in seguito i loro insegnamenti sono stati scritti<sup>4</sup>. In *Meetings with Remar-*



4 Nella sezione giudaico-cristiana della storia intellettuale dell'Occidente si danno due tradizioni di trasmissione, una scritta e l'altra orale. La tradizione scritta risale ai "cinque libri di Mosè", al centro dei quali ci sono i Dieci Comandamenti, il documento originale "incastonato nella pietra". In questa tradizione, il significato principale dell'universo è scritto; ciò che rimane per le generazioni successive è "esegesi" e "interpretazione". Nulla di nuovo può essere aggiunto o tolto dai testi originali di base. Tuttavia, attraverso l'esegesi brillante, ingegnosa, astuta e cavillosa, questi testi originali possono essere interpretati come se significassero soltanto ciò che i Talmudisti vogliono che essi intendano. La legge è scritta, ma le pratiche che derivano dalla legge sono aperte alla discussione. Non solo il giudaismo talmudico, ma il cristianesimo cattolico romano è erede di questa tradizione scritta. E, ai nostri giorni, nel campo degli studi culturali, le figure dominanti talmudiche sono Jacques Derrida, un ebreo algerino francese ben versato nei giochi di parole, nelle strategie esegetiche e nell'interpretazione; e una persona la cui convinzione di fondo – come quella di Kafka, un altro un ebreo fuori luogo – è nel "testo" scritto, attualmente molto più esteso di qualche parola su pergamena o pietra. La seconda tradizione giudaico-cristiana è il "gesù-ismo" orale. Gesù non ha scritto nulla, non ha portato tavolette di pietra giù dalla montagna. All'opposto di Mosè, che discese con la verità in mano dal temibile Monte Sinai, Gesù predicò su un dolce pendio, il Monte degli Ulivi. Tutto ciò che sappiamo degli insegnamenti di Gesù proviene da ciò che i suoi discepoli ricordavano delle sue espressioni. Gesù operò interamente nella tradizione orale, radunando attorno a sé i discepoli che divennero anche i suoi divulgatori. Gesù non onora alcun testo, non venera alcuna Torah come "libro", ma piuttosto è appassionato della "Parola", qualcosa di molto diverso, qualcosa di proferito, detto, praticato. Gesù non ha interpretato, ha cambiato. La legge mosaica è distinta e specifica: "Onora tuo padre e tua madre, non considerare altri Dèi all'infuori di me, non uccidere" e così via. E i Cinque Libri, anche se gli studiosi li considerano storicamente, sono scritti come se fossero loro la storia: in questo luogo, tra queste persone, che hanno vissuto così a lungo, è successo qualcosa del genere. Gesù e i suoi seguaci operano in modo molto diverso. Gesù parla secondo parabole, inse-

*kable Men* (1963: 36), Gurdjieff spiega come il suo “intero destino futuro” dipenda dal riconoscimento di come la tradizione orale possa riportare avanti nel tempo materiali antichissimi. Ricorda che nelle rovine di quella che era stata l'antica Babilonia si sono trovate tavole incise, con la storia di Gilgamesh.

Quando ho capito che questa era la stessa leggenda che da bambino avevo ascoltato tante volte da mio padre, e in particolare quando ho letto in questo testo il ventunesimo canto della leggenda, esposto quasi nello stesso modo dei canti e delle storie di mio padre, ho provato una tale eccitazione interiore che era come se tutto il mio successivo destino fosse dipeso da questo. E mi ha colpito il fatto, all'inizio per me inspiegabile, che questa leggenda era stata tramandata dagli ashokhs [bardi locali, asiatici e balcanici] da generazioni e generazioni per migliaia di anni, eppure era arrivata ai giorni nostri pressoché immutata. (1963: 36).

Per diffondere il suo lavoro, Gurdjieff dipendeva dalla “oralità”<sup>5</sup> piuttosto che dalla “letteratura”. Ha lasciato istruzioni perché il suo testo fondamentale, *Beelzebub's Tales to his Grandson*, fosse letto a voce alta agli studenti.

Grotowski credeva che diverse tradizioni orali attuali fossero legate a pratiche antiche. Mandò alcuni colleghi a ricercare elementi di queste tradizioni, e allo stesso tempo fece venire maestri che sapessero eseguirli. Questo era il suo lavoro, specialmente durante il *Theatre of Sources* e l'*Objective Drama*. Cercava modelli archetipici o essenziali di movimento, gesti, espressione e canto. Questi modelli essenziali non venivano soltanto appresi dal suo gruppo; erano anche usati come strumenti per attivare processi interiori. L'incontro tra modelli essenziali e processi interiori portò a *Downstairs Action* e *Action*, le due performance realizzate nella fase *Art as Vehicle* del lavoro di Grotowski<sup>6</sup>. Cercare l'es-

---

gna attraverso l'esempio, presenta il proprio corpo, la vita e la morte come misteri. Gesù è il Messia per i miracoli che compie, per le promesse che fa, per il sacrificio della sua vita e la sua risurrezione. Ironia della sorte, il giudaismo chassidico deve molto al gesù-ismo. Persino quando il gesù-ismo fu sistematicamente reso ebraico e romano nella Chiesa irreggimentata, gerarchica, basata sul testo, persistevano forti correnti di gesù-ismo, nel culto spontaneo dei produttori di miracolosi (spesso santificati dalla Chiesa, nel suo bisogno di cooptare ogni specie di culto locale); nelle tradizioni sotterranee della gnosi e dell'ermetica; e nel continuo bisogno per la gente comune, per la povera gente, di credere che la vita avesse qualcosa di meglio da offrire, rispetto a quello che vivevano ogni giorno. Sul versante ebraico – mentre gli ebrei d'Europa guadagnavano e perdevano il loro posto, spinti sempre più verso est dopo l'espulsione dalla Spagna nel 1492, poi espulsi da quasi tutti gli altri paesi dell'Europa occidentale – la fede nel testo di Mosè fu scossa. Nell'Europa orientale, in particolare in Polonia, circondati da cattolici ostili, spesso in estasi e superstiziosi, gli ebrei, vittime di pogrom e di altri orrori, combattevano il fuoco con il fuoco, inventando il loro tipo di adorazione estatica, il chassidismo. Il chassidismo portava nel suo cuore sia le tendenze mosaiche – la passione per l'apprendimento, lo stile argomentativo – sia le inclinazioni anti-strutturali: la celebrazione di buone azioni, fatte contro la lettera della legge, ma in armonia con la sua essenza, con il suo “vero” significato; e un desiderio più che piccolo per il Messia (che ancora deve arrivare).

5 Il termine usato da Ngugi wa Thiong'o per la tradizione orale, specialmente come esso è fiorito nelle culture africane. Vedi in particolare Ngugi wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind* (1987) e *Okpewho*, *African Oral Literature* (1992).

6 Grotowski considerava *Downstairs Action* e *Action* come opere separate. Ognuna di loro ha i suoi canti, i suoi materiali di testo e la propria narrativa. Altre persone pensano alle due opere come a un singolo lavoro in via di sviluppo, proprio come *Apocalypse* aveva vissuto diverse incarnazioni

senziale ci porta ai viaggi di Grotowski in Asia centrale, Cina e India. La convinzione che i modelli essenziali riportati nel tempo alla luce dalle tradizioni orali potessero convergere con materiali scoperti all'interno dei singoli performer, attraverso un rigoroso processo interiore, si collega alla credenza Hindu dell'identificazione tra il Brahman (il supremo Sé universale) e l'atman (il sé individuale). Ognuno, se ben addestrato, può sperimentare che il Brahman e l'atman sono identici: se ti sei formato, hai toccato, hai trovato, ti sei liberato, hai provato (qual' è la parola giusta? nessuna parola è giusta), svaniscono tutti i confini fra l'individuale e il supremo. Le varie religioni hanno termini diversi per questo: moksha, illuminazione, estasi, nirvana – le parole cambiano così come cambia l'enfasi, dal conseguire il tutto all'unirsi al divino, fino a raggiungere la fine del sentiero che è nessun-sentiero.

All'incontro del più intimo-personale con il più oggettivo-archetipico, i personaggi di Grotowski costruiscono azioni che, nella vita, si presume siano l'essenza distillata di quello che è duraturo, antico e vero. Mettendo in guardia contro "l'auto-indulgenza", come ha fatto durante tutta la sua carriera, Grotowski causticamente negava che le persone potessero trovare l'essenziale, senza seguire la più rigorosa e impegnata formazione. L'atman non si raggiunge facilmente o casualmente. L'essenziale si può ricercare solo attraverso un processo disciplinato, mettendo insieme quello che si impara da coloro che sanno con quello che si trova all'interno del sé individuale. Questo sé, come ho notato, è il Sé impersonale atman-Brahman hindu, non il sé narcisista, guidato dall'io della vita quotidiana. Sto qui delineando il processo di Grotowski come io lo capisco, e i presupposti su cui si fonda quel processo. Per ora, devo mettere da parte la questione se questi profondi modelli o archetipici esistano o no.

Grotowski viveva e lavorava dentro la tradizione orale: questa è una delle ragioni per cui è difficile capirlo. Grotowski non si trova in una collana di testi, una sala cinematografica, o in nessun'altra parte, se non nelle persone con cui era impegnato e di cui si imbeveva. E queste persone cambiavano o morivano, proprio nel momento in cui trasmettevano "il lavoro", come lo ricevevano e interpretavano. In ogni fase della sua carriera professionale, Grotowski impegnava in profondità solo qualche persona, spesso confidandosi in particolare con una figura chiave, designata in quel particolare momento a ricevere gli insegnamenti. Per un periodo, nel *Theatre of Productions* toccò a Zbigniew Cynkutis, poi a Ryszard Cieslak. Durante il *Paratheatre* toccò a Jacek Zmyslowski, fino alla morte nel 1982. Al momento di *Art as Vehicle* toccò a Thomas Richards, di cui Grotowski scrisse:

Il mio lavoro con Thomas Richards ha il carattere della "trasmissione", nel senso tradizionale – nel corso di un apprendistato, con sforzi e prove, l'apprendista conquista la conoscenza, pratica e precisa, da un'altra persona, il suo maestro. Un vero apprendistato è un periodo lungo: finora io ho lavorato otto anni con Thomas Richards [1993] (Richards 1995: x).

---

negli anni Sessanta. Ma se *Downstairs Action* e *Action* non sono affini, perché dare loro titoli simili? Alla fine degli anni Ottanta, Chiquita Gregory realizzò un film su *Downstairs Action*. Ma questo film non è stato distribuito; Grotowski consentiva di mostrarlo soltanto quando era lì presente a spiegarlo. Non c'è alcun film per *Action*, anche se si dice che Grotowski e Richards stessero cercando la persona giusta per farne uno. Né *Action* era una performance regolare, realizzata per pubblico pagante regolare.

All'incontro del più intimo-personale con il più oggettivo-archetipico, i personaggi di Grotowski costruiscono azioni che, nella vita, si presume siano l'essenza distillata di quello che è duraturo, antico e vero. Mettendo in guardia contro "l'auto-indulgenza", come ha fatto durante tutta la sua carriera, Grotowski causticamente negava che le persone potessero trovare l'essenziale, senza seguire la più rigorosa e impegnata formazione. L'atman non si raggiunge facilmente o casualmente. L'essenziale si può ricercare solo attraverso un processo disciplinato, mettendo insieme quello che si impara da coloro che sanno con quello che si trova all'interno del sé individuale. Questo sé, come ho notato, è il Sé impersonale atman-Brhman hindu, non il sé narcisista, guidato dall'io della vita quotidiana. Sto qui delineando il processo di Grotowski come io lo capisco, e i presupposti su cui si fonda quel processo. Per ora, devo mettere da parte la questione se questi profondi modelli o archetipici esistano o no.

Grotowski viveva e lavorava dentro la tradizione orale: questa è una delle ragioni per cui è difficile capirlo. Grotowski non si trova in una collana di testi, una sala cinematografica, o in nessun'altra parte, se non nelle persone con cui era impegnato e di cui si imbeveva. E queste persone cambiavano o morivano, proprio nel momento in cui trasmettevano "il lavoro", come lo ricevevano e interpretavano. In ogni fase della sua carriera professionale, Grotowski impegnava in profondità solo qualche persona, spesso confidandosi in particolare con una figura chiave, designata in quel particolare momento a ricevere gli insegnamenti. Per un periodo, nel *Theatre of Productions* toccò a Zbigniew Cynkutis, poi a Ryszard Cieslak. Durante il *Paratheatre* toccò a Jacek Zmyslowski, fino alla morte nel 1982. Al momento di *Art as Vehicle* toccò a Thomas Richards, di cui Grotowski scrisse:

Il mio lavoro con Thomas Richards ha il carattere della "trasmissione", nel senso tradizionale – nel corso di un apprendistato, con sforzi e prove, l'apprendista conquista la conoscenza, pratica e precisa, da un'altra persona, il suo maestro. Un vero apprendistato è un periodo lungo: finora io ho lavorato otto anni con Thomas Richards [1993] (Richards 1995: x).

Questo è il modo della tradizione orale.

Fra coloro che lavoravano con Grotowski c'erano conflitti, riguardo a chi sarebbe stato il designato. Mi ricordo di aver parlato con Cynkutis nel 1985, circa due anni prima che egli morisse in un incidente automobilistico, che secondo alcuni fu un suicidio. Cynkutis parlò con eccitazione del Drugie Studio Wroclawskie (il Secondo Studio di Wroclaw – il "primo studio" era il *Laboratory Theatre* di Grotowski). Il Drugie Studio stava a Rynek-Ratusz 27, la ex sede del *Laboratory Theatre*. Cynkutis intendeva il suo lavoro come il fatto di portare avanti la tradizione del *Theatre of Productions* di Grotowski. In piedi, nel freddo gelido del balcone del suo appartamento a Wroclaw, guardando attraverso una pioggerella ghiacciata il traffico che scorreva sotto di noi, Cynkutis insisteva che era lui il giusto erede dei metodi e dell'aura del *Laboratory Theatre*, che Grotowski avrebbe scelto.

L'11 febbraio 1986 Cynkutis mi scrisse una lettera in inglese, esponendo come intendeva continuare il lavoro di Grotowski:

Dopo tre mesi di prove con il gruppo polacco e internazionale, abbiamo varato una serie di prime del progetto Fedra-Seneca. Se dovessi valutare che

cosa è successo in seguito a questa inaugurazione, dovrei sottolineare il superamento della barriera della paura psicologica. Per me e per i miei colleghi, per molte persone del centro artistico di Wroclaw, il tempo delle speculazioni e dell'incertezza era finito. Le speculazioni oscillavano fra desideri rispettosi e commossi di mummificare un mito, trasformando il precedente edificio del teatro di Grotowski in un museo e in un monumento delle sue realizzazioni.

Attualmente, nello stesso palazzo, per quanto con una funzione completamente cambiata, una giovane generazione di attori presenta ogni sera il suo lavoro. Persone sotto i venticinque anni cercano ancora una volta la loro maniera di esprimere quei sentimenti che sono tipici della realtà di oggi, senza distruggere le conquiste degli altri.

Io servo loro come una vecchia barca, nella quale loro possono ignorare tutti i rifiuti delle routine e delle abitudini che impregnano facilmente ogni nuova impresa. Servo loro con la mia conoscenza, impongo loro di andare avanti, di non riposare dove qualcun altro ha già utilizzato la sua energia. Perciò, non sono né un bravo e amato papà, né un romantico leader che indica una direzione. Sono un testimone difficile e li stimolo a fuggire da quello per cui non vale la pena [sic]. Li convinco con la disciplina del lavoro, la sincerità delle domande e la conoscenza di sottoporsi a certi compiti usando strumenti noti [...].

Vorrei che vedessi quello che abbiamo fatto. Tuttavia, attendo la fase più interessante dopo due o tre anni di lavoro, quando la mia attività avrà stimolato l'iniziativa di un giovane regista, e lui in persona, prendendo la base e la tradizione teatrale, saprà creare un atto nuovo e importante in questo posto. Io ci credo – questa è la ragione per cui ho deciso di dirigere il Secondo Studio di Wroclaw. [...]

L'incidente automobilistico ha impedito a Cynkutis di vivere "la fase più interessante". Dopo la sua morte nel 1987, il Drugie Studio ha continuato a esistere e esisteva ancora nel 1995 (secondo un articolo nel Polish journal *Notalnik Teatralny*). Ma mi dicono che il lavoro sia "misero", non la continuazione di quello che voleva Cynkutis, né tantomeno Grotowski.

Parecchi dei collaboratori più vicini a Grotowski sono stati sfortunati. Cieslak, Zymslowski e Chiquita (Mercedes) Gregory sono morti di cancro, Cynkutis in un incidente automobilistico. Anche Antoni Jaholkowski e Stanislaw Scierski sono morti giovani. Di questi, conoscevo meglio Cieslak e Gregory. Negli anni prima della sua morte, nel 1990, ho capito che Cieslak aveva il cuore spezzato, per la decisione di Grotowski di smetterla con il *Theatre of Productions*. Mi ricordo cinque minuti con Cieslak, nel 1976, su un pendio erboso fuori Varsavia, nel mezzo dell'unico evento del para-teatro di Grotowski al quale ho partecipato. Eravamo soli. Gli ho rivolto parole di questo tenore: "Grotowski è uno dei grandi registi di teatro, e tu un grande attore. Ma adesso non reciti più, non esplori ruoli come il Principe costante o il Sempliciotto di *Apocalypsis cum Figuris*. Giri per la campagna, guidando dilettanti che vogliono fare dio solo sa quali esperienze. Come ti senti in questo?" Cieslak mi fissava con i suoi grandi, pesanti, tristi occhi bruni. "Io mi sono dato a Grotowski e lo seguirò dovunque vada". Fine della domanda, ma non la fine della storia.

Cieslak non ha seguito esattamente Grotowski. Ha tenuto molti seminari, ha recitato,

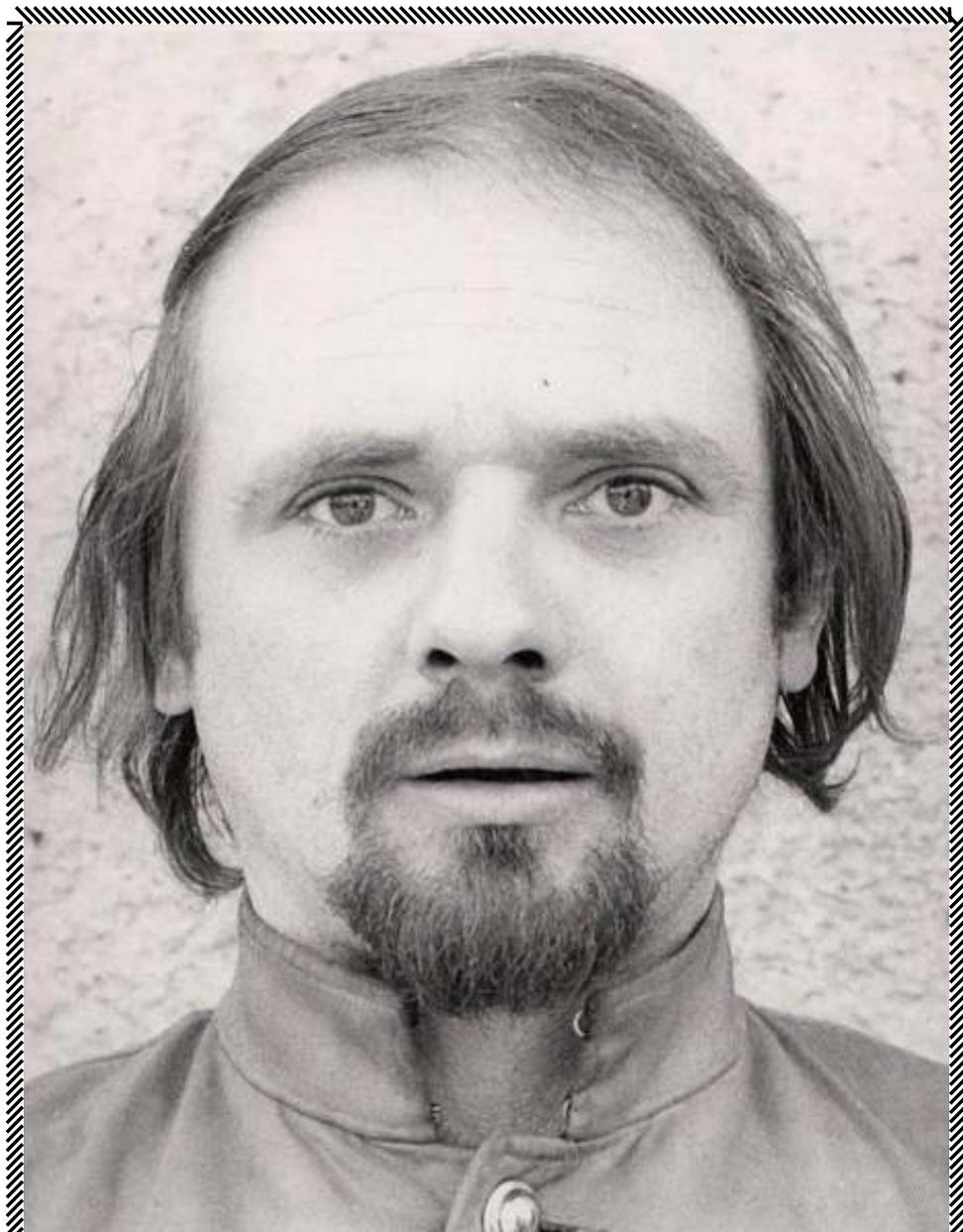
ha provato a dirigere. L'ultima parte in cui l'ho visto recitare è stata il re cieco Dhritarashtra nel *Mahabharata* di Peter Brook. Gli occhi aperti ma non vedenti di Dhritarashtra nascondevano la tragedia dell'ultima parte della vita di Cieslak. Questo attore era preparato solo per Grotowski. Neanche Brook poteva sostituire il maestro polacco. Privato del Grotowski-regista, Cieslak fumò e bevve fino a morire. Il suo ultimo lavoro, prima che il cancro ai polmoni lo soffocasse, fu come capo del "Cieslak Studio" al dipartimento di teatro del Tish School of the Arts, NYU. La locandina dello studio era:

Ryszard Cieslak, fondatore con Jerzy Grotowski del Polish Laboratory Theatre, resterà con noi per un altro anno, per fare un percorso / atelier annuale, incentrato sulle varie tecniche di training che hanno dato origine al *Master Teacher* Grotowski/Cieslak [sic], ma che coinvolgerà anche insegnanti della Tradizione dei Mimi Polacchi, o di tecniche acrobatiche, di musica e danza del terzo mondo (africane, brasiliane, asiatiche), di training vocale e di magia. L'ensemble svilupperà e presenterà un progetto o una serie di progetti, molto probabilmente alla fine della primavera 1991.

Il "Master Teacher" era un essere collettivo, un Grotowski-in-Cieslak, che designava la relazione più stretta, quella della "trasmissione", da Grotowski al suo discepolo. Questa è la ragione per cui Cieslak era annoverato come co-fondatore del *Laboratory Theatre*, anche se non vi fece parte fino ottobre 1961, all'inizio del terzo anno del Lab. Era assolutamente necessario, per la NYU e per Cieslak, riferirsi al momento originario, al punto cruciale della fondazione.

Allo stesso modo, quando il Lab si sciolse nel 1984, la dichiarazione pubblicata sulla *Gazeta Robotnicza* fu firmata da Cieslak e da altri tre "soci fondatori". In nessuno dei due casi si mentì, perché alla fine degli anni Ottanta la tradizione orale aveva fuso Cieslak e Grotowski. I miti della tradizione orale sono più forti dei documenti scritti. Secondo quei documenti, solo Ludwik Flaszen, Rena Mirecka e Zygmunt Molik parteciparono al *Laboratory Theatre* dall'inizio alla fine, dal 1959 al 1984. Neanche Grotowski era tra i firmatari. Nella loro dichiarazione scrissero: "Ciascuno di noi ricorda che la nostra comune origine è in Jerzy Grotowski, nel suo teatro [...] . Dopo venticinque anni, ci sentiamo ancora vicini l'uno all'altro, proprio come eravamo all'inizio, a dispetto di dove siamo adesso – ma siamo anche cambiati". Cosa importa se Cieslak aveva percorso quel sentiero per ventitré anni e non per venticinque? E perché mai Cieslak firmò la dichiarazione, e Grotowski no? Cieslak firmò a suo stesso nome e come sostituto: nel tempo, nessuno più di Cieslak fu identificato così strettamente con Grotowski.

Grotowski non firmò per due ragioni. Sotto il profilo pratico, avendo richiesto asilo politico negli Stati Uniti, e non volendo mettere in pericolo i suoi colleghi ancora in Polonia, Grotowski era estremamente attento a contatti diretti con loro. Comunicava con loro principalmente attraverso Flaszen, che viveva a Parigi, dove è tuttora. Ma non firmò, anche perché il suo spirito abitava l'intero progetto, era la prima causa non nominata, troppo necessaria, potente e ovvia, perché il suo nome fosse scritto insieme agli altri. Come nelle sue produzioni, era onnipresente attraverso la sua assenza, come Dio.



Antoni Jahółkowski (attore Teatr Laboratorium), primi anni Settanta. Foto di Andrzej Paluchiewicz

## 7. Controllo

Grotowski soffriva di cuore e di altri malanni, che lo mettevano di fronte alla morte. Consapevole della sua fragilità, sorvegliava accuratamente il suo regno e la sua eredità. Non avendo fortune in denaro o in beni, non aveva bisogno di scrivere un testamento complicato. Ma come misurare e distribuire la sua conoscenza e autorevolezza era un'altra questione. Si poteva ereditare il lavoro di Grotowski? E se sì, chi lo avrebbe ereditato? In quella fase del suo lavoro di una vita, in un periodo che sembrava essere definitivo, Grotowski era intensamente preoccupato di come e a chi sarebbe stato trasmesso quello che lui sapeva. La sua relazione con Richards pesava su questa faccenda della trasmissione. Parlando della tradizione orale e di Gurdjieff – un leader spirituale che secondo Grotowski era solo “di una certa importanza” per lui, ma nella cui vita e pratiche io trovo molti affascinanti paralleli – Grotowski rivelava molto del proprio lavoro:

È un affare terribile, perché esiste, da un lato, il pericolo di congelare la cosa, di metterla in frigorifero per mantenerla impeccabile, e dall'altro, se non la si congela, il pericolo di diluirla e semplificarla [...]. La domanda scottante è: chi, oggi, assicura la continuità della ricerca? Molto sottile, delicata e difficile (Grotowski 1996: 101).

Ricordo qui le ultime parole pronunciate da Gurdjieff il 27 ottobre 1949, rivolte a Jeanne de Salzmann – la sua più vicina collaboratrice e sua erede designata:

La prima ed essenziale cosa è preparare un gruppo di persone in grado di rispondere alla domanda che sorgerà ... finché non ci sarà un gruppo responsabile, l'effetto delle idee non supererà una certa soglia. Ci vorrà del tempo ... davvero molto tempo (Moore 1991:315).

Il che mi porta a un lato oscuro di Grotowski, il suo bisogno di controllo. Questo bisogno era guidato dal suo doppio senso di sé stesso, come mortale e come fonte di una potente e utile conoscenza. Dato che c'era molto più su di lui rispetto a quanto ci fosse scritto effettivamente da lui, Grotowski cercava di controllare i materiali che venivano diffusi. Questo *Sourcebook* è un esempio tipico. Prima di pubblicare suoi testi e interviste, voleva controllare l'indice del libro. Grotowski e Richards volevano essere sicuri che tutto quello che dicevano o scrivevano fosse esattamente come volevano che fosse, anche se di tanto in tanto andava contro la grammatica e l'uso standard delle parole. Praticamente su tutti i punti, Wolford, io e Grotowski eravamo d'accordo. Ma su *Two Years Before the Master* di Philip Winterbottom Jr. (1991), no. L'articolo in *TDR* è una versione ridotta (curata quasi totalmente da me) di un diario di cento pagine, che Winterbottom tenne durante la sua partecipazione all'*Objective Drama Project* di Irvine, dal gennaio 1984 all'aprile 1985. Nel diario, Winterbottom non parlava soltanto del suo lavoro con Grotowski, ma delle sue reazioni emotive col maestro.

Quanto più mi usa, tanto più mi sento soddisfatto. Temo il mio fallimento in questo progetto; questa paura non mi lascia mai [...]. Stasera, quando io e Jerzy ci siamo incontrati, tutte le mie paure sono sparite, grazie al suo bellissimo, infantile, fraterno sorriso. Mi sono commosso [...] (1991:142, 145, 146).

Non tutto quello che *TDR* ha pubblicato del diario di Winterbottom era così personale. E Winterbottom non criticava Grotowski, anzi: scriveva come uno che si struggeva dal desiderio di avere un attaccamento emotivo con Grotowski, desiderio senza speranza, perché Winterbottom capiva chiaramente che per Grotowski “l'essenziale era sempre il lavoro” (1991: 154). Grotowski era violento, nella sua opposizione ad ammettere selezioni tratte dal diario di Winterbottom. I suoi resoconti erano imprecisi, ci fu detto. Abbastanza buoni, ma altri resoconti del lavoro di Grotowski, soprattutto quelli che riguardavano eventi para-teatrali, alcuni dei quali inclusi nel *Sourcebook*, erano soggettivi e “imprecisi”. E Winterbottom non era certo un estraneo, con una esperienza del tutto aleatoria di *Objective Drama*: partecipava a pieno titolo al lavoro. Penso che Grotowski fosse nauseato dall'adorazione di Winterbottom. La scelta era cruda: usare Winterbottom e perdere Grotowski. Se Wolford e io avessimo deciso di pubblicare “*Two Years Before the Master*” nel *Sourcebook*, non avremmo avuto un briciolo di collaborazione da Grotowski e dal suo circolo. Non cedetti subito. Chiesi l'opinione di tre persone che conoscevano bene il lavoro di Grotowski. Uno non rispose. A un altro, che non partecipava a *Objective Drama*, era piaciuto il resoconto di Winterbottom. La terza persona, che partecipava a *Objective Drama*, condannò l'articolo, in quanto impreciso e sentimentale. Anche Wolford disse che il diario di Winterbottom non dava una descrizione accurata del lavoro. Fui d'accordo a lasciar perdere Winterbottom. Ma lo facevo nell'interesse della “precisione”, o per la minaccia di Grotowski? In fondo, non volevo sacrificare il *Sourcebook* sull'altare della mia autorità di curatore. Chi fosse interessato poteva leggere Winterbottom su *TDR*.



Jerzy Grotowski, Teresa Nawrot (assistente di Grotowski) e Zbigniew Kozłowski (attore Teatr

L'episodio di Winterbottom è indicativo della determinazione da Leone che aveva Grotowski, nel tenere sotto controllo il modo in cui il suo lavoro veniva ricevuto e interpretato, cosa veniva pubblicato con il suo imprimatur, chi ammettere alla sua presenza, o il lavoro a Pontedera, il film che Chiquita Gregory aveva realizzato sul lavoro *Art as Vehicle*, come questo era negli anni Ottanta. Ma dire che Grotowski controllava il suo lavoro non vuol dire che il lavoro era chiuso. Nel 1966, già più di centocinquanta gruppi avevano visto l'operazione di Pontedera. Ma erano testimoni del modo di fare di Grotowski. Non c'erano posti disponibili per gli "spettatori comuni", sulla base di una regola del tipo: chi arriva prima, è servito. Grotowski aveva per caso assorbito l'inclinazione polacca e sovietica a controllare la storia? Oppure, al contrario, avendo sperimentato che cosa può accadere in uno stato totalitario, era destinato a temere per sempre il danno che può causare l'informazione, quanto fragile fosse la sua reputazione e la sua condizione? Il suo bisogno di controllo andava al di là di una risposta a pressioni o modelli esterni. Faceva parte delle tradizioni che egli seguiva: la gerarchica chiesa cattolica romana (versione polacca), il rapporto indiano guru-shishya, il rebbé hasidico, circondato da aderenti che pendevano dalle sue labbra, che discutevano e interpretavano, mettendolo in guardia da intrusioni.

## 8. Fonti vicine e lontane

La tradizione orale di Grotowski è legata ad altre tradizioni orali. La tradizione più vicina è quella degli esperimenti nell'ambito del teatro e della danza europea del ventesimo secolo: Stanislavskij, Meyerhold, Vachtangov, Eisenstein e Okhlopov; Dalcroze, Appia e altri che hanno lavorato a Hellerau negli anni immediatamente precedenti alla Prima Guerra Mondiale; Artaud. Ma il collegamento teatrale più vicino è il teatro Reduta di Juliusz Osterwa in Polonia, tra le due guerre mondiali. Le tradizioni lontane sono più complicate. Includono la gnosi antica ed ermetica<sup>7</sup>, così come il lavoro strettamente correlato di Gurdjieff. E il chassidismo, soprattutto nell'interpretazione di Buber. C'è anche una connessione americana, che è a sua volta una trasformazione della vita intellettuale ebraico-tedesca e la sua coalescenza con le tendenze utopistiche americane, fino a formare pratiche *new age*. Qui viene alla ribalta il terapeuta della gestalt Fritz Perls. Nessuno che abbia studiato Grotowski (in inglese) è andato abbastanza a fondo in queste diverse fonti teatrali, mistiche e intellettuali, collegandole tra loro e a Grotowski. Quello che scrivo riguardo alle fonti di Grotowski è solo un passo in questa direzione.



7 Durante una nostra conversazione a Copenaghen nel maggio 1996, Grotowski mi ha detto che si sentiva influenzato dalla gnosi, ma non dallo gnosticismo che, a suo dire, era molto diverso. Controllando l'articolo di Gilles Quispel nell'Encyclopedia of Religion, ho scoperto quanto Grotowski avesse ragione nel fare la distinzione. "Fin dal congresso sulle origini dello gnosticismo tenuto a Messina, in Italia, nel 1966, gli studiosi hanno fatto una distinzione tra gnosi e gnosticismo: lo gnosticismo è un termine moderno, non attestato nell'antichità [...]. Oggi lo gnosticismo è definito come una religione a sé stante" (1987: 567). La gnosi antica è legata alla religione copta egiziana (cristiana); e a fonti ancora precedenti in Egitto, legate agli insegnamenti di Ermete Trismegisto – "il tre volte grande Ermete" – un essere identificato con il dio egiziano Toth. Gli studiosi attuali ritengono che gli gnostici siano anche legati alle pratiche e al pensiero ebraico-ellenico, specialmente ad Alessandria, dove durante l'antichità si mescolavano culture egiziane, greche ed ebraiche.

## Stanislavsky, Meyerhold, Osterwa

Grotowski assume da Stanislavsky l'assioma che la formazione continua dell'attore è fondamentale, e che questa formazione è prima di ogni altra cosa "lavorare su sé stessi". Scrive Grotowski: "Questa espressione – questa formula, 'lavorare su sé stessi' – è qualcosa che Stanislavsky ripeteva sempre ed è da lui che io la riprendo" (1996: 89). Ciò che cambia nel corso degli anni in Grotowski è il modo di interpretare non solo il lavoro ma il sé; come venga meno "l'attore", come interprete di un personaggio per un pubblico, sostituito dal "performer" o dal "doer", una persona che utilizza tecniche tratte dal teatro e da altrove, per scopi trans-teatrali. Durante la fase del teatro delle produzioni, Grotowski ha esplorato le tensioni tra l'attore, lo spazio e il pubblico.



Ryszard Cieślak, Waldemar Graczyk detto 'Dziadek' e Aleksander Lidtke (attore Teatr Laboratorium) in Brzezinka, primi anni Settanta. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

Gli spettatori venivano sparpagliati negli spazi del teatro in modo che potessero assistere nel modo migliore alle celebrazioni e alle agonie degli attori (nel senso dell'antica Grecia). Lo spazio scenico, lungi dal favorire l'empatia o la partecipazione del pubblico, aveva fino ad allora contribuito a separare radicalmente gli spettatori dagli artisti. Come in un recinto, i testimoni avevano potuto sbirciare il sacrificio del Principe costante, sedere al tavolo del banchetto del dottor Faustus, vedere i prigionieri costruire il loro crematorio nell'Acropoli. Ma gli spettatori non erano mai stati coinvolti direttamente nell'opera; e la prossimità fisica generava una distanza metafisica. Gli attori di Grotowski erano così intensi, così coinvolti in quello che stavano facendo, che anche quando erano a un soffio da te, erano in verità in un altro mondo. Solo nello spazio estremamente semplice di

*Apocalypsis cum Figuris* – l'ultimo lavoro del *Laboratorio* a cui è stato ammesso un pubblico generico – gli spettatori hanno assunto il ruolo di partecipanti. Durante le performance di New York, i presenti erano seduti per terra, ai margini di una grande sala: la Methodist Church di Washington Square, svuotata da ogni mobile. Gli attori erano al centro, allo stesso livello degli astanti. L'illuminazione era costituita da un enorme *fresnel*, che – come un sole caduto – giaceva sul pavimento. Ad un certo punto, Grotowski cominciava a invitare alcuni spettatori a rimanere, dopo lo spettacolo. Quando il resto del pubblico se n'era andato, gli attori del *Laboratorio* e gli ospiti iniziavano esplorazioni performative reciproche. In questo modo, Grotowski passò dal *Theatre of Productions* al *Paratheatre*. A mio parere, questa trasformazione è stata stimolata dall'incontro di Grotowski con la cultura giovanile americana, con la terapia della gestalt e con le religioni new age. Ma sto andando troppo avanti nella storia.

Gli interrogativi che Grotowski si era posto in ogni spettacolo prima di *Apocalypsis* erano i seguenti: a chi erano rivolte le performance? Come poteva essere realizzato un testo fatto di gesti? Come far sì che gli spazi della performance contenessero ed esprimessero la vita complessiva dell'evento? Nel rispondere a queste domande, Grotowski seguì e poi superò Stanislavskij. Stanislavsky aveva sempre lavorato sulla centralità dell'attore, considerando come dati lo spazio scenico del proscenio e i testi dei drammaturghi. Grotowski, consapevole di ciò che Meyerhold, Vakhtangov e Okhlopkov avevano tentato di fare, prese qualcosa da questi sperimentatori senza abbandonare la ricerca principale di Stanislavskij: il lavoro dell'attore su sé stesso. Il "metodo delle azioni fisiche" di Stanislavsky, sviluppato negli anni Trenta, fu probabilmente influenzato dal lavoro bio-meccanico di Meyerhold degli anni Venti. Meyerhold aveva enfatizzato i movimenti acrobatici simili a danza, eseguiti con l'efficienza di una (allora ammirata) catena di montaggio. L'adattamento di Grotowski – rispetto a Stanislavsky e Meyerhold, e ad altre influenze ancora da discutere – furono gli "esercizi di associazione" e "plastici" (lavori di movimento). Erano esercizi più liberi di quelli bio-meccanici di Meyerhold; più influenzati degli studi di recitazione di Stanislavsky o Vakhtangov. Gli esercizi consistevano in specifici movimenti – rotazioni, elevazioni e stiramenti di arti, busto, testa, viso e occhi – che assumevano intensità, ritmo e colorazione emotiva da qualsivoglia "associazione" – sentimenti, ricordi, sogni a occhi aperti – che una persona poteva avere durante l'esecuzione dei movimenti<sup>8</sup>.

Ma, pur continuando a realizzare spettacoli per un pubblico, per quanto minuscolo, Grotowski puntava a obiettivi diversi dal teatro. *Verso un Teatro Povero* è pieno di allusioni al percorso spirituale. Il teatro era il suo mezzo, non un fine. L'obiettivo non era politico, come per Brecht; non era artistico, come per Stanislavsky; e nemmeno rivoluzionario, come per Artaud. L'obiettivo di Grotowski era spirituale: la ricerca e l'educazione dell'anima di ogni attore. La contraddizione, la potenza e la bellezza del lavoro del *Laboratory Theatre* negli anni Cinquanta e Sessanta scaturivano da circostanze polacche. Grotowski



8 Non conosco film o videoregistrazioni di questi esercizi, come gli attori di Grotowski li praticavano negli anni Cinquanta e Sessanta. Ma le videocassette sulla formazione degli attori che Eugenio Barba fece più tardi all'Odin Theatre di Holstebro, in Danimarca, riproducono da vicino gli esercizi di Grotowski. Essendo uno di quelli che hanno imparato gli esercizi di associazione da Grotowski e Ryszard Cieslak nel 1967, posso testimoniare le somiglianze tra questi e ciò che Barba ha registrato su nastro.

e il suo gruppo dovevano fare teatro, questo è ciò che le sovvenzioni del governo imponevano di fare. Questo è esattamente quello che fecero lui e i suoi colleghi a Opole e in seguito a Wroclaw. Ma, come già notato, Grotowski scelse il teatro rispetto alla medicina e agli studi Hindu solo perché la pratica delle prove gli offriva la possibilità di lavorare in relativa libertà, a porte chiuse. Ciò gli andava benissimo: i suoi interessi andavano comunque all'esoterico e all'ermetico. Grotowski mi disse a Copenaghen:

Perché il teatro era in quel momento l'unica possibilità per non essere censurato. I censori avrebbero potuto calpestare i copioni, avrebbero potuto censurare i costumi anche alla prova generale. Ma la maggior parte del vero lavoro in teatro si svolge durante le prove; e gesti e musica e cose del genere non possiedono un "significato" che i censori possano cogliere, possano censurare. I censori non partecipavano alle prove. Venivano solo quando una performance era pronta per il pubblico. Quindi il teatro era un posto dove si poteva lavorare più o meno liberamente, per il lungo periodo della preparazione.

Una considerazione molto accorta. Un argomento forte, per enfatizzare il processo rispetto al prodotto. Ma c'è di più, ovviamente. Con Grotowski ci sono sempre strati diversi di significato, significati doppi o quadrupli, contraddizioni.

Nel fare un "teatro laboratorio", Grotowski ha coscientemente emulato Neils Bohr, il fisico nucleare con cui aveva lavorato suo fratello. Ma gli esperimenti di questo laboratorio teatrale avevano più in comune con il più vicino predecessore polacco di Grotowski, Osterwa. Osterwa credeva che recitare fosse una "chiamata", e che gli attori recitassero di fronte agli spettatori, ma mai per gli spettatori. Kazimierz Braun ha rintracciato l'importanza della compagnia Reduta di Osterwa in Grotowski:

Chi era Osterwa? Un attore, un regista, un insegnante, un riformatore [...]. Reduta [...] era un teatro, ma allo stesso tempo era un laboratorio di recitazione e una scuola. Tutti gli eventi della vita e dell'attività artistica erano condivisi, con una cucina e denaro in comune. Specialisti di diversi profili venivano chiamati alle prove come consulenti e insegnanti. Attori e spettatori si incontravano dopo le performance per discutere del lavoro. Tutto ciò era basato sulla convinzione di Osterwa che il teatro fosse un processo, un processo interumano artisticamente condizionato.

L'approccio di Osterwa al teatro era basato sulla tesi che la sua missione fosse soprattutto spirituale, educativa e morale. Il lavoro nel teatro dovrebbe basarsi sull'etica individuale degli attori e dei registi, di tutte le persone coinvolte nella creazione teatrale, inclusi gli spettatori [...].

Osterwa sperimentò metodi particolari di prova. Fu tra i primi in Europa a introdurre una formazione degli attori separata dalle prove. Sperimentò anche la partecipazione del pubblico. Era solito portare gli attori e gli spettatori a un più stretto contatto, persino fondendoli [...]. Lo spettacolo più acclamato di Osterwa è stata *The Constant Prince* [...]. Osterwa stesso, interpretando il ruolo del protagonista, fece di questo dramma un sacrificio rituale, paragonando ovviamente il Principe costante a Gesù Cristo (come anche Grotowski fece più avanti). Lo spettacolo *The Constant Prince* realizzata da Osterwa era all'aperto, parzialmente illuminata da un fuoco libero [...].

Grotowski ha tratto molto da Osterwa: l'idea che l'attore dovesse sacrificarsi

per gli spettatori, il modo di paragonare lo studio/teatro ad un monastero, i tentativi di includere gli spettatori nell'azione teatrale. Anche a livello superficiale, per quanto significativo, Grotowski prese un vecchio emblema Reduta per il *Laboratory Theatre* (1986: 235-36).

Grotowski seguì e assorbì Osterwa; era come il suo predecessore e andò oltre di lui; fece un nuovo teatro sotto il vecchio segno di Reduta.

## Dalcroze e Gurdjieff

Più intriganti, perché meno noti, sono i paralleli tra le ricerche di Grotowski e quelle di Emile Jaques Dalcroze, Martin Buber e Gurdjieff. Questi e molti altri, tra cui Shaw, Appia, Stanislavsky e Nijinsky, hanno partecipato o visto lavori a Hellerau, vicino a Dresda. Il progetto Hellerau durò solo dal 1911 al 1914, prima di essere fatto fuori dalla Prima Guerra Mondiale. Hellerau tornò a guardare l'opera d'arte totale [gesamtkunstwerk] di Wagner e si indirizzò verso il Bauhaus e il Black Mountain College. A Hellerau, l'idea di arte, salute e formazione convergevano. Gli euritmici di Dalcroze sono stati rimodellati sotto l'influenza di Adolph Appia, in un'arte integrata danza-musica-teatro. Buber ha partecipato al teatro di Hellerau<sup>9</sup>; e la planimetria fisica era così affascinante da indurre Gurdjieff a considerarlo nel 1922 per il suo quartier generale. Ma il legame che unisce Dalcroze, Gurdjieff e Grotowski va decisamente al di là di un fatto di natura immobiliare.

Qual era dunque Hellerau – un “prato raggianti” – il lavoro di Dalcroze? Hellerau era più di un teatro, era una comunità modello, per vivere in armonia con la natura e con l'arte. Nell'edificio del teatro, l'intero spazio era il risultato di un progetto. Spettatori e performer, illuminati da luci diffuse, osservavano e effettuavano movimenti che non esprimevano narrazione ma sentimenti. Dalcroze non lavorava con gli individui, ma con i gruppi, le folle. L'obiettivo era un'integrazione di musica, danza, teatro, illuminazione e scenografia. Dalcroze ha detto che “solo una comprensione intima delle sinergie e delle forze conflittuali dei nostri corpi può fornire l'indizio della futura arte di esprimere emozioni attraverso una folla; mentre la musica otterrà il miracolo di guidare i movimenti di quest'ultima – raggruppandola, separandola, eccitandola, deprimendola, in breve 'orchestrandola', secondo i dettami della naturale euritmia” (1976 [1921]: x). Dalcroze non indagò l'“*ich und du*” di Buber, la diade intima così importante per Grotowski. Né Dalcroze si spinse così lontano come Gurdjieff e Grotowski, affermando che il movimento e il canto “oggettivi” siano la verità incarnata, sentita e eseguita. Ma il lavoro di Dalcroze è un passo importante in questa strada.

Per Gurdjieff il movimento sacro della danza era il cuore della saggezza ricevuta dalla tradizione orale. Gurdjieff si descriveva come un “maestro di danza”, allineandosi con maestri Sufi, le cui danze rotanti incarnavano la loro comprensione del mondo<sup>10</sup>. Duran-

////////////////////

9 Secondo Maurice Friedman, Buber si unì a Emil Straus, Jakob Hegner e Paul Claudel per fondare l'Hellerau Dramatic Union. “Buber partecipò attivamente alla preparazione del festival delle opere che celebrava l'apertura della Hellerau Playhouse” nel 1913 (1969: 16). Durante questo periodo, e specificamente per il lavoro a Hellerau, Buber scrisse diversi saggi sul teatro.

10 Come ha detto Ouspensky:

te la maggior parte della sua vita di insegnante, Gurdjieff organizzò danze, a volte per grandi pubblici a pagamento – come a Parigi nel 1923 e a New York nel 1924 – a volte privatamente, per mecenati o discepoli. Gurdjieff pensava che il movimento avvicinasse le persone alla verità delle cose. Secondo James Moore:

L'interfaccia tra l'euritmica di Dalcroze e la Danza Sacra di Gurdjieff's risale al periodo Tblisi, quando Jeanne [de] Salzmans mise gli alunni di Dalcroze a disposizione di Gurdjieff, per la dimostrazione all'Opera House del 22 giugno 1919. Nell'inverno del 1921, quando Gurdjieff arrivò a Hellerau più o meno sotto il patrocinio di Dalcroze, presentò evidentemente un programma analogo. [...] Jessmin Howarth e Rose Mary Nott – studenti di Dalcroze che abbandonarono l'euritmica e si unirono a Gurdjieff proprio in quel periodo – divennero più tardi insegnanti rispettati delle danze di Gurdjieff. Quando Gurdjieff arrivò per la prima volta a Parigi nel luglio del 1922, si stabilì nell'Institut Jacques Dalcroze, in Rue de Vaugirard (1991: 362).

Moore afferma che “la questione del contatto personale diretto tra Gurdjieff e Dalcroze non è chiara”. Ma a prescindere dal fatto che i due uomini abbiano interagito personalmente o meno, erano collegati da Jeanne de Salzmans che, più che mettere i suoi ballerini a “disposizione” di Gurdjieff, divenne il discepolo più vicino a Gurdjieff, l'erede della sua conoscenza, il raccogliitore della sua tradizione orale. Nella persona di de Salzmans, Dalcroze e Gurdjieff si incontrarono. Ma che dire di Grotowski?

Quando Grotowski incontrò per la prima volta Peter Brook, un gurdjieviano del rango più alto, l'inglese pensò che il polacco

fosse l'emissario di un ramo perduto della scuola di Gurdjieff, sopravvissuto in Polonia dopo l'emigrazione di Gurdjieff e dei suoi principali collaboratori in occidente, durante la Rivoluzione russa. Grotowski ipotizza che la conclusione di Brook fosse basata su certe accentuate somiglianze tra gli obiettivi di Grotowski e la retorica e la terminologia peculiare dell'insegnamento gurdjieviano, così come l'attenzione riposta da Gurdjieff sulla pratica del corpo, come mezzo per ricordare sé stessi [...]. Ciò che poteva costituire una sorpresa per Brook, tuttavia, era il fatto che Grotowski non avesse mai sentito il nome del maestro armeno, prima di quel giorno (Wolford 1996: 225)

Grotowski ripete il diniego in un'intervista del 1991 (Grotowski 1996). L'imbrogliatore Grotowski è credibile? I viaggi giovanili di Grotowski lo portarono in molte delle regioni che Gurdjieff aveva esplorato all'inizio del secolo: l'Asia centrale interna, la Cina, l'India, il Ti-

---

Immagina che nello studio dei movimenti dei corpi celesti, diciamo i pianeti del sistema solare, sia costruito un meccanismo speciale per dare una rappresentazione visiva delle leggi di questi movimenti e per farcele ricordare. In questo meccanismo ogni pianeta, che è rappresentato da una sfera di dimensioni appropriate, è posto a una certa distanza da una sfera centrale che rappresenta il sole. Il meccanismo è messo in moto e tutte le sfere iniziano a ruotare e a muoversi lungo orbite prescritte, riproducendo in forma visiva le leggi che governano i movimenti dei pianeti. Questo meccanismo ti ricorda tutto ciò che sai del sistema solare. C'è qualcosa di simile nel ritmo di certe danze. Nei movimenti e nelle combinazioni rigorosamente definiti dei ballerini, sono visivamente riprodotte alcune leggi che sono comprensibili a coloro che le conoscono. Tali danze sono chiamate “danze sacre”. Nel corso dei miei viaggi in Oriente sono stato testimone molte volte di queste danze sacre, eseguite nel corso di cerimonie sacre in diversi templi antichi (1949: 16).

bet – imboccando l'antica via della seta, in aree dove danzavano i Sufi, dove Buddismo, Lamaismo, Induismo e Islam si nutrivano l'uno dell'altro. Anche all'inizio del *Theatre of 13 Rows*, Grotowski, così come Gurdjieff, lavorava in un circolo ristretto, trasmettendo la conoscenza direttamente per mezzo della danza, del canto, dell'espressione e dell'incontro intimo. Posto che Grotowski avesse appena 30 anni quando incontrò Brook, può mai darsi che nel suo perseguimento di una conoscenza esoterica – nella sua ricerca intorno a vecchie forme di cristianesimo, nei suoi studi sul Tao, il Vedismo, lo yoga, il Sufismo, la gnosi e lo sciamanesimo – Grotowski non abbia mai sentito il nome “Gurdjieff”?



Jerzy Grotowski, Włodzimierz Staniewski (regista e attore) e Ryszard Cieslak in *Brzezinka*, primi anni Settanta. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

O magari è possibile che una volta Grotowski abbia saputo di Gurdjieff e abbia capito quanto fosse vicina l'impostazione del loro lavoro, o abbia tratto alcuni elementi da lui. Discutendo di *Objective Drama* negli anni Ottanta, Grotowski usa termini molto simili a quelli usati da Gurdjieff, nel discutere delle leggi oggettive dell'arte. “Nella vera arte”, diceva Gurdjieff, “non c'è nulla di accidentale. È matematica. Tutto in essa può essere calcolato, tutto può essere conosciuto in anticipo [...]. Produrrà sempre, e con certezza matematica, la stessa impressione [...]. Questa è l'arte reale, oggettiva” (Ouspensky 1949: 26-27). Ouspensky chiese a Gurdjieff se quest'arte esistesse realmente. “Di certo. La grande Sfinge in Egitto è una opera d'arte del genere”. Ma ai nostri giorni? Gurdjieff raccontò di ciò che aveva visto “nel deserto, ai piedi dell'Hindu Kush”, un antico dio o demone. “Quell'immagine conteneva molte cose, un grande, completo e complesso sistema cosmologico. E lentamente, passo dopo passo, abbiamo iniziato a decifrare questo sistema [...]. In tutta la statua non c'era nulla di accidentale, nulla senza significato” (27). Il

desiderio di Gurdjieff di produrre la sua "arte oggettiva" lo portò a sintetizzare da diverse fonti ciò che lui chiamava *The Movements*. Secondo Ouspensky, "abbiamo iniziato esercizi ritmici con la musica, danze dervisce, diversi tipi di esercizi mentali, lo studio di diversi modi di respirare, e così via" (372). Col tempo, Gurdjieff mise tutto questo insieme in un "balletto", o "rivista", eseguito a Tiflis, a Parigi e a New York, laddove "erano comprese [...] danze, esercizi e cerimonie di diversi dervisci [soprattutto Mevlevi], così come molte danze orientali poco conosciute" (382). Michel de Salzmänn, figlio di Jeanne e importante gurdjievano, scrive che "l'obiettivo di Gurdjieff era mostrare i principi dimenticati di una 'scienza dei movimenti' oggettiva e dimostrare il suo ruolo specifico, nel lavoro di maturazione spirituale" (1987: 139). I *Movements* mostrano anche come Dalcroze entri nel lavoro, attraverso Jeanne de Salzmänn. Inoltre, i *Movements* sono simili ai *Motions* di Grotowski, esercizi di base sviluppati durante la fase dell'*Objective Drama*. Nei *Motions*, come nei *Movements*, i dettagli fisici sono codificati in modo molto preciso, ripetuti esattamente nello stesso modo.

Non avendo eseguito *Movements* o *Motions*, né assistito alla loro esecuzione, non pretendo di confrontarli tra loro. Tuttavia, fotografie e descrizioni mostrano ciò che io ritengo essere qualcosa di più di una mera coincidenza. Le somiglianze possono essere spiegate in due modi. O Grotowski ha preso qualcosa da Gurdjieff, oppure entrambi hanno tratto dalle stesse fonti. Comunque, ciò che a me interessa è la sollecitazione alla base del loro lavoro.



Jerzy Grotowski, Antoni Jahółkowski (attore Teatr Laboratorium) e Wiesław Hoszowski in Brzezinka, primi anni Settanta. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

Speeth dice che i *Movements* “sono una specie di meditazione in azione, che ha anche le proprietà di una forma d'arte e di un linguaggio” (1989: 83, 88). Questo potrebbe anche essere detto di *Downstairs Action* e di *Action*. Grotowski, in un'intervista pubblicata su *Encounters with Gurdjieff*, osserva:

I *Movements*: sono qualcosa di fondamentale. Gurdjieff ha le sue radici in una tradizione antichissima e allo stesso tempo è un contemporaneo. Sapeva, con una competenza effettiva, come agire in accordo col mondo moderno. È un caso molto raro [...]. Nel momento in cui ho iniziato a studiare il lavoro di Gurdjieff, i confronti pratici non dovevano solo corroborare, ma anche toccarmi, è ovvio. Altrimenti, sarebbe difficile analizzare: quali dettagli, quali elementi? Perché c'è anche un pericolo nel chiedersi: “Da dove viene questo elemento, e da dove quest'altro?”. Ciò che è importante non è che provengano da qualche parte, ma che funzionino. È chiaro questo criterio? Questo significa: c'è un elemento che funziona, ed è corroborato qua e là. Nel caso di Gurdjieff, l'impatto è qualcosa di molto antico e di contemporaneo. Sia la tradizione che la ricerca sono forti. E, allo stesso tempo, c'è un modo di porre alcune domande di fondo. Qui non siamo più nei dati tecnici, ma nelle profondità delle idee, con tutti i pericoli che ciò comporta (1996: 93-94).

**Non sta forse Grotowski descrivendo sé stesso, mentre descrive Gurdjieff? Le convergenze sono altrettanto chiare quando parla del suo lavoro degli anni Novanta a Pontedera:**

Attualmente il mio lavoro è molto legato al canto antico, al canto “vibratorio”. In un periodo del mio *Laboratory Theatre*, ad esempio in *The Constant Prince*, la ricerca era focalizzata meno sul canto, sebbene in un certo modo fosse già un'azione cantata. Ho sempre considerato molto strano voler lavorare su voce o canto, o anche sulle parole pronunciate, mentre li escludevo dalle reazioni corporee. I due aspetti sono molto legati; passano l'uno attraverso l'altro [...]. Presso il mio *Workcenter* di Pontedera, in Italia, per quanto riguarda gli elementi tecnici, tutto è come è nelle arti performative; lavoriamo sul canto, sulle qualità vibratorie del canto, sugli impulsi e le azioni fisiche, sulle forme del movimento; e possono apparire anche motivi narrativi. Tutto questo viene filtrato e strutturato fino al punto di creare una struttura compiuta, un'Azione, precisa e ripetibile come una produzione scenica. Tuttavia, non è una produzione. Si può chiamarla arte come veicolo, o anche oggettività del rituale [...]. Quando mi riferisco al rituale, parlo della sua oggettività: vale a dire che gli elementi dell'Azione sono, attraverso il loro impatto diretto, gli strumenti del lavoro sul corpo, il cuore e la testa dei *doers* (Grotowski 1996: 87-88).

**Ironia della sorte, il regista Grotowski si fa in quattro per negare il teatro, mentre il maestro spirituale Gurdjieff si è comportato molto spesso come impresario.**

**Ciò che lega l'uno all'altro, in definitiva, è la loro ricerca della gnosi, un'antica pratica religiosa del Medio Oriente interno, dell'Asia centrale, dell'Iran, dell'Afghanistan.**

## Sufi e Hasidi

La gnosi è una parola greca che significa, approssimativamente, “conoscere”. È affine all’inglese “know” e al sanscrito jnana, lo yoga della saggezza o del sapere. La gnosi è una tradizione “sotterranea”, a volte eretica, nel giudaismo, nel cristianesimo e nell’islam. La gnosi è affine al sufismo e alla religione ermetica dell’Egitto e della Grecia. Le precise fonti della gnosi sono dibattute. Alcuni le riferiscono alla cultura egiziana, alcuni a quella ebraica, alcuni a quella iraniana. Probabilmente sono tutte queste, mescolate dinamicamente durante i due millenni che precedono Cristo. La gnosi ha resistito a lungo all’ortodossia, sia ebraica, cristiana o islamica. In alcune manifestazioni – negli insegnamenti di Mani (216-77), per esempio – la gnosi fu condannata come eresia. La fonte greca-egiziana della gnosi è Ermete Trismegisto, “l’Ermete tre volte grande”, che proclamò: “chi conosce sé stesso, sa tutto”. Questa conoscenza può essere tragica, come nell’Edipo a Sofocle. Questo “sé” non è la persona, ma l’identità del brahman e dell’atman: ciò che in ciascuno è Tutto. È quel sé impersonale che Edipo vede dopo essersi pugnalato negli occhi. È la visione del cieco che Krishna conferisce ad Arjuna nella Bhagavad-Gita.

KRISHNA:

Ma non puoi vedermi  
con il tuo occhio;  
Ti darò l’occhio per vedere  
la maestà del mio yoga

SANJAYA:

O re, dicendo questo, Krishna  
il grande signore dello yoga,  
ha rivelato ad Arjuna  
la vera maestà di sé stesso [...]  
La luminosità di mille soli  
che bruciano insieme nel cielo  
è la luce di quel grande sé.  
E Arjuna ha visto l’intero universo  
convergere in un unico corpo [...]

ARJUNA

O Dio! [...]  
Tu sei l’imperituro.  
Inizio, intermezzo e fine  
non conosci.  
Le tue braccia, infinite.  
I tuoi occhi il sole e la luna,  
la tua bocca fuoco fiammeggiante  
che brucia tutto quello che c’è<sup>11</sup>.

Arjuna ha il coraggio di chiedere: “Chi sei in questo essere terrificante essere che io vedo?”. “Sono il tempo, ciò che ingoia tutto”, dice Krishna. La gnosi sa che l’atman-brahman è un assoluto del quale si può fare esperienza, ma che non può essere ridotto a discorso. La



<sup>11</sup> La mia “interpretazione” di questo passaggio del Gita, capitolo 11, è adattata dalle traduzioni di Barbara Stoller Miller (1986) e R. C. Zaehner (1973). Ascoltarlo dal sanscrito è ancora un’altra cosa.

gnosi si esprime in metafore e pratiche. La gnosi è un viaggio verso l'alto lungo il sentiero dei chakra, le antiche ruote yogiche di energia all'interno di ogni essere umano, dal centro più basso alla base della spina dorsale fino all'alto nel centro del cranio. La gnosi è la scintilla sparsa del fuoco originale, braci che possono essere raccolte in centri di luce più grandi e più luminosi. Per cercare queste braci miracolose, queste "fonti", Gurdjieff e Grotowski intrapresero i loro viaggi geografici, mistici e teatrali.

Nell'intervista del 1991 citata precedentemente, Grotowski dice che il suo lavoro

è come una sorta di ascensore, ma un ascensore di tempi molto antichi, come nelle cosiddette società primitive: un grande cesto con una corda, per mezzo del quale la persona che è dentro, con il suo sforzo, deve spostarsi da un livello ad un altro. La questione della verticalità significa passare da un livello per così dire grossolano – in un certo senso, si potrebbe dire il livello "di tutti i giorni" – a un livello di energia molto più sottile, o addirittura verso la *connessione superiore* [corsivo di Grotowski]. A questo punto, dire di più non sarebbe giusto (88-89).

Ma poi Grotowski, a riguardo, ci dice di più. Descrive come, in *Action*, i canti siano il modo di elevarsi verso il sottile e di fare sì che il sottile discenda "al livello più ordinario". Questi canti sono "molto antichi [...] legati all'approccio rituale, perché questo è il materiale del nostro lavoro" (90-91).

Grotowski sa che culture diverse, in periodi diversi, hanno termini diversi per il medesimo sistema. Per il flusso ascendente e discendente dell'energia trova teorie e pratiche analoghe in Gurdjieff, nella teoria dei chakra, in India, Cina ed Europa. Tuttavia, resiste a "nominare", a ridurre a discorso.

In generale, si può dire che noi cerchiamo di non congelare il linguaggio. Viene usato un linguaggio "intenzionale", cioè un linguaggio che funziona solo tra le persone che partecipano al lavoro. Lì, dove ci si avvicina alle questioni più complesse, al cosiddetto lavoro interiore, evito il più possibile ogni verbalizzazione (92).

Poi, esasperato dall'insistenza dell'intervistatore, "Ma se mi stai spingendo verso la lingua delle religioni allora ... O.K. ... mi lascio andare" (105). In un'esplosione di riferimenti, Grotowski spazia sulle figure metaforiche che sono tipiche delle leggende: la scala di Giacobbe, Kali, la Shekhinah, la jnana, la gnosi. "Nelle tradizioni, esistono diverse versioni delle due correnti del mondo: quella discendente e quella ascendente. Ciò può assumere forme di spiegazione quasi gnostiche [...], ma si dà anche nelle scienze. L'apparire della vita e della coscienza potrebbero essere fenomeni un po' controcorrente, perché – in senso scientifico – il mondo è stato creato tra l'entropia e nell'entropia: l'apparire della vita è un tipo di processo opposto [...]" (105-6). Qui l'intervista termina bruscamente.

Quando i Sufi dervisci della confraternita Mevlevi danzano, la palma destra è rivolta verso l'alto e riceve l'energia solare divina; la sinistra trasmette l'energia alla terra, alla gente. Come nella gnosi, il lavoro consiste nel raccogliere energia, focalizzarla e ridirigerla. Funziona in modo simile a quello degli hasidi, che cercano la Shekhinah, o degli yogin, che addestrano il loro serpente kundalini a risalire la scala dei chakra. Ognuno fa parte della

“piccola controcorrente” che agisce contro l’entropia universale. I sufi possono essere di qualsiasi religione, o (come Grotowski) di nessuna. Sono “nascosti più profondamente dei praticanti di qualunque scuola segreta, ma è noto che gli individui sufi siano migliaia [...] nelle terre degli arabi, dei turchi, dei persiani, degli afgani, degli indiani, dei malesi” (Shah 1971: 18). La conoscenza sufica è varia e complessa<sup>12</sup>, e risale in origine a Toth / Hermes<sup>13</sup>, a fonti gnostiche, ebraiche, egiziane, greche e islamiche. Il Sufismo è una pratica incarnata, che esiste nelle sue danze e nei canti. Le cerimonie dell’Ordine Mevlevi – fondato nel XIII secolo a Konya (l’odierna Turchia) dal poeta e mistico Mevlana Celaleddin Rumi – furono studiate a fondo da Gurdjieff.

Nel 1920 Gurdjieff portò il suo Istituto in esilio in Turchia e studiò le tecniche dei rituali Rufai e Mevlevi [...]. Più tardi, la sua troupe viaggiò attraverso l’Europa e gli Stati Uniti, incorporando di continuo qualche elemento dei movimenti dei Dervisci Rotanti, combinati con altre danze dervisce dell’Asia centrale, con rituali assiro-cristiani, e con danze popolari e contadine della Turchia e della Transcaopia. I membri maschili della sua compagnia erano generalmente vestiti esattamente come i Dervisci Rotanti (Halman e And 1983: 73-74).

I dervisci, i *Movements*, i *Motions*, *Downstairs Action*, *Action* sono collegati dal tipo di movimento utilizzato, dalle fonti di quel movimento, dallo scopo e dalla funzione. Non per ridurre Grotowski al Sufismo, ma per indicare il Sufismo come un’altra forte presenza all’interno del corpo grotowskiano (non il suo in particolare, ma di quelli che Grotowski guidò più intensamente: Cynkutis, Cieslak, Richards).

Se il Sufismo (e tutto ciò cui si riferisce e sintetizza) è un ingrediente chiave nel lavoro di Grotowski, il suo modo di lavorare è quello Hasidico. Per trovare sufi, yogi e altri sapienti asiatici, Grotowski doveva viaggiare. Gli Hasidi erano tutti intorno a lui in Polonia,



12 Come scrive Shah, strizzando l’occholino:

Secondo uno studioso persiano, il sufismo è un’aberrazione cristiana. Un professore di Oxford pensa che sia influenzato dal Vedanta indù. Un professore arabo-americano ne parla come reazione contro l’intellettualismo nell’Islam. Un professore di letteratura semitica ritrova tracce dello sciamanismo centroasiatico. Un tedesco ce lo farà trovare nel cristianesimo, con un’aggiunta buddista. Due grandissimi orientalisti inglesi scommetterebbero i loro soldi su una forte influenza neoplatonica; tuttavia, uno di loro ammetterà che è stato forse generato in modo indipendente. Un arabo, pubblicando le sue opinioni attraverso un’università americana, assicura i suoi lettori che il neoplatonismo (che lui evoca come un ingrediente sufico) è esso stesso greco, più persiano. Uno dei più grandi arabi spagnoli, mentre rivendicava un’iniziazione al monachesimo cristiano, propende per il manicheismo come una fonte sufi. Un altro accademico di non meno rinomanza trova lo gnosticismo tra i sufi; mentre il professore inglese che è il traduttore di un libro sufi preferisce pensarlo come “una piccola setta persiana”. Ma un altro traduttore trova la tradizione mistica dei sufi “nel Corano stesso”. [E il professor R.A. Nicholson scrive] “Sebbene le numerose definizioni del sufismo che si trovano nei libri arabi e persiani sull’argomento siano storicamente interessanti, la loro principale importanza sta nel mostrare che il Sufismo è indefinibile” [1914: 25] (Shah 1971: 41).

13 Ermete Trismegisto, come lo chiamavano i greci, era anche il dio Toth per gli egiziani. Gli arabi lo chiamavano Idris. Secondo Shah, che cita lo storico arabo-spagnolo Saïd di Toledo (morto nel 1069): I saggi affermano che tutte le scienze antidiluviane hanno origine dal primo Hermes, che visse a Saïd, nell’Alto Egitto. Gli ebrei lo chiamano Enoch e Idris dei musulmani. Fu il primo a parlare del materiale del mondo superiore e dei movimenti planetari. Costruì templi per adorare Dio [...], la medicina e la poesia furono le sue funzioni (in Shah 1971: 220).

proprio mentre salivano al cielo nel fumo dell'Olocausto (una sparizione rappresentata in *Akropolis*). Il moderno chassidismo è sorto nell'Europa orientale a metà del XVIII secolo, tra i seguaci di Yisrael ben Eliezer, il Baal Shem Tov ("Maestro del buon nome") noto con il suo acronimo, Besht. Prima di Besht – nel 1665, durante un periodo di sofferenza ebraica senza eguali in Europa prima dell'Olocausto – fu Shabbetai Tsevi ad autoproclamarsi Messia e ad "essere venerato come 'nostro signore e re' dal Cairo ad Amburgo, da Salonico ad Amsterdam, dal Marocco allo Yemen, dalla Polonia alla Persia" (Werblowsky 1987: 193). Poi, quando nel 1666, imprigionato dagli Ottomani e pressato a convertirsi o morire per tortura, Shabbetai cambiò la sua yamulka con un turbante, una grande delusione strinse d'angoscia le comunità ebraiche, preparando la strada per Besht e per il Chassidismo. Gli Hasidi ricusarono Shabbetai. Piuttosto, accentuarono le pratiche connesse al Kaballah e allo Zohar. Come nella gnosi, ma in termini che accolgono il monismo ebraico (contrapposto al dualismo gnostico), gli Hasidi credono che Dio si sia "ritirato dal mondo, lasciando libero lo spazio nel quale il cosmo è stato quindi creato, grazie alla luce sacra della divinità, primo esilio di Dio" (Dan 1987: 207). O, come dice Martin Buber:

L'insegnamento cabalistico, che il chassidismo ha inserito nel suo stesso sistema, [...] insegna che il fuoco della grazia creativa si è riversato in tutta la sua pienezza nei "vasi" [*Kelim*], le prime forme primitive create; ma i vasi non potevano sopportarlo, "si spezzarono" – e il flusso balenò in una infinità di "scintille", i "gusci" [*Qelipot*] crebbero intorno a loro, il desiderio, la contaminazione e il male entrarono nel mondo. Ma Egli non lascia che il mondo si trovi da solo, nell'abisso delle sue proprie lotte; la sua stessa Gloria discende nel mondo, dietro alle scintille della sua passione creativa; la sua Shekhinah vi penetra, entra in questo "Esilio", vive in esso; vive con le cose dolorose, sofferenti, create in mezzo alle loro deturpazioni – desideroso di riscattarle (1948: 105-06).  
[...]

La Shekhinah di Dio scese da una sfera all'altra, vagò da un mondo all'altro, avvolse sé stessa con guscio su guscio, finché arrivò nel suo esilio più lontano – in noi. Nel nostro mondo si compie il destino di Dio (1948: 64-67).

Gli Hasidi cercano la Shekhinah – che i Greci chiamano Sophia, la luce della saggezza – per spezzare i "gusci" e raccogliere le sue "scintille". Nei termini di Grotowski, questa ricerca della Shekhinah è il suo *Theatre of Sources*, il suo *Objective Drama*, il suo *Art as Vehicle*.

Grotowski dice che Buber – "l'ultimo grande hasida" – lo colpì più di Gurdjieff. "Conoscevo lo Zohar da quando avevo 10 anni", mi disse Grotowski, "e Buber quando ne avevo 18". Ma che tipo di impatto ha avuto l'hasidismo di Buber? Certamente il metodo di Grotowski di lavorare con coloro che un tempo chiamava attori e ora definisce "performer", o "doer", ha la qualità dell'"ich und du", un dialogo intimo, unico e irripetibile. Ma c'è di più. Gli hasidi adorano Dio direttamente, sottolineando il "contatto mistico con Dio attraverso il *devekut*, di solito raggiunto pregando, ma anche quando una persona lavora per il suo sostentamento, o è impegnata in qualsiasi altra attività fisica" (Dan 1987: 207). Gli hasidi credono nello *zaddiq*, la persona giusta, di cui ci sono pochi esemplari preziosi.

[...] in ogni generazione ci sono alcune persone rette che possono e devono, con la loro eccezionale adorazione mistica, emendare i peccati e le trasgressioni delle persone meno dotate [...]. Questa teoria richiede che lo *zaddiq* sia

in costante movimento tra il bene e il male, tra cielo e terra.

[...] Deve essere vicino al male che deve correggere, sottoponendosi al processo di una "caduta" [...] (Dan 1987: 208).

"L'ascensore primordiale" di Grotowski, il salire, il precipitare; il ricorrente tema della ricerca e del sacrificio in *The Constant Prince*, *Akropolis*, *Apocalypsis cum Figuris*, riconfigurato ma non abbandonato nelle varie fasi della "ricerca culturale", dagli esperimenti parateatrali fino a *Art as Vehicle*, mostrano forti affinità chassidiche.



Jacek Zmysłowski (Membro dell' Institute of the Actor - Laboratory Theatre), Zbigniew Kozłowski (attore Teatr Laboratorium), Stanisław Scierski e Ryszard Cieślak in Australia nella primavera del 1974. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

Ma non è nei sistemi filosofici che chassidismo e Grotowski si avvicinano l'un l'altro. È nel modo che Grotowski aveva di esercitare la leadership, nella sua relazione con la sua cerchia ristretta e con il resto del mondo. Rebbe Grotowski era il centro da cui tutto irradia. La sua autorità era indiscussa, anche se oggetto di pettegolezzi. Le storie su di lui abbondavano. La sua aura lo circondava, proteggeva e illuminava. Il nucleo di ciò che doveva insegnare non può essere tradotto in parole. Lui era sempre alla ricerca.

Nella storia delle religioni, lo stesso Baal Shem appartiene a quelle figure centrali che hanno svolto il loro lavoro vivendo in un certo modo, cioè non partendo da un insegnamento ma puntando a insegnare; e che hanno vissuto in modo tale da trasformare la loro vita in insegnamento, come un insegnamento non ancora tradotto in parole (Buber 1948: 2).

Osservare quelli che assistevano Grotowski nello svolgimento del suo lavoro, equivaleva ad essere testimoni di una comunità chassidica, con il suo rebbe. Grotowski rispondeva all'amore dei suoi discepoli in modo non ipocrita o sentimentale, ma nel tipico stile chassidico: paradossalmente, con arguzia, esigendo un duro incessante lavoro, capace di irradiare luce e energia. Tutto ciò, come sottolinea Buber, ha analogie con lo Zen. "Sia nello [Zen che nel chassidismo], l'uomo non venera la verità umana nella forma di un possesso, ma nella forma di un movimento; non come un fuoco che arde nel focolare, ma – per dirlo con la lingua del nostro tempo – come una scintilla elettrica, che è accesa dal contatto" (1948: 194).

Grotowski era hasida (e non solo) anche in un altro modo: il "posto" delle donne nel suo lavoro. Sì, c'erano alcune forti performer femminili nei progetti di Grotowski, in particolare Rena Mirecka nel *Theatre of Productions* e Haitian Maud Robert in *Objective Drama*. Ma i ruoli principali sono sempre stati maschili. Almeno altre due donne sono state molto importanti per Grotowski, ma non nel lavoro in senso stretto. Carla Pollastrelli ha gestito il Pontedera Workcenter. E, fino a quando il cancro non l'ha colta nel 1992, Mercedes Gregory era un'amica molto intima, che curò il documentario su *Downstairs Action*. Grotowski parla di Chiquita (così era conosciuta) e di suo marito Andre Gregory come della "mia famiglia". Ma, in genere, le donne sono state una piccola minoranza tra i performer e del tutto assenti come eredi. Qui, Grotowski si differenzia radicalmente da Gurdjieff, il cui erede fu Jeanne de Salzmann. Il "sessismo strutturale" di Grotowski derivava dalla sua convinzione circa l'esistenza di differenze archetipiche tra i generi e dal suo rispetto quasi reverenziale per la madre. Questo atteggiamento si confà al trattamento chassidico delle donne e alla loro considerazione nella Shekhinah. Ma nel trattamento delle donne da parte di Grotowski c'è anche qualcosa di più che una piccola dose di cattolicesimo polacco. Nel suo lavoro artistico, le donne sono espresse nell'opposizione polare della Vergine Maria o della Maddalena.

## L'American Connection

Il Grotowski che lasciò l'America nel 1969, dopo le esibizioni del *Laboratory Theatre*, era una persona; quella che ritornò nel 1970 – per tenere le conferenze che sarebbero diventate *Holiday* – era un'altra. In mezzo, c'era il terzo viaggio in India e un altro tra le due coste gli Stati Uniti, in autostop. A lasciare New York c'era un intellettuale polacco, grassoccio e pallido, che indossava un abito nero, con gli occhi protetti da occhiali scuri anche al chiuso, i capelli corti ben pettinati, le guance rasate e lisce come quelle di un bambino. Al ritorno, era un uomo magro, in jeans e borsa a tracolla, un'esile barba incolta che gli ricopriva il volto, occhi ben visibili attraverso lenti spesse ma chiare, capelli di seta che ricadevano sulle spalle. Questo Grotowski sembrava sia un hippy che un sapiente cinese senza età. Qualunque cosa gli fosse successo, era sicuramente di più di un incontro in un ashram o di due ore in una merceria di Haight Ashbury. Credo che l'incontro di Grotowski con la cultura giovanile americana sia stato decisivo. Del resto, Grotowski si era precedentemente immerso nelle culture asiatiche, ma l'America che incontrava per la strada era nuova per lui.

Cosa aveva mai visto, fatto e assorbito Grotowski durante il suo viaggio americano? Cosa

gli sia davvero successo in viaggio non è noto; ma sicuramente si era imbevuto delle straordinarie energie degli anni Sessanta. In California, in particolare, entrò in contatto con varie correnti importanti: gli hippie in piena fioritura, le idee di Carlos Castaneda e Barbara Myerhoff (entrambi incontrati)<sup>14</sup>, le culture dei nativi americani, in particolare le pratiche sciamaniche del Messico nord-occidentale (di grande importanza per Artaud, negli anni Trenta e successivi); poi, la forte influenza dell'Istituto Esalen che, come Helle-rau più di mezzo secolo prima, fondeva arte, religione, scienza e "lavoro spirituale".

Grotowski assorbì le cose dall'incipiente *new age*, allora *human potential movement*. Grotowski afferma di non aver mai visitato Esalen, né di aver incontrato i terapeuti della Gestalt, Fritz o Laura Perls (marito e moglie), lì o a San Francisco. Ma i legami di Esalen con le religioni e le pratiche orientali (yoga, zen, massaggio, meditazione, musica, danza), il suo programma di integrazione tra il corpo e la mente, le persone forti e carismatiche che erano lì tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, come il lavoro di Gurdjieff, coincidevano fortemente con gli interessi e la ricerca di Grotowski.

Esalen e lo *human potential movement*, che aveva lì il suo centro, erano storicamente legati al teatro attraverso Fritz e Laura Perls e attraverso il fondatore dello psicodramma, Jacob Moreno. Negli anni Venti, prima di diventare psicoanalista, Fritz Perls aveva studiato teatro a Berlino con Max Reinhardt. Nel corso della sua carriera, Perls "era fortemente interessato a integrare movimento e danza nella sua terapia attiva, come mezzo di auto-espressione" (Gaines 1979: 112). Come co-fondatore della Gestalt Therapy, la scrittrice Perls è anche co-autrice con Ralph F. Hefferline e con il drammaturgo e poeta Paul Goodman dell'influente *Gestalt Therapy: Excitement and Growth in the Human Personality* (1951). A New York, negli anni Cinquanta e Sessanta, Goodman ha lavorato con il Living Theatre. Gli stessi Perls hanno lavorato brevemente con il Living. Anche i Perls erano influenzati da Buber. Per lo meno, negli anni Venti, quando i Perls vivevano a Francoforte, Laura Perls frequentava le conferenze di Buber. Buber, ovviamente, era stato attivo a Hellerau prima di loro, collaborando a produzioni e scrivendo di teatro. A Esalen e altrove, le sedute di terapia di Fritz Perls, di fronte a un pubblico di diverse centinaia di persone, erano molto teatrali, perché utilizzavano metodi di confronto diretto (il famoso "hot-seat" di Perls) e un intenso dialogo faccia a faccia. Sulla costa, Perls condusse una serie di sessioni di terapia della Gestalt per il San Francisco Dancers' Workshop di Anna Halprin. Dalla metà degli anni Sessanta in poi, Halprin si stava allontanando dalla "art dance", per avvicinarsi a esperimenti molto vicini a quello che Grotowski avrebbe fatto durante i suoi periodi *Paratheatre*, *Theatre of Sources*, *Objective Drama* e *Art as Vehicle*. Halprin era interessata a scoprire o inventare rituali e a stabilire collegamenti con la conoscenza tradizionale e archetipica. Era anche profondamente impegnata nella guarigione, sia a livello individuale che a livello di comunità. Come coreografo, Halprin si affidava più al movimento e al canto che alle parole pronunciate. Lavorò sull'intimità delle persone, su materiale molto

14 Grotowski incontrò Castaneda durante il suo primo viaggio in California. Incontrò Myerhoff più tardi. Il lavoro sul campo di Myerhoff tra il popolo messicano degli Huichol costituì una fonte molto importante per gli scritti di Castaneda. Castaneda e Myerhoff erano stati compagni di studi, nel dipartimento di antropologia dell'Università della California meridionale. Gli Yaqui di Castaneda, se mai sono qualcuno, sono probabilmente gli Huichol di cui scrisse Myerhoff in *The Peyote Hunt* (1974). Attraverso Myerhoff e me, Grotowski imparò a conoscere gli scritti e il lavoro di Victor Turner, anche se i due non si incontrarono mai.

privato, aiutandole a riconnettersi con gli archetipi attraverso gesti, movimenti, canto e danza<sup>15</sup>. Non dico che Grotowski conoscesse Halprin o Perls, ma che lo *zeitgeist* nella California della fine degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta deve aver colpito Grotowski. Ciò su cui stava lavorando più o meno privatamente, quasi in segreto, era cultura pubblica in California.

Grotowski incontrò Carlos Castaneda. Nei suoi libri di “conoscenza Yaqui”, della collana “Don Juan”, Castaneda aveva coltivato (mietendo una fortuna) un terreno intermedio tra la ricerca sul campo e la narrativa<sup>16</sup>. Io ho una conoscenza di prima mano degli Yaqui, almeno quelli che vivono vicino a Tucson<sup>17</sup>; e le persone e le pratiche di cui parla Castaneda non appartengono a questi. Ciò che Castaneda ha fatto è stato intrecciare in un unico tessuto vari filoni di leggende tradizionali, sia nativo-americane che asiatiche. A parte la veridicità dei suoi dati sul campo, il tema di fondo del lavoro di Castaneda è l’idea che i modi di conoscere tradizionali e antichi siano a portata di mano, se solo uno sa come e insieme a chi guardare. Questa conoscenza, potente, orale, pericolosa e bella, era letteralmente al di là del confine messicano, rispetto alla California ultra-moderna. Ma ciò che lo sciamano Yaqui Don Juan poteva offrire era accessibile soltanto attraverso l’iniziazione, dopo aver sopportato parecchie prove. Intenzionalmente o no, Castaneda ha dato il via a un’industria turistica culturale di alto livello: “Conosco uno sciamano che può insegnarti” (a un certo prezzo). Grotowski detestava questo tipo di “dilettantismo”. Ma questo non gli impediva di viaggiare in Messico (come fece Artaud negli anni Trenta). Inoltre, credo che Grotowski abbia scoperto in Castaneda un nucleo di verità esperita. Il Don Juan di Castaneda – chiunque fosse davvero, inventato o coacervo – era un “uomo straordinario” nel senso di e Grotowski: qualcuno da cui imparare. E Grotowski riconobbe molte delle fonti indù e sufi che Castaneda, nei suoi ultimi libri, rappresenta come Yaqui.

Le fonti dell’americano *human potential movement* e dello sciamanismo *new age* includono esuli della Scuola di Francoforte, neo-hasidi buberiani “*ich-du*”, figli dei fiori psichedelici eredi di Timothy Leary e di Allan Watts, persone che cercavano modi di conoscere asiatici e nativo americani (dallo yoga allo Zen a Castaneda) e innovatori in psicoanalisi come Moreno e Perls. Queste forze fluivano insieme, sotto l’egida della tipica inclinazione californiana per l’ibridazione. Lo *human potential movement* e lo sciamanismo *new age* riuscirono ad attecchire così fortemente negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta, perché l’America sembrava allora aperta al cambiamento. L’*African American Freedom Movement* e il movimento studentesco contro la guerra del Vietnam condividevano strategie, persone e obiettivi a lungo termine. Attraverso sit-in, marce e dimostrazioni, o esprimendo nelle forme di vita i propri valori, vivendoli, i seguaci dei Movimenti (una toccante



- 15 Per una panoramica / retrospettiva del lavoro di Halprin, si veda il suo *Moving Toward Life* (1995).
- 16 Nel giro di quattro anni, Castaneda pubblicò tre libri popolari e influenti: *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* (1968), *A Separate Reality* (1971) e *Journey to Ixtlan* (1972).
- 17 Vedi il mio “*Waehma: Space, Time, Identity, and Theatre at New Pascua, Arizona*” in *The Future of Ritual* (1993). Ho discusso degli Yaqui con antropologi che hanno vissuto con loro in Messico. All’unanimità, credono che i libri di Castaneda siano costruzioni fittizie, probabilmente aiutate da qualche robusta ingestione di peyote o da qualcosa del genere. Naturalmente, come hanno dimostrato Myerhoff e altri, l’ingestione del peyote sotto una guida appropriata è esattamente ciò che fanno gli Huichol e gli altri popoli nativo-americani.

coincidenza di denominazione [con i *Movements* di Gurdjieff]) agirono da un fondamento morale ed etico, sfidando efficacemente sia l'autorità ufficiale che la cultura dominante. Raramente, nella storia americana, intellettuali, studenti, artisti e persone ordinarie di diverso colore, classe ed etnia hanno realizzato un tale concerto. Fu un periodo di speranze utopiche. In autostop attraverso questa America, che termina in California, cosa deve aver sentito e pensato Grotowski – un uomo della monolitica Polonia comunista? Scambiando il suo abito scuro con i blue-jeans, la sua valigia con uno zaino, il suo viso rasato con una barba, la sua obesità con la magrezza, quell'uomo stava affermando qualcosa.

Grotowski non era una persona le cui “fonti” possono essere ridotte a un semplice “da questo deriva”. Era persona che accumulava conoscenze, integrava ciò che apprendeva e si impegnava ad un continuo processo di ricerca. Nessuna catena causale semplice può essere costruita per spiegare il suo lavoro o la sua personalità. Ma, dal mio punto di vista, il suo viaggio attraverso l'America, le persone che ha incontrato, la cultura giovanile che ha visto e alla quale molto probabilmente ha partecipato, le interazioni che forse ha avuto con lo *human potential movement*, hanno rafforzato i cambiamenti che erano impliciti nel suo programma europeo – la connessione con Gurdjieff, Dalcroze, sufi e chassidismo. In effetti, la cultura americana di quell'epoca era alimentata da questo flusso europeo. La fuga dal nazismo di intellettuali e artisti, soprattutto ebrei, portò in America un pacchetto di semi per lo *human potential movement*; l'altro pacchetto proveniva dall'altra parte dell'Oceano Pacifico. Presto iniziarono collaborazioni tra le due coste, tra le idee e pratiche asiatiche, nativo- americane e quelle europee. Non a caso, l'area del Pacifico della Seconda Guerra Mondiale, l'occupazione del Giappone, la guerra di Corea e la guerra del Vietnam hanno alimentato l'interesse americano per quello che sarebbe diventato noto come il “Pacific Rim”. La politica anticomunista impose che negli anni Cinquanta e Sessanta la Cina fosse esclusa da questo interesse. La connessione cinese è iniziata in modo più profondo dopo il famoso viaggio di Nixon a Pechino, del 1972.

Ciò che Grotowski vide nell'America tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta rafforzò le tendenze già operanti nel suo lavoro: un senso esteso del teatro, il ponte tra “produzioni” e “fonti”; un'enfasi sul processo rispetto al prodotto; una ricerca sistematica sulle pratiche tradizionali di performance; un ricorso alla danza e al canto, piuttosto che al dialogo parlato; la possibilità di integrare la conoscenza della performance tra culture diverse. Nel modificare il suo aspetto, Grotowski si alleò con una cultura giovanile utopica, che credeva nella possibilità di cambiare il mondo cambiando sé stessi; e che i “viaggi interiori” fossero forieri di trasformazioni, così come quelli esteriori. Ovviamente, Grotowski ha interpretato nei suoi termini ciò che vedeva. Rifiutò ciò che sentiva essere “auto-indulgente”, oppure debole. Ma portò via con sé l'idea che la performance, piuttosto che il teatro, fosse la strada che avrebbe dovuto percorrere. Un poster di Grotowski apparve un poco più tardi, nel 1979, in occasione del ventesimo anniversario del *Laboratory Theatre*. Grotowski è raffigurato come due persone, che stanno camminando l'una verso l'altra, l'una andando e l'altra venendo, rispetto all'osservatore: è magro, con i capelli lunghi, con una giacca di blu jeans e la borsa a tracolla, camminando per strada. Il Grotowski di questo periodo, con la sua barba corta e un lieve sorriso, assomiglia più a Bob Dylan che a un regista teatrale europeo.

## Importanza di Grotowski, debolezza di Grotowski

Grotowski è importante, perché porta avanti il contributo principale di Stanislavsky e Meyerhold: focalizzare l'arte teatrale sull'attore, piuttosto che sul drammaturgo. È importante, perché aiuta i performer a connettere le esperienze e i ricordi del loro corpo-mente con gli elementi più "oggettivi" dell'espressione teatrale – movimenti, danze e canti – desunti da culture "antiche" o "tradizionali" (le virgolette saranno spiegate più avanti). È importante, perché persegue un processo di montaggio in cui i performer cuciono con rigore questi frammenti antichi e tradizionali della performance, in interi coerenti. Ed è importante, perché il suo lavoro, incarnato nei successori da lui designati e in una rete complessa e estesa di persone e gruppi, ha diffuso la sua saggezza e la sua pratica: l'influenza di Grotowski crescerà, negli anni che seguono la sua morte.

Grotowski ha ricercato, utilizzato e articolato un sistema coerente (e pensato a fondo) di recitazione, di formazione degli attori, di messa in scena, di scenografia e di montaggio testuale. Certamente, dalla fine degli anni Sessanta, non ha lavorato in modo esclusivo su questi problemi; ma le sue idee hanno completamente permeato la pratica teatrale, nell'Occidente e oltre. Grotowski conosceva la storia del teatro europeo e, sebbene non lo abbia detto in modo esplicito, le tendenze del suo lavoro indicano che egli cercava un posto importante per sé stesso, in quella storia. Un certo numero di gruppi influenzati da Grotowski e un numero molto maggiore di individui da influenzati lavorano oggi nel teatro. Queste "propaggini" sono arrivate a ondate, provenienti dai diversi periodi del lavoro di Grotowski. Di questi, solo alcuni possono essere qui citati. Dal *Theatre of Productions* c'è, ovviamente, Barba e il suo Odin Theatre; ma anche il Performance Group e il Manhattan Project di Andre Gregory. Da *Paratheatre* e *Theatre of Sources* c'è Gardzienice, o il lavoro di Nicholas Nunez e Helena Guardia in Messico. Da *Objective Drama* c'è il *New World Theatre Laboratory*.

Il lavoro di Grotowski ha influenzato campi diversi, rispetto al mero teatro: danza, performance art e guarigione. La pratica di Grotowski a partire dal *Theatre of Productions* – per lo più tutto ciò che ha fatto dopo il 1970 – lo ha portato a una ricerca le cui ramificazioni non sono ancora chiare. La prima fase di questo lavoro, *Paratheatre*, si rivelerà probabilmente poco importante (tranne per coloro che desiderano comprendere la traiettoria di Grotowski, e per coloro le cui vite sono state cambiate da queste esperienze). Ma le fasi successive, in particolare *Objective Drama* e *Art as Vehicle*, hanno richiamato Grotowski – ancora una volta – sul teatro come teatro. *Art as Vehicle* chiude il cerchio – spirale o il vortice sarebbero figure migliori – con il *Theatre of Productions*. In *Downstairs Action* e *Action* ci sono montaggi scenici, ruoli, e almeno l'accento di una narrazione.

*Action* non era una performance pianificata regolarmente per un pubblico pagante. Veniva mostrata a un pubblico invitato, per lo più persone strettamente associate a Grotowski, gruppi invitati di giovani performer e studiosi. Non descriverò *Action* qui: Lisa Wolford lo ha fatto, nel capitolo 41 di *The Grotowski Sourcebook*. Per coloro che conoscono il lavoro del "teatro povero" di Grotowski, *Action* non è una sorpresa. Canto, danza, coro: intensità imbottigliata in uno spazio ristretto, che ammette solo pochi spettatori; nessun palcoscenico in quanto tale, ma movimento in tutto lo spazio; gli spettatori-testimoni "affrontati", ma non invitati a partecipare. I performer sono ben addestrati e altamente

disciplinati nel corpo e nella voce. Ancora più impressionante, incarnano e comunicano tra loro e ai testimoni una realtà spirituale, una realtà in cui si crede, che supera di gran lunga il “come se” di Stanislavskij. Eppure, questi protagonisti non sono in trance, non sono posseduti. Al contrario, hanno trovato sé stessi. Quando Wolford ne ha parlato, non ha concluso con la descrizione, ma con il rapimento.

Non posso dire col linguaggio cosa sia *Action*; penso che sarebbe una monumentale arroganza fingere di poter cogliere in pochi giorni, in poche ore, seduti in questa stanza, il mistero che queste persone hanno scoperto / creato, alcune di loro nel corso di molti anni [...]. Il canto è un seme di luce che trova il suo radicamento nel cuore del *doer*, e che si irradia verso l'esterno, verso l'alto, brucia la materia morta e lascia dietro di sé una traccia visibile – nel corpo, sì, ma non solo e nemmeno prima di tutto nel corpo. In una certa misura, percepisco e rispondo alla presenza del canto come forza, del canto come entità vivente, ma la mia percezione non è la stessa di chi prende il canto dentro di sé e le permette di salire attraverso il suo corpo, voce e essere. (Ch 41: 418-19).

Dubito che l'*Action* visto da Wolford, decisivo com'è – forse la concreta eredità vivente di Grotowski – possa essere considerato come qualcosa di conclusivo o definitivo. Grazie alla ricerca irrequieta e implacabile di Grotowski, *Action* è soltanto un altro passo, in un percorso senza fine.

Ciononostante, ci sono carenze nel lavoro di Grotowski e nelle ipotesi che guidano il suo lavoro. Queste carenze devono essere esplicitate e discusse. Il suo metodo – derivato da fonti gnostiche ed ermetiche e modellato in una certa misura sulle ristrette comunità hasidiche e gurdjieviene – elude una discussione aperta. Come nella relazione hindu insegnante-allievo [guru-shishya], la conoscenza viene trasferita dall'insegnante allo studente con scarsa possibilità di trasparenza, discussione e contestazione. Sebbene un tempo si chiamasse *Laboratory*, poi *Grotowski Workcenter* e ora *Grotowski-Richards Workcenter*, c'era poco metodo scientifico nella proposta, nella sperimentazione e nella ricerca condivisa di verità provvisorie. Il metodo scientifico può essere stato seguito da Grotowski e da quelli che sono stati al Workcenter. O potrebbe essere l'indirizzo di un particolare gruppo di grotowskiani. Ma non vi è alcun dibattito aperto tra diversi individui e gruppi influenzati da Grotowski; nessuna discussione aperta al pubblico accademico o quello generale. Grotowski presumeva che esistano “verità” che devono essere “scoperte” o “recuperate”. Come per Gurdjieff, queste verità sarebbero obiettive. Inoltre, ci sarebbe una singola persona, o una piccola cerchia, più vicina a queste verità rispetto ad altri. Come nella linea di trasmissione di una famiglia giapponese noh, il capo famiglia possiede i “segreti” e li consegna al suo erede designato; in questo momento, a Thomas Richards.

Inoltre, le nozioni stesse di “verità”, “antico”, “obiettivo” e “tradizionale” possono essere contestate. La convinzione fondamentale di Grotowski stava in una sorta di archeologia della performance, per cui lo strato moderno, le pratiche presenti, possono essere raschiate via o scavate al di sotto, in modo che gli strati più vecchi, più autentici e più profondi delle performance possano essere recuperati e praticati. Remando contro la richiesta odierna di specificità culturale, e la negazione di tratti culturali “universali” degli esseri umani, il metodo di Grotowski, dal *Theatre of Sources* in poi, è stato quello di va-

gliare le pratiche di diverse culture per selezionare ciò che è simile tra loro, alla ricerca del “primo”, “originale”, “essenziale” e “universale”. Era sua convinzione che le pratiche di performance sopravvissute nel tempo portino, o in realtà siano, verità trans-culturali “profonde” o “antiche” dell’umanità. Queste verità “incontrano” quindi ciò che è più intimo e personale, nei singoli performer. Grotowski ha chiarito il suo obiettivo:

    Ri-evocare una forma d’arte molto antica, dove la creazione rituale e artistica non avevano soluzioni di continuità. Dove la poesia era un canto, il canto era incantesimo, il movimento era danza [...]. Si potrebbe dire – ma è solo una metafora – che stiamo cercando di tornare a prima della Torre di Babele, e scoprire cosa c’era prima. Scoprire prima le differenze, poi scoprire cosa c’era prima della differenza (in Sullivan 1983).

Per “tornare indietro”, Grotowski crea un tempo / spazio liminale, i cui riferimenti fisici ed esperienziali sono costruiti per l’opera stessa; cioè: per ciò che Grotowski sceglie di instillare. E presume che le antiche pratiche siano superiori a quelle moderne; che attraverso un’attenta ricerca e un lavoro comune le antiche pratiche possano essere recuperate o ricostruite; e che, nella sua personale versione della teoria degli archetipi di Jung, gli attori opportunamente addestrati possano trovare nelle memorie individuali e collettive – nel lavoro effettivo di performance, eseguito insieme – elementi paralleli, o persino identici, a quelle antiche pratiche. Quindi, ciò che è più oggettivo è anche il più intimo; il brahman è identico all’atman.

In *Art as Vehicle*, Grotowski si distacca dalle avanguardie di cui è stata una parte così determinante negli anni Sessanta, chiarendo al tempo stesso i suoi forti legami con quel movimento:

    Quando parlo di “compagnia teatrale”, intendo il teatro dell’ensemble, il lavoro a lungo termine di un gruppo. Lavoro che non è legato in modo particolare ai concetti di avanguardia; e che costituisce la base per il teatro professionale del nostro secolo, i cui inizi risalgono alla fine del diciannovesimo secolo. [...]. In *Art as Vehicle*, dal punto di vista degli elementi tecnici, tutto è quasi come nelle arti performative; lavoriamo sul canto, sugli impulsi, sulle forme del movimento, compaiono anche i motivi testuali. E tutto viene ridotto allo stretto necessario, finché non appare una struttura, una struttura precisa e elaborata come in una performance: l’*Action* (Grotowski 1995: 115, 122).

E ciò cui questa struttura si avvicina è “l’essenziale”: “È necessario, attraverso le azioni stesse, scoprire come avvicinarsi passo dopo passo all’essenziale” (1995: 125). Il lavoro passo dopo passo è disciplinato, preciso, ripetibile. Questa insistenza sulla precisione e il duro lavoro ha sempre distinto Grotowski da quelli che con disprezzo egli liquidava come “dilettanti” o “auto-indulgenti”. Per Grotowski, ciò che è universale sono gli atti fattibili del corpo, che possono essere appresi senza conoscere le ideologie e le storie di cui fanno parte o che rappresentano. O, per dirla in altro modo, Grotowski presume che la cultura sia spesso un “guscio” nel senso chassidico, che nasconde le “scintille” della vita umana essenziale. Queste scintille sono presenti in certi canti, danze, cori e altre pratiche, che il suo lavoro recupera.

Questa formulazione non mi soddisfa. Non riesco a riconoscere la saggezza che esiste prima o dietro culture e generi, nei tempi “originali”, nelle “vecchie pratiche”. Perché, per Grotowski, l'antico equivale al bello? L'antico è più vicino all'inizio, una versione dell'Eden. E, per dirla con Darwin, ciò che sopravvive è adatto e robusto. Infine, l'antico è come il vino pregiato, raffinato e profondamente aromatizzato. Ma fino a che punto si può sostenere questo argomento? Lucy, o chiunque fosse il primo essere umano, ballava / cantava / eseguiva in un modo più puro e raffinato di chiunque altro? E chiunque fosse il “primo umano” poteva essere senza cultura, senza modi specifici di fare, specifici del proprio gruppo, della propria tribù e dei suoi? Questa idea della verità che sta dietro ai fenomeni – una versione del platonismo – è riformulata nel “corpo pre-espressivo” di Barba, che esiste dietro e davanti a qualsiasi genere particolare di performance<sup>18</sup>. La ricerca di Grotowski per l'universale, per l'essenziale, nasconde il desiderio di acquisire poteri e risorse che vengono pensate risiedere in esotici altri (per gli occidentali), in quelli che vissero prima, altrove o ai margini? Cosa succede alle “fonti” africane o asiatiche di *Action*? *Action* è universale o è un'appropriazione culturale? E a chi è rivolto *Action*? È solo per quelli che lo fanno, per i pochi invitati selezionati a vederlo? Come giocherebbe *Action* nelle culture di origine, da cui le sue parti sono state “distillate”?

Non ci sono parole finali. Finché Grotowski è stato in grado di lavorare, ha cambiato. Nel *Theatre of Productions* era interessato soprattutto al dialogo buberiano e alla sua difficoltà di realizzazione. A volte, gli attori raggiungevano – insieme ad abilità corporee e vocali raramente o mai viste, su palcoscenici europei – una lucidità e una trasparenza dell'anima (se posso permettermi la parola). Il loro *ich und du* è stato vissuto da molti di noi, che hanno potuto assistere a quelle performance. Poi in *Paratheatre* Grotowski ha provato, brevemente ma intensamente, ad aprire il suo lavoro a tutti coloro che erano interessati – sul modello americano, a quanto pare. La cosa fallì: c'erano troppi parassiti [hangers-on], persone che volevano “buoni sentimenti” e risultati, ma che non potevano sopportare un lavoro concentrato, sotto una disciplina severa, lunga a sufficienza da arrivare ovunque. Nel *Theatre of Sources*, Grotowski ha cercato e trovato persone che nei loro corpi contenevano e esprimevano conoscenza della performance. Questi maestri della performance tradizionale sono serviti da insegnanti e da esempi. Questa tendenza a cercare, unirsi e imparare dagli “altri” è stata sistematizzata in *Objective Drama*. Nella sua opera più recente, *Art as Vehicle*, Grotowski sembra più vicino a Gurdjieff che a Buber, a una singolarità piuttosto che a un dialogo. Sembra come se egli desiderasse distillarsi, semplificare, entrare dentro e diventare tutt'uno, con un tono tonico definitivo.

## Riferimenti Bibliografici

Barba Eugenio, Savarese Nicola (1991), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, a cura di Gough Richard, London: Routledge.

Braun Kazimierz (1986), “Where is Grotowski?”, TDR 30, 3: 226-40.

////////////////////

<sup>18</sup> Barba, ovviamente, è uno dei primi seguaci di Grotowski. I due uomini sono rimasti molto vicini per più di trentacinque anni. Per una esposizione completa delle idee di Barba riguardanti la pre-espressività e il corpo deciso, vedi Barba e Savarese *A Dictionary of Theatre Anthropology* (1991).

- Buber Martin (1948), *Hasidism*, New York: Philosophical Library.
- Castaneda Carlos (1968), *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*, New York: Ballantine Books.
- Castaneda Carlos (1971), *A Separate Reality*, New York: Simon and Schuster.
- Castaneda Carlos (1972), *Journey to Ixtlan*, New York: Simon and Schuster.
- Dalcroze (conosciuto anche come Jacques-Dalcroze) Emile (1976) [1921], *Rythm, Music, and Education*, New York: Arno Press.
- Dan Joseph (1987), "Hasidism", in Eliade Mircea (supervisione di), *Encyclopedia of Religion*, vol. 6, 203-11, New York: Macmillan.
- Friedman Maurice (a cura di) (1969), *Martin Buber and the Theater*, New York: Funk and Wagnalls.
- Gaines Jack (1979), *Fritz Perls Here and Now*, Millbrae CA: Celestial Arts.
- Grotowski (1995), "From the Theatre Company to Ars as vehicle, in Richards Thomas, *At Work with Grotowski*, 115-35, London: Routledge.
- Grotowski (1996), "A Kind of Volcano", in Needleman Jacob, Baker George, *Gurdjieff: Essays and Reflections on the Man and His Teachings*, 87-106, New York: Continuum.
- Gurdjieff (1963), *Meetings with Remarkable Men*, New York: E.P. Dutton.
- Halman Talat Sait, And Meti (1983), *Mevlana Celaleddin Rumi and the Whirling Dervishes*, Istanbul: Dart publications.
- Halprin Anna (1995), *Moving Toward Life*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Kumiega Jenna (1985), *The Theatre of Grotowski*, New York: Metheun.
- Moore James (1991), *Gurdjieff: The Anatomy of a Myth*, Rockport MA: Element.
- Myerhoff Barbara (1974), *The Peyote Hunt*, Ithaca: Cornell University Press.
- Ngugi wa Thiongo (1987), *Decolonizing the Mind*, Heinemann NH: James Curry.
- Nicholson Reynold A. (1914), *The Mystics of Islam*, London: George Bell and Sons Ltd.
- Okpewho Isadore (1992), *African Oral Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
- Osinski Zbigniew (1986), *Grotowski and His Laboratory*, trad. Findlay Robert e Vallee Lillian, New York: PAJ Publications.
- Osinski Zbigniew (1993), *Grotowski wytycza trasy: Studia i szkice*, Warsaw: Wydawr Pusty Oblok.
- Ouspensky Pëtr Dem'janovič (1949), *In Search of the Miraculous*, New York: Harcourt Brace.
- Perls Frederick S., Hefferline Rafh F., Goodman Paul (1969) [1951], *Gestalt Therapy: Excitement and Growth in the Human Personality*, New York: Julian Press.
- Quispel Gilles (1987) "Gnosticism from Its Origin to the Middle Ages", in Eliade Mircea (supervisione di), *Encyclopedia of Religion*, vol. 5: 566-74, New York: Macmillan.
- Richards Thomas (1995), *At Work with Grotowski on Physical Actions*, New York: Routledge.
- Salzmann Michel de (1987), "Gurdjieff, G.I. ", in Eliade Mircea (supervisione di), *Encyclopedia of Religion*, vol. 6: 139-40, New York: Macmillan.
- Schechner Richard (1993), *The Future of Ritual*, New York: Routledge.
- Shah Idries (1971), *The Sufis*, Garden City: Double Day Anchor.

Speeth Kathleen Riordan (1989), *The Gurdjieff Work*, New York: G.P. Putnam's Sons.

Stoller Miller Barbara (a cura di) (1986), *The Bhagavad-Gita : Krishna's Counsel in Time of War*, New York, Bantan Dell.

Sullivan Dan (1983), "A Prophet of the Far Out", *Los Angeles Times 2 October*: 1, 42.

Werblowsky R.J. Zwi (1987), "Shabbetai Tsevi", in Eliade Mircea (supervisione di), *Encyclopedia of Religion*, vol. 13: 192-94, New York: Macmillan.

Winterbottom Philip (1991), "Two Years Before the Master", *TDR* 35, n. 1: 140-54.

Wolford Lisa (1996), "The Occupation of the Saint: Grotowski's Art as vehicle", Doctoral dissertation, Northwestern University.

Wolford Lisa (2001) "Action. The unrepresentable origin", in Worford Lisa e Schechner Richard (a cura di), *The Grotowski Sourcebook*, 409-41, New York: Routledge.

Worford Lisa e Schechner Richard (a cura di) (2001), *The Grotowski Sourcebook*, New York: Routledge.

Zaehner Robert Charles (a cura di) (1973), *The Bhagavad-Gita*, New York: Oxford University Press.



## Cos'è il teatro transculturale?\*

Günther Heeg

Traduzione dal tedesco di Angelica Giammattei.

### ABSTRACT

Partendo dalla differenza tra teatro interculturale e transculturale, l'articolo descrive gli elementi essenziali che costruiscono una costellazione all'interno dell'idea del teatro transculturale: l'urgenza di un teatro tra stranieri, il bisogno di un teatro della ripetizione e l'energia emotiva di un teatro del gesto. A partire dall'esempio del teatro di marionette contemporaneo, l'articolo riflette sulla pratica del vivere insieme tra estranei.

*Starting with the difference between intercultural and transcultural theatre the paper describes the essential elements building a constellation within the idea of transcultural theatre: It is the urgency of a theatre among strangers, the need of a theatre of repetition and the emotional energy of a theatre of gesture. By the example of a contemporary puppet theatre the paper develops the concept and practice of living together among strangers.*

\* Contributo direttamente richiesto dal comitato editoriale per riconosciuta competenza sull'argomento.

Il teatro transculturale<sup>1</sup> di cui si parla qui è in divenire<sup>2</sup>. Lo si può trovare negli spettacoli del teatro contemporaneo di quasi tutto il mondo, ma anche forme teatrali precedenti rivelano a una nuova prospettiva scientifica, il divenire di un teatro transculturale. Ciononostante, o proprio per questo, esso non può essere considerato una particolare branca del teatro, e questo distingue l'approccio qui presentato da quello del teatro interculturale. Contro un'oggettivazione del teatro transculturale parla soprattutto il fatto che esso sia il risultato di una riflessione scientifica su ciò che attualmente accade nel teatro e nel mondo. Il teatro transculturale è un'idea nel senso di Gilles Deleuze: non è relegato in un platonico mondo delle idee, ma è prodotto per mezzo di dinamiche spaziotemporali, in movimento tra virtualità e attualità, in divenire, appunto. Nell'idea di teatro transculturale si combinano l'esperienza teatrale e la riflessione teorica. Gilles Deleuze: non è relegato sovratemporalmente al platonico mondo delle idee, ma è prodotto per mezzo di dinamiche spaziotemporali, in movimento tra virtualità e attualità, in divenire, appunto. Nell'idea di teatro transculturale si combinano l'esperienza teatrale e la riflessione teorica. Solo nella confluenza di entrambe, nella sua costruzione satura di esperienza<sup>3</sup>, il divenire del teatro transculturale si manifesta come un aprirsi del presente verso il futuro.

Il mio contributo analizza a tre elementi essenziali che rientrano nella costellazione dell'idea di teatro transculturale: l'urgenza di un "teatro tra stranieri", la necessità di un "teatro della ripetizione" e la potenza di un "teatro del gesto". Alla presentazione di queste tre determinazioni del teatro transculturale seguirà poi la descrizione di una rappresentazione che appartiene allo spazio esperienziale di quest'ultimo.

## 1. Un teatro degli stranieri.

È tempo di un teatro degli stranieri, e oggi in Germania e in Europa non c'è bisogno di motivarlo espressamente. Stiamo sperando livelli di xenofobia che nella nostra società moderna e illuminata si credevano in realtà superati. Essi sono una conseguenza della globalizzazione, che ha avvicinato città, paesi, regioni e continenti senza apportare dei miglioramenti nel mondo. Al contrario: la dissoluzione dei confini, gli ineguali sviluppi economici e la mescolanza delle culture hanno annullato i legami tradizionali, messo in discussione abituali norme culturali e comportamentali e portato la situazione sociale a uno stato d'instabilità permanente. Questo fa paura. La paura poi ha condotto a nuove politiche di chiusura e isolamento e alla nascita di movimenti fondamentalisti in tutto il mondo. Iniziative dei cittadini contro rifugiati che cercano asilo e associazioni contro il presunto pericolo incombente di altre religioni e culture hanno prodotto un ritorno della paura dello straniero, spesso sotto forma di odio manifesto.

Tutto ciò sembra anacronistico in tempi così caratterizzati dall'interconnessione culturale e dall'omologazione universale del mondo del lavoro e della vita, eppure è esattamente



- 1 Per un'idea generale di teatro transculturale: G. Heeg, *Das transkulturelle Theater*, Verlag Theater der Zeit, Berlin 2017. Il mio contributo segue in parte questo saggio.
- 2 Sul concetto di divenire vedi G. Deleuze, 1. *Serie der Paradoxa. Vom reinen Werden*, in Id., *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993, pp. 15-18.
- 3 'Costruzione' qui nel senso di Benjamin: sul concetto di storia in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, ed. da Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, p. 701.

il loro risultato. La xenofobia e lo sforzo caparbio di mantenere intatta la propria pretesa cultura non sono una ricaduta in tempi arcaici ma il prodotto di una mondializzazione unilaterale e parziale. Il mondo è diventato globale solo nei campi anarchici dell'economia, della finanza e della comunicazione digitale, mentre al contrario è stata trascurata la ricerca di possibilità e forme transculturali di vita collettiva. Manca la concezione e la pratica di una convivenza con lo straniero.

È in questa situazione che entra in gioco il teatro, da sempre strumento cruciale e mezzo per comprendere come vogliamo vivere (e sopravvivere) nel futuro. Ma come deve essere un teatro degli stranieri? Che forma deve assumere? È un teatro politico schierato per gli stranieri? Ma poi, chi sono gli stranieri? Deve promuovere, sulla scia di un teatro inteso come istituzione morale, la sollevazione di tutte le persone perbene contro i riprovevoli manifestanti di Pegida<sup>4</sup>? Non proprio, poiché tutti questi tentativi riprodurrebbero il fondamentalismo e ripeterebbero la rappresentazione in bianco e nero della realtà. Le persone per bene escluderebbero a loro volta gli altri, stavolta i sostenitori e i dimostranti delle estreme destre. Lo straniero, così, rimarrebbe di nuovo fuori.

La concezione diffusa di uno straniero che dall'esterno si introduce nel nostro abituale ambiente culturale è scaturita dal concetto di interculturalismo. La visione del mondo interculturalista si basa sull'idea di culture reciprocamente isolate e distinguibili: la cultura degli stranieri e la propria (pretesa) cultura, in questo senso, sono mondi diversi e separati. Quando entrano in contatto gli uni con gli altri, per esempio nel caso di esodi e migrazioni, si deve allora promuovere la comprensione della cultura altra, affinché non si giunga allo "scontro delle civiltà"<sup>5</sup> di cui parla Huntington. Un'importante opera teatrale del recente passato che si inserisce nell'orizzonte dell'interculturalismo è *Morgenland (Oriente)*, della Bürgerbühne di Dresda<sup>6</sup>. Oriente vuole combattere i pregiudizi, fermare la paura dello straniero e avvicinare gli occidentali alla cultura orientale, eppure, nonostante le migliori intenzioni, conferma e consolida l'idea dell'esistenza di culture in sé concluse e la netta separazione tra ciò che è culturalmente proprio e ciò che è straniero. Questo è un approccio essenzialista, che non corrisponde alla realtà empirica né del presente né del passato. I mondi della vita nell'era della globalizzazione sono ibridi. Il tentativo di (ri)stabilire le cosiddette culture guida è destinato a fallire. Esso mira a far rivivere in condizioni diverse il modello delle culture nazionali del 18° secolo, un'impresa spettrale, visto che fin dal principio le culture nazionali erano costrutti mirati a frenare alla meglio la realtà di forze divergenti di movimenti politici, sociali, religiosi e gruppi etnici differenti. In ogni caso, però, l'eterogeneità culturale penetra all'interno dei costrutti delle culture nazionali e delle forme che ne sono eredi. Sforzarsi di sottomettere nuovamente la varietà dei mondi vitali ai dettami di una sola cultura, allora, significa fare di un'idea illusoria la norma dell'azione culturale.

Attenersi alle idee dell'interculturalismo comporta delle conseguenze politiche. Connes-



4 Acronimo di Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes (Europei patrioti contro l'islamizzazione dell'Occidente), organizzazione di estrema destra nata a Dresda nel 2014. [N.d.C.].

5 S. P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York 1996.

6 *Morgenland*. فرشمجدالدين Ein Abend mit Dresdnerinnen und Dresdnern aus dem Orient, regia di Miriam Tscholl. Prima rappresentazione 29 novembre 2015.

sa ad esso, infatti, è la localizzazione dello straniero, il concetto di integrazione e di attribuzione di un'identità culturale, tutti principi che rinsaldano l'idea della superiorità della propria (pretesa) cultura rispetto alle altre. Straniero, così, è tutto ciò che viene da fuori; entro la sfera del proprio non c'è nessuno straniero. Con questa extraterritorializzazione dell'altro si finisce inevitabilmente per esotizzarlo. Le barriere che bisogna circumnavigare nell'opera teatrale diventano più visibili in alcune riflessioni drammaturgiche, come quella di inserire nel *Woyzeck* un nano siriano – non è questo un simbolo della miseria per antonomasia? – oppure, in una messa in scena di *Romeo e Giulietta*, far coincidere la distinzione tra Montecchi e Capuleti con quella tra gente del posto e stranieri. In entrambi i casi lo straniero rimane fuori, ma viene consumato volentieri dalla fantomatica cultura guida come un'attrazione esotica. In generale si può dire che più il lavoro teatrale si focalizza sulla rappresentazione di un gruppo – i rifugiati, i migranti, i post-migranti – tanto più grande è il rischio dell'esotizzazione di quel gruppo. Più essa lavora con le drammaturgie dell'opposizione, più cresce il pericolo che allo straniero venga infilata la camicia di forza dell'identità culturale.

Anche i concetti di identità culturale e integrazione sono derivati dalla visione del mondo interculturale, ma l'idea di un'identità culturale è obsoleta nell'era dell'ibridazione culturale. Se ci si attiene (disperatamente), ad esempio elencando tutto ciò che è presumibilmente tedesco, si opera, intenzionalmente o meno, nel senso dei fondamentalisti. L'attribuzione di un'identità culturale lega saldamente le persone a singole norme e pratiche culturali, siano esse reali o immaginarie. A partire da ciò si può esercitare la loro esclusione, come accade nell'eufemistico "Etno-pluralismo" delle estreme destre. La stessa idea di integrazione – formulata con le migliori intenzioni – risulta, nell'orizzonte dell'interculturalismo, una strada a senso unico: si devono integrare, in sostanza, solo coloro che vengono da fuori. Essi devono adattarsi all'ambiente culturale in cui si inseriscono. Quando nel programma elettorale dell'AfD<sup>7</sup> durante le elezioni politiche del 2017 la parola "integrazione" è stata sostituita con "adattamento", è stata portata involontariamente alla luce l'unilateralità nella concezione comune di tale principio. Ma in una società dell'emigrazione quale è la nostra, l'esigenza di integrarsi – volendosi attenere a questo termine – dovrebbe riguardare in egual misura tutti coloro che ci vivono.

Il teatro transculturale è un medium decisivo per l'apertura verso lo straniero. Bernhard Waldenfels ha definito il teatro come il "palcoscenico dello straniero"<sup>8</sup> e ha fatto risalire la sua familiarità con l'estraneità fino alle sue origini occidentali, al teatro della tragedia antica. Per i tempi moderni Brecht – l'«Einstein della nuova forma drammatica»<sup>9</sup> – non a caso ha designato l'esperienza dell'altro come il compito principale del teatro. Il suo concetto di straniamento, spesso inteso solo in forma riduttiva, intende l'esperienza dell'estraneità come un'estraniamento dell'esperienza stessa. Secondo Brecht, gli spettatori così come gli attori devono «allontanarsi da se stessi»<sup>10</sup> e diventare estranei a loro stessi:

////////////////////

7 Acronimo di Alternative für Deutschland (Alternativa per la Germania), partito tedesco euroscettico di estrema destra, fondato nel 2013 da Bernd Lucke. [N.d.C.].

8 W. Bernhard, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main 1990.

9 H-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, p. 47.

10 B. Brecht, *Dialog über Schauspielkunst*, in GBA, vol. 21, pp. 279-282, qui p. 280.

«[L'artista tratta] se stesso e la propria rappresentazione con estraneità [...]»<sup>11</sup>. Il teatro allora, secondo Waldenfels e Brecht, è estraneo a se stesso e costitutivamente «fuori da sé»<sup>12</sup>. Questo lo rende un luogo privilegiato di contatto tra estranei e un mezzo di comunicazione transculturale.

Un teatro transculturale non prende le mosse da culture isolate e distinte che cerca di mettere in contatto, piuttosto si sviluppa dall'esperienza dell'estraneità all'interno della propria pretesa – cosiddetta – cultura nazionale. Le culture nazionali, infatti, sono tutte fantasmi, immagini ideali e ingannevoli di purezza, di ciò che è proprio e specifico. In realtà esse non sono mai “pure”, ma sempre contaminate dall’“impuro”, da altri popoli ed etnie, usi e costumi, influssi e trasformazioni culturali ecc. Contaminate, insomma, da corpi estranei che devono essere esclusi, poiché solo sull'esclusione dello straniero può essere fondata la chimera di una cultura propria. Ed è proprio del “contaminato” che si occupa il teatro dello straniero. L'altro che penetra nella propria pretesa cultura, questo “trans” che attraversa e apre la propria sfera ritenuta sicura, è il movente del teatro transculturale.



Palmer – Zur Liebe verdammt fürs Schwabenland, Staatstheater Kassel, 11-07-2015. Foto di David Baltzer.

Il teatro transculturale cerca dunque lo straniero non in luoghi lontani, ma innanzitutto all'interno di ciò che è ritenuto proprio e vicino, ponendolo così sotto una nuova luce. Solo se il confine tra il sé e l'altro è messo in discussione e il proprio viene reso estraneo,

11 B. Brecht, *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, in GBA, vol. 22.1, p. 202.

12 Cfr. N. Müller-Schöll, *Theater außer sich*, in Kurzenberger, Hajo/Matzke, Annemarie (ed. da) *Theorie Theater Praxis*, Berlin 2004, pp. 342-352.

diventa possibile una relazione libera con l'estraneità, quella propria come quella altrui. Quest'approccio mira a una "condizione riconciliata", che Adorno, in riferimento alla poesia omonima di Eichendorff, ha definito come "bella estraneità". Esso «non annetteva l'estraneità con imperialismo filosofico, piuttosto traeva la sua felicità dal fatto che nella vicinanza concessa rimanessero il lontano e il diverso, al di là dell'eterogeneo così come del proprio»<sup>13</sup>. Adorno intende lo stato riconciliato tra il proprio e lo straniero come lo spazio di un lontano e diverso, per quanto vicino esso possa essere. È questo lo spazio esperienziale del teatro transculturale, un luogo di mezzo, di transito, tra il proprio e l'altro.

Ma poiché questo luogo di transito è uno spazio esperienziale, lo straniero non può essere rappresentato in modo da poterlo additare. Stranieri non sono i rifugiati, i migranti e i post-migranti. Se essi sono considerati stranieri vengono resi esotici. Ovunque il teatro si metta alla ricerca dello straniero, invece, è fondamentale che non lo esotizzi, che non pretenda di parlare a nome degli altri e che non ricada in drammaturgie dell'opposizione che ripetono l'obsoleto schema amico-nemico dell'azione politica, e nemmeno in quello della battaglia per la presunta buona causa. Lo straniero non è un oggetto e nemmeno un soggetto. Lo straniero è un'esperienza che ci capita, che strania la nostra percezione dell'estraneo in modo tale da renderci estranea la nostra stessa percezione. L'esperienza dell'estraneità è l'esperienza di un'estraneità nella sfera del proprio. Il teatro può e deve renderla possibile. Solo a partire da quest'esperienza, infatti, diventa possibile una comunicazione transculturale. Un teatro dell'estraneo e degli stranieri, per questo, non è solo degli e per gli stranieri che vengono dall'esterno, ma per gli stranieri che noi stessi siamo. Esso è un teatro *tra* stranieri.

## 2. Un teatro della ripetizione.

Di importanza centrale per la pratica del teatro transculturale è la relazione con la storia, poiché innanzitutto alla storia si appellano i propagandisti dei fondamentalismi e della restaurazione nella loro battaglia contro la globalizzazione. Origine, continuità e durata; in esse consiste la legittimazione storica di tutti i movimenti e le istituzioni che si oppongono alla globalizzazione come alla possibilità della mondializzazione e intendono tornare a un'età dell'oro che non è mai esistita<sup>14</sup>. La storia, in quanto sovrastruttura legittimante del fondamentalismo e della restaurazione, intralcia la nascita del teatro transculturale. Allo stesso tempo le ingombranti costruzioni storiche fungono da depositi materiali della pratica teatrale transculturale. I lavori di smantellamento delle sue strutture non si esauriscono nella distruzione. Lo stesso teatro transculturale ha bisogno del potenziale semantico della storia e della forma temporale della storicità, che si trova nei frammenti e nei resti delle sue strutture progettate per l'eternità. Nella marcia trionfale della globalizzazione che investe tutte le regioni e i paesi, la storia rappresenta un importante criterio di differenziazione. Attualmente infatti, non è dato che lo straniero rimanga

////////////////////  
13 Ibidem.

14 "Vogliamo indietro la nostra vecchia Austria!" era la richiesta centrale del candidato presidente in Austria nel 2016.

anche nella «vicinanza lontano e diverso»<sup>15</sup>, come immaginava Adorno. La globalizzazione e la digitalizzazione del mondo sono accompagnate da un'universalizzazione e un'omogeneizzazione dei modi della vita. Lavoro, forme di comunicazione e comportamento dei consumatori si somigliano ovunque sempre di più. Alla fine diventano indistinguibili, come i centri commerciali che attraverso i continenti annunciano gli stessi marchi industriali. La storia agisce da antidoto contro il livellamento della globalizzazione. Sono le nostre storie, infatti, quelle dei nostri paesi e delle nostre regioni, persino le storie di vita privata, che ci differenziano gli uni dagli altri. La storia crea le differenze di cui ha bisogno una convivenza transculturale tra stranieri. Dai frammenti e dalle macerie della storia fondamentalista, il teatro transculturale genera senso e differenza nel processo della mondializzazione.



Palmer – Zur Liebe verdammt fürs Schwabenland, Staatstheater Kassel, 11-07-2015. Nella foto: Lukas Umlrauft, Laura Sauer, Raphael Westermeier, Patrick Schnicke. Landestheater Tübingen 13-02-2015. Foto di: David Greater.

Le concezioni contrastanti della storia si differenziano in riferimento al loro status ontologico e a un'origine che esse attribuiscono o le negano alla storia. Questo comporta delle conseguenze per la costruzione di una peculiarità culturale. Se alla storia viene riconosciuta un'esistenza ontologica e la si fissa ad un'origine, infatti, si può derivare da ciò il principio del "così e non altrimenti" dell'identità culturale. L'idea di una storia delle origini si manifesta nella costruzione delle culture nazionali. Essa si articola in pratiche culturali che garantiscono lo status quo di culture chiuse e impediscono la loro apertura verso l'interno e l'esterno. La pratica teatrale transculturale non può accantonare questa concezione di storia come obsoleta, piuttosto deve lavorare su di essa per estinguerla, sabotarla, e ottenere dai suoi frammenti il potenziale per una storia che superi i confini di ogni pretesa cultura propria.

////////////////////

15 T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966, p. 192.

Decisiva, per la disposizione verso la storia nel teatro transculturale, è la figura della ripetizione: per raggiungere l'estraneo deve essere ripetuta la storia che ha prodotto la chimerica della cultura propria. I fantasmi collettivi si basano su miti dell'origine, costruzioni storiche, tradizioni e rituali commemorativi che ancorano ontologicamente la storia e la immobilizzano. La pratica teatrale della ripetizione distrugge la pretesa unità e intelligenza culturale e salva i resti della storia trasferendoli in altri tempi e spazi, rendendoli così transculturalmente ricettivi. Attraverso la ripetizione si tratta di recuperare per un teatro della mondializzazione ciò che nel corso della globalizzazione è stato eliminato e lasciato indietro, il singolare e materiale che si oppone all'universalizzazione livellante. Distruzione e salvataggio dunque sono i due compiti della ripetizione; la loro azione combinata rende la ripetizione un movimento di superamento e di trasgressione.

La storia, nel teatro della ripetizione, non è più intesa come racconto delle origini e tradizione indiscussa di una nazione, ma piuttosto come genealogia nel senso di Foucault. "La genealogia", così Foucault,

non risale indietro nel tempo per raggiungere una continuità al di là della dispersione del rimosso. Essa non deve mostrare che il passato è ancora lì, che vive ancora nel presente e lo anima segretamente [...] Piuttosto vuole registrare cosa è successo nella sua dispersione: gli incidenti, le minuscole deviazioni o anche i totali capovolgimenti, gli errori, [...] che hanno dato luogo a quello che esiste adesso ed ha valore per noi. [...] La storia intesa genealogicamente non vuole riscoprire le radici della nostra identità, piuttosto vuole disperderle; essa non vuole scoprire il focolare dal quale proveniamo, quella prima patria in cui ritorneremo secondo quanto promesso dai metafisici; piuttosto vuole rendere visibili tutte le discontinuità che ci attraversano<sup>16</sup>.

Nella storiografia genealogica la storia ha un'origine ed è strappata alla tradizione; essa è discontinua, contingente e unica, e appare come un teatro. Lo storico deve, per dirla con Foucault, «capire il ritorno di eventi passati, [...] e ritrovare le diverse scene sulle quali gli eventi hanno svolto e svolgono ruoli diversi»<sup>17</sup>. Qui si profila, oltre l'impiego metaforico, l'idea di un teatro della storia. Essa si ricollega al concetto di spettacolo della storia che si propaga con la Rivoluzione francese, all'esposizione delle pose e dei costumi romani nel dramma di Büchner *Morte di Danton*<sup>18</sup>, all'analisi di Marx del teatro della Rivoluzione come ripetizione tragica e farsesca della storia, e alla totalizzazione di Nietzsche della metafora teatrale della storia<sup>19</sup>. Non da ultimo essa si rifà a Kierkegaard e alla sua previsione che il fenomeno della ripetizione giocherà in futuro «un ruolo molto importante nella nuova filosofia»<sup>20</sup>, e all'analisi di Gilles Deleuze della condizione di reciproca relazione tra storia, ripetizione e teatralità. La storia può dunque essere intesa come teatro della ripetizione, l'azione teatrale come un atto della ripetizione, la ripetizione come un processo



16 M. Foucault, *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, in Id., *Von der Subversion des Wissens*, aus dem Franz. und Ital. von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1991, pp. 69-90, qui pp. 74-86.

17 Ibidem.

18 G. Büchner, *Dantons Tod*, Berlin 2007.

19 Cfr. G. Heeg, *Reenacting History: Das Theater der Wiederholung*, in G. Heeg, M. Braun, L. Krüger, H. Schäfer, *Reenacting History. Theater & Geschichte*, Berlin 2014, pp. 10-39.

20 S. Kierkegaard, *Die Wiederholung*, Meiner Felix Verlag GmbH, Hamburg 2000, p. 7.

della teatralità. Il teatro della ripetizione non significa rappresentazione teatrale di atti della ripetizione che precedono il teatro, ma piuttosto che la ripetizione è essa stessa un atto teatrale. Questo le consente di rompere il dominio dei fantasmi del fondamentalismo, della cultura nazionale, della storia delle origini e della restaurazione, e di rimetterli in gioco.

### 3. Un teatro del gesto.

L'agente del teatro transculturale è il gesto. Essendo il teatro transculturale privo di origine, la sua potenzialità non può essere colta attraverso il concetto di azione, poiché questa implica l'intenzionalità e la finalità di un comportamento nella totalità di un intreccio, che già secondo Aristotele aveva un inizio, un centro e una fine<sup>21</sup>. L'idea di soggetti sovrani che dispongono liberamente del proprio agire è obsoleta, specialmente nei tempi della globalizzazione. I gesti sono forme d'azione conformi al teatro transculturale, poiché nascono da pratiche di interruzione e divisione che determinano allo stesso modo il campo dell'azione, la forma del movimento, la dinamica spazio-temporale e il potenziale emotivo dell'agire nel teatro transculturale. «Otteniamo i gesti quanto più spesso interrompiamo un'azione»<sup>22</sup>, dice la famosa descrizione del gesto nel teatro epico di Brecht di Walter Benjamin. Partendo dalla concezione di gesto di Benjamin e Brecht, allora, l'interruzione verrà qui presentata come il punto di partenza di una riflessione sull'azione gestuale nel teatro transculturale. Due sono le caratteristiche del gesto che saltano all'occhio: la sua migrazione spaziotemporale e la sua forza affettiva.

I gesti si muovono tra spazio e tempo. A questa dinamica spaziotemporale hanno prestato attenzione prima Walter Benjamin e poi Samuel Weber. I gesti, secondo Benjamin, si distinguono per il fatto che possono essere fissati ma anche citati; in quanto fissabile, il gesto ritaglia un singolare movimento fisico dal continuum del tempo, in quanto citabile, fa sì che il gesto fissato si interrompa da solo. Il gesto con ciò – così lo ha descritto Weber – guarda «contemporaneamente indietro nel passato e avanti nel futuro. La fissabilità del gesto è spezzata [...] dalla sua citabilità»<sup>23</sup>. È, questa, una rottura, che lo conduce in regioni e ambienti sconosciuti: il gesto, detta con ogni cautela, è il migrante *par excellence*<sup>24</sup>. In viaggio attraverso territori stranieri esso crea contatto tra tempi e spazi; strappato dal contesto d'azione da cui proviene, porta su di sé, citandoli e mettendolo in scena, i resti e le tracce del passato. Questo però significa anche che i gesti non possono essere decontestualizzati e ricontestualizzati a piacere: essi sono in ogni momento carichi di storia, una storia che gli rimane attaccata, li circonda, nello stato di aggregazione della sopravvi-

21 Cfr. Aristotele, *Poetik*, tradotta da Manfred Fuhrmann, Heimeran, München 1976, p. 55.

22 W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II.2, ed. da Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987, pp. 519-531, qui p. 521.

23 S. Weber, *Mittelbarkeit und ,Exponierung': Zu Walter Benjamins Auffassung des Mediums*, in *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, n. 01/04 *Intermedium Theater* (2004), Cfr. <http://www.theater-wissenschaft.de/mitteilbarkeit-und-exponierung-zu-walter-benjamins-auffassung-des-mediums/>, intervento del 08.02.2017.

24 Questo non è inteso in senso metaforico, ma – in riferimento a Brecht – come il risultato di un'esperienza dolorosa. L'interruzione degli spazi dell'azione è un concetto e un procedimento artistico. In quanto tale, rappresenta il tentativo di una rielaborazione della continua esperienza della delocalizzazione di un'esistenza migratoria e di una vita in transito.

venza<sup>25</sup>. Essa ritorna nei gesti, si ripete e si moltiplica nella forma spettrale degli involontari frammenti della memoria. In una peculiare relazione di continuità e discontinuità, il gesto unisce così il proprio passato diventato estraneo con il futuro incerto in un luogo straniero. Per questo esso è un mezzo paradigmatico di comunicazione transculturale. La comunicazione gestuale è propria degli stranieri che hanno rinunciato al legame a una tradizione e a una comunità culturale. Essa, allo stesso tempo, li differenzia gli uni dagli altri attraverso le diverse tracce di passato che essi cirtano gestualmente. I gesti, dunque, sono storia abbandonata e storia da costruire. Essi sono aperti e ricettivi verso nuove storie nella costellazione di altri spazi e tempi. Inoltre la comunicazione gestuale, secondo Brecht, è un procedimento della teatralità, poiché la citazione del singolare mette ciò che da essa è fissato in movimento e lo traspone nello spazio virtuale del secondario e dell'improprio, uno spazio della ripetizione con molteplici maschere e travestimenti, uno spazio-tempo libero<sup>26</sup>.

Una particolare forza affettiva perviene al gesto – paradossalmente – tramite l'esposizione della sua imperfezione. Così esso si differenzia radicalmente da quella manifestazione gestuale delle condizioni sociali che, su imposizione del *Gestus* fondamentale della scena, è diventata di uso comune nella pratica teatrale di Brecht negli anni Cinquanta. Il gesto che mostra perfettamente qualcosa di cui è a conoscenza dissimula l'imperfezione e la non consapevolezza di sé di colui che lo compie, il quale ormai non è più sovrano delle sue azioni. Il gesto che nasce dall'interruzione, si vede privato della sua intenzionalità e finalità e con ciò della sovranità dell'azione. Questo gli imprime un carattere di incompiutezza e incompletezza: la vergogna è l'effetto dominante che sopraggiunge con la loro rivelazione. Nella vergogna, colui che la prova si vede esposto senza difese agli sguardi altrui. La sospensione pudica è l'altra faccia di quella sospensione che viene indicata come interruzione<sup>27</sup>. La vergogna è l'effetto del gesto esposto in doppio senso. Senza vergogna, cioè senza occultamento pudico della imperfezione umana<sup>28</sup>, esso si offre allo straniero scoperto e pronto al contatto<sup>29</sup>. Nel gesto della vergogna l'orrore dell'abbandono si trasforma in una forza affettiva finalizzata a toccarci; il gesto della vergogna è anche il gesto



25 Per il concetto di sopravvivenza, coniato da Aby Warburg, vedi G. Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2010.

26 Cfr. G. Deleuze, *Differenz und Wiederholung, I. Ulich, Poetologien des Ereignisses bei Gilles Deleuze*, Königshausen u. Neumann, Würzburg 2008.

27 Se dunque l'interruzione non è altro che il lampo della vergogna che scuote la forma esposta, allora il gesto significativo, che non può essere interrotto, che si vuole tenere nascosto in ogni modo, per dirla con Léon Wurmser, è la maschera della vergogna. (Vedi L. Wurmser, *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schameffekten und Schamkonflikten*, Springer, Berlin 1990.) I gesti significano mostrando e indicando qualcosa. In questo modo evitano di mostrare se stessi, di mostrare corpi. L'intenzione di nascondere colui che indica, dietro il gesto che indica, rivela l'origine del gesto dalla vergogna. Ma anche in questo caso il prodotto non può essere restituito all'origine. Non è in sé immaginabile nessun corpo scoperto, nessun gesto denudato, che non minacci di rovesciarsi nella posa melodrammatica e nella maschera della spudoratezza.

28 Vedi a proposito R. Philipp *Der menschliche Makel*, Reinbek 2003.

29 Cfr. G. Heeg, "Die Geste der Scham als Grundgeste des Theaters", in B. Streck, *Die gezeigte und die verborgene Kultur*, Harrassowitz, Wiesbaden 2007, pp. 69-80.

del contatto con lo straniero<sup>30</sup>.

#### 4. Un corpo estraneo della comunità nel teatro transculturale.

L'esempio di una rappresentazione può dare un'idea delle ragioni per sperimentare il teatro transculturale senza che teoria e pratica si rispecchiassero perfettamente. Si tratta dello spettacolo *Palmer – zur Liebe verdammt fürs Schwabenland*<sup>31</sup>, presentato nel 2015 al Landestheater di Tübinga.

Racconta di Helmut Palmer, una figura di spicco della Remstal sveva nella seconda metà del 20° secolo. Helmut Palmer era "esperto di frutticoltura, commerciante, politico, azionista, esponente del movimento per i diritti civili, pensatore stravagante che sputava nel piatto in cui mangiava, mezzo ebreo, disturbatore dell'ordine pubblico, psicopatico, salvatore, democratico, demagogo, terrore delle autorità, Messia occidentale, intrattenitore politico, burlone, combattente solitario e molto altro", secondo l'enumerazione delle sue qualità – tutte vere – fatta dalla *Dramaturgin* della performance. Ricordo ancora perfettamente quale fascinazione, ma anche quale odio per il bandito, suscitasse "Palmer, il ribelle della Remstal" nella mia infanzia e giovinezza (sono originario della stessa regione). Palmer nasce nel 1930 come figlio illegittimo, e già questo fa di lui un *outsider* nella società di allora. «Egli cresce senza padre e con la consapevolezza che questo suo genitore lontano sia ebreo»<sup>32</sup>. «All'età di cinque anni», così dice Palmer di sé, «mi fu dato il nome di Mosè invece della stella. Il mio maestro diceva sempre: i sanguemisti sono del diavolo. E la sera pregavo: caro Dio, fa' che mio padre non sia ebreo. Io mi sento svevo, e bruciato sarà l'ebreo!»<sup>33</sup>. «Per via del trauma infantile e giovanile di un ambiente e un potere statale che gli erano ostili», scrive Jan Knauer in un saggio su di lui,

Helmut Palmer esplodeva regolarmente se si sentiva trattato anche solo minimamente in modo ingiusto. Allora spesso insultava chi aveva di fronte chiamandolo 'nazista' e poteva diventare anche violento. Perlopiù erano funzionari pubblici, le cui denunce in seguito a questi episodi portavano all'apertura di un procedimento giudiziario. [...] La conseguenza fu una battaglia decennale di un indomito contro la giustizia della Repubblica federale. [...] Palmer condusse almeno 70 processi penali. Trascorse in totale almeno 423 giorni della sua vita in diverse prigioni<sup>34</sup>,

30 Cfr. G. Heeg, *Die Berührung der Geste, in Darian: Verhaltene Beredsamkeit?*. Cfr. anche H-T. Lehmann, *Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung*, in, Merkur 45, n. 9/10 (1991).

31 *Palmer – Zur Liebe verdammt fürs Schwabenland* di Gernot Grünewald e Kerstin Grüb-meyer. Musiche di: Dominik Dittrich. Regia: Gernot Grünewald. Dramaturgia: Kerstin Grüb-meyer. Scenografia & costumi: Michael Köpke. Direzione musicale: Dominik Dittrich. Con: Laura Sauer, Patrick Schnicke, Lukas Umlauf, Raphael Westermeier. Prima: 13 febbraio 2015 Landestheater Tübingen.

32 P. Schwarz, *Palmer – eine Heimatgeschichte, in Waiblinger Kreiszeitung*, 25 novembre 2003, cit. da: *Palmer – Zur Liebe verdammt zum Schwabenland*, Programmheft des Landestheaters Tübingen, Tübingen 2015, p. 6.

33 Ivi, p. 8.

34 J. Knauer, *Helmut Palmer, der "Remstal-Rebell"*, in, *Aufbruch, Protest und Provokation. Die bewegten 70er und 80er Jahre in Baden-Württemberg*, ed. da. Reinhold Weber, Darmstadt 2013, cit. da *Palmer – Zur Liebe verdammt*, cit. p. 15.

tra queste anche Stuttgart-Stammheim. I suoi processi erano spettacoli. Durante le udienze appariva in toga da giudice con la croce uncinata cucita sopra o in divisa a strisce da detenuto. Viceversa condusse 289 campagne elettorali in cui partecipò come candidato a sindaco. Una volta nel 1974, a Schwäbisch Hall, così Palmer in persona, «ce l'avrei quasi fatta. Al primo scrutinio ottenni oltre il 40%, solo la cospirazione della stampa e di tutti i partiti, insieme alla vigliaccheria dei cittadini, impedirono la mia vittoria<sup>35</sup>».

Perché portare un personaggio del genere sulla scena? Non invita certo all'identificazione. Palmer non è un nobile ribelle, non è un Robin Hood di cui ci si potrebbe innamorare o che potrebbe valere come modello politico. Non è nemmeno un eroe tragico dalla fine grandiosa. Egli combatte contro tutto e tutti, ha ragione e torto. Capisce perfettamente le cose e soffre di distorsione paranoica della realtà. Ci attrae e ci ripugna, è allo stesso tempo lontano e vicino, familiare ed estraneo. Egli è una parte della nostra storia, della storia del dopoguerra di un giovane nella Germania Ovest, in Svevia. Ed è un esempio singolare dell'instabilità prodotta da un corpo estraneo della comunità, del disordine che da esso deriva, dell'agitazione che ci coglie se lo incontriamo.

Come avviene quest'incontro con Palmer nel Landestheater di Tubinga? Qui egli non è interpretato da una persona: è un pupazzo di gommapiuma alto circa 120 cm che viene animato da uno o due attori. Gli attori – una donna e tre uomini – conducono i pupazzi per mezzo di una fessura sul dorso e per le braccia e sono sempre visibili, stanno dietro e accanto a loro. Allo stesso tempo pronunciano i discorsi di Palmer, le sue accuse e le sue difese (e cantano, poiché "Palmer" è anche una sorta di musical). Inoltre non c'è solo un Palmer, ma una serie intera di suoi pupazzi che si raddoppiano, si commentano a vicenda, fanno coro o, con pochi movimenti del costume, possono trasformarsi in sua moglie oppure in un giudice.

Che tipo di teatro vediamo qui? "Palmer" è chiaramente ispirato al Bunraku giapponese. Roland Barthes ha descritto l'unicità di questo teatro mettendolo in relazione all'arte teatrale occidentale. Mentre in questa la lingua, l'emozione e il gesto sono uniti e sincronizzati in un unico corpo così che nasca l'impressione di una forma in sé conchiusa e sovrana, nel Bunraku la voce di chi racconta – che è seduto al margine della scena – è separata dall'espressione emotiva delle marionette e, ancora, dai corpi e dai gesti delle tre persone visibili che li conducono. L'interruzione della sincronizzazione tra il parlare, il sentire e l'agire di un personaggio è il segno distintivo del Bunraku. I tre elementi dell'espressione, sono così separati e ogni volta esibiti con un'intensità luminosa. L'effetto è quello di una forte commozione unita alla sensazione di un continuo spostamento dei sensi, di uno stare non dentro ma fuori di sé. Quest'impressione è rafforzata ancora da una seconda interruzione: quella dell'azione viva degli attori da parte dei corpi morti delle marionette. Così l'attenzione si muove tra l'animato e l'inanimato. In tal senso il Bunraku non mira – diversamente che nell'arte teatrale occidentale del 18° secolo e in alcune concezioni del teatro delle marionette – a una rianimazione e rivivificazione di chi è assente, del personaggio del ruolo o del corpo morto della marionetta. A differenza di questo concetto essenzialmente religioso, che vuole garantire l'incolumità e la durata nel tempo dell'individuo, il Bunraku ci fa esperire ciò che è morto e oggettuale in noi stessi,

////////////////////

35 Palmer – Zur Liebe verdammt, cit. p. 11.

ciò che ci ricorda la nostra mortalità, quell'estraneità fondamentale che invano si cerca di escludere dalla vita.

È questa estraneità che incontriamo non solo nel Bunraku, ma anche nel suo libero adattamento operato da attori e marionette nel "Palmer" proposto a Tubinga. Oltre al divertimento che provoca questa rappresentazione, quello che ci tocca è la compresenza di vitalità e morte che si manifesta ripetutamente, il viso dell'attore a fianco di quello del fantoccio. Ci sentiamo combattuti tra il bisogno di mantenere una distanza da questi inquietanti sosia di noi stessi e redivivi e il desiderio di toccare queste piccole creature fatte di materia morta, come fanno gli attori che li accompagnano. In questo doppio impulso che ci tocca, il teatro risplende nel fulgore di una vita tra stranieri.



**THE**

الأعمى

**T**

Il dramma dell'identità

Teatro, identità, politica, (ri-)appropriazione

Nikolaus Müller-Schöll

Traduzione dal tedesco di Veronica Di Lascio e Angelica Giammattei

## ABSTRACT

Il tema del saggio è la cosiddetta “politica dell’identità”, che è attualmente discussa sia nel contesto del teatro che delle arti visive: chi è autorizzato a rappresentare chi sul palcoscenico e nelle arti in generale? E come affrontare l’alterità dell’altro sul palco? Gli attivisti accusano gli artisti bianchi di appropriarsi della sofferenza nera e di strumentalizzarla per vendere le loro opere. (Hannah Black vs. Dana Schutz) I registi teatrali sono criticati perché usano in scena attori bianchi con i volti dipinti di nero (Bühnenwatch vs. Didi Hallervorden, Sebastian Baumgarten). I gruppi che portano sul palco persone di colore o artisti disabili sono accusati di sfruttamento o paternalismo (Monster Truck, Jerome Bel). Uno dei più importanti temi discussi è stato come nel tradizionale teatro bianco europeo le minoranze siano sottorappresentate a causa del colore della pelle, della disabilità o del loro orientamento sessuale. Sullo sfondo di questi dibattiti vorrei sostenere che il contributo del teatro al dibattito sull’identità e sulla diversità sta nel mettere in discussione proprio la logica dell’identità in quanto tale. Partendo dallo spettacolo di Jan Lauwers *Blind poet* e da qualche altro esempio, cercherò di dimostrare che esso mostra fino a che punto qualsiasi posizione di identità si basi sulla costruzione di un fantasma. L’identità è il risultato del disegno di un confine che stabilisce un’opposizione binaria tra l’altro straniero al di fuori di noi e il nostro sé opposto ad esso. Il teatro mette in discussione questi confini confrontandoci con l’altro straniero dentro di noi, con una de-posizione originaria delle origini su cui si basano le nostre identità.

*Topic of the essay is the so called „Identity Politics“, which is currently discussed with regard to theatre and the visual arts at numerous places: Who is allowed to represent whom on stage and in the arts in general? And how to deal with the alterity of the other on stage? Activists accuse white artists to appropriate black suffering and to instrumentalise it in order to sell their works. (Hannah Black vs. Dana Schutz) Theatre directors are criticised for their unreflected use of blackface on stage. (Bühnenwatch vs. Didi Hallervorden, Sebastian Baumgarten) Performance groups which bring people of colour or disabled performers on stage are accused of exploitation or paternalism. (Monster Truck, Jerome Bel) Amongst the topics of the discussion there was one of the most important ones how the traditional white European theatre deals structurally with minorities being underrepresented on stage because of their skin colour, their disability or their sexual orientation.*

*Against the backdrop of these debates I would like to argue in my lecture that theatre’s contribution to the debate on identity and diversity lies in its questioning of the very logic of identity as such. Departing from Jan Lauwers’ production *Blind poet* and perhaps some other examples I will try to show that this production shows to what extent any positing of identity is based on the construction of a phantasm. Identity is the result of the drawing of a border which establishes a binary opposition between the foreign other outside of us and our self opposed to it. Theatre questions these borders by confronting us with the foreign other within ourselves, with an originary de-position of the origins our identities are based on.*

La serata inizia con uno spettacolo dal sapore barocco, che richiama forme spettacolari come il circo, le fiere, il varietà, il teatro meccanico e i concerti pop (e ovviamente anche la *performance art*, sebbene si tratti innanzitutto di una messa in scena basata su un testo). *Blind Poet*, andato in scena per la prima volta nell’ambito del Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles, e da allora in tour per l’Europa, è stato letteralmente fatto su misura per i

*performer* dal regista fiammingo Jan Lauwers, che dirige la compagnia Needcompany e allo stesso tempo creatore di molti dei suoi spettacoli. Partendo dalle loro biografie e dai loro alberi genealogici, infatti, egli ha concepito per ognuno una nuova storia fittizia che, risalendo gli ultimi 1000 anni, mescola e connette le diverse nazionalità, culture e lingue riunite nel suo *ensemble*.

Eccoli i protagonisti: sette interpreti avvolti in mantelle di seta lucida che ricordano un po' i kimono giapponesi, visibilmente gratificati di occupare il loro posto nella fossa d'orchestra tra gli applausi degli spettatori. "Hello, I am Grace", si presenta una donna che si mette al centro del palcoscenico, immersa nella luce sfavillante di numerosi riflettori colorati che sono posti alle sue spalle e mettono in risalto il suo vestito giallo-rosa, ma soprattutto il suo cappello decorato con erbe e fiori. La sua bocca è truccata di rosso e bianco come quella di un clown. E ai clown fanno pensare anche le lunghe ciabatte che indossa. È stata fatta nascere, racconta, da sua nonna cinese nel più grande Paese musulmano della terra, l'Indonesia, e deve a un certo sindaco tedesco di Brema presente nel suo albero genealogico che 800 anni prima ha dormito lì con numerose donne, il fatto che oggi ci siano anche dei Barkey neri. Non solo afferma di avere parenti ovunque nel mondo, ma anche di essere stata da tutti loro e, dunque, in pratica, dappertutto.

Il singolare racconto, una lunga storia che risale fino alle origini del tempo, dà il tono all'intera serata: uno dopo l'altro i sette *performer* che vediamo sul palcoscenico si presentano con analoghe storie da marinaio. Uno di loro sostiene di discendere dai crociati che durante i loro viaggi mangiavano i figli degli ebrei e dei musulmani; un altro dai Vichinghi, che a loro volta discendono dai Troiani; e un'altra ancora da quell'antenato emigrato in Cina che fu lì ucciso dalla nonna di Barkey: "Tutto è connesso a tutto". Alla fine però il tunisino Mohamed Toukabri, che non ha alcun albero genealogico, srotola di nuovo tutta la storia, che ora appare come una storia che ha fatto dimenticare che prima della storia e dello sviluppo europeo c'è stata un'altra cultura, il che si riflette emblematicamente nel fatto che a Cordoba sia stata costruita una chiesa lì dove un tempo si ergeva una moschea. Al di sotto della storia europea diventa riconoscibile una storia araba precedente, caratterizzata dalla libertà delle donne e da una distanza liberatoria rispetto alla religione.

## **Il gioco con il fuoco dell'identità**

Quello che la serata di Lauwers affronta giocosamente e squaderna a poco a poco di fronte agli spettatori con questo spettacolo, è un tema su cui da alcuni anni si discute in modo acceso come su pochi altri, in Europa e in America: quello dell'identità. Cosa ci rende ciò che siamo o che crediamo di essere? Chi può rappresentare chi sulla scena e nelle arti in generale? Chi può servirsi di quali forme di rappresentazione e di quali tematiche? E come si dovrebbe trattare sul palcoscenico la diversità degli altri, degli stranieri? Qual è il confine tra la solidarietà ammissibile e desiderabile verso i più deboli, i "subalterni", da un lato, e la strumentalizzazione della loro miseria nell'interesse di migliori opportunità di mercato, dall'altro? Da nessuna parte, negli anni passati, questo dibattito è stato condotto, a livello internazionale, in modo così spettacolare come nelle arti figurative: nessun altro scontro sulla politica dell'identità ha ottenuto una simile attenzione pubblica come

l'appello di circa 50 firmatari lanciato da Hanna Black, artista britannica residente a Berlino, per chiedere ai curatori della Whitney Biennial di New York di rimuovere e distruggere un quadro della pittrice Dana Schutz.

Nel 2016, per reazione alla violenza della polizia contro i neri, l'artista bianca americana, nata nel 1976, aveva lavorato per mesi a una fotografia del quattordicenne Emmett Till, sfigurato dalla tortura e dal linciaggio. La madre del ragazzo nel 1955 aveva pubblicato la foto per trasformare in accusa le tracce che vi erano documentate della violenza perpetrata per motivi razzisti. Schutz aveva coperto la foto con colori accesi che ricordavano un po' i dipinti di Francis Bacon. Mette così in scena l'inevitabile brutalità del proprio sguardo empatico di pittrice solidale e quindi l'indissolubile ambivalenza dell'arte, la sua bellezza violenta, mostruosa. All'autrice della lettera da Berlino, che rimproverò alla Schutz di utilizzare "la sofferenza nera come materia prima" e di trasformarla in "profitto e divertimento", il senso di questa complessa rielaborazione rimase probabilmente nascosto come anche agli artisti attivisti del luogo, che si misero davanti al quadro indossando magliette con scritto sulle spalle "Black Death Spectacle". Appropriazione del dolore degli altri, dei neri? Oppure, come ha detto la Schutz, un atto di empatia e solidarietà di una madre verso un'altra? Questo, probabilmente, rimane indecidibile.

Nel teatro, almeno in quello di lingua tedesca, il dibattito su politica dell'identità, appropriazione e rappresentazione dell'altro è da tempo condotti in modo molto acceso. All'inizio sono stati gli artisti di tradizione brechtiana a mettere in discussione la possibilità di parlare a nome degli altri discriminati, disprezzati e sottomessi: nella sua *Opera da tre soldi*, Brecht ha messo in bocca la più aspra accusa alla società, la sua radicale messa in discussione, a una pirata, la Jenny dei Pirati, che in una canzone esprime niente di meno che il desiderio di distruzione totale di quella città che la sfrutta, lei priva di mezzi e costretta a lavare bicchieri in uno squallido hotel. Anche lei non è affatto in grado di prendere parola da sé: viene invece rappresentata da un'altra donna, Polly, che la raffigura come proletariato nel senso di Marx, vale a dire come negatività segnata da una ambivalenza indissolubile che in alcun modo può essere resa positiva. Jenny, la subalterna nel senso di Spivak, viene fatta parlare e rappresentata da Polly, e questa rappresentanza fa di lei, fin dall'inizio, qualcosa di diverso dalla vittima che adesso è finalmente in grado esprimersi. Jenny diventa una fantasia di vendetta, terrorista, figura d'identificazione per chi, pur non sottomessa nella stessa misura, tuttavia spera che sia giunta l'ora del tramonto di una società che assoggetta. Di colpo Brecht rende chiaro l'immane conflitto che si produce nel momento in cui una categoria puramente negativa – il "proletariato" nel senso del primo Marx o il "subalterno" nel senso di Spivak – viene resa positiva: è un momento di trasformazione irreversibile. La disputa su chi possa prendere parola per chi ne è privo, e chi possa invece giustamente esprimersi per sé, è inevitabile. Nella tradizione di questo Brecht si sono inseriti successivamente i personaggi di Heiner Müller, come i rivoluzionari del dramma *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* (La missione, Ricordo di una rivoluzione), ma anche il personaggio di Grace nel film *Dogville*, di Lars von Triers, o i rappresentanti dell'Africa che Christoph Schlingensiefel ha portato sulla scena nella sua pièce *Via Intolleranza II*, un'opera che ha messo davanti agli occhi del ricco teatro di lingua tedesca il proprio fallimento nella rappresentazione dell'Africa. Questa tradizione è ripresa oggi anche da Rabih Mrouè e Lina Majdalanie, artisti di origine libanese, quando

nelle loro opere mostrano ripetutamente che non esiste una rappresentazione adeguata dell'altro, per esempio delle vittime della violenza della guerra in Libano. Vediamo qui sempre qualcosa in più di quella muta negazione di ogni società presente. Nessuna rappresentazione dell'altro è possibile senza che ci sia sempre allo stesso tempo la sua appropriazione. Proprio per questo Brecht, così come gli artisti nella sua tradizione, insistevano che non dovesse mai scomparire la differenza tra chi mostra – l'attore o il *performer* sul palcoscenico – e chi viene mostrato – l'altro, il subalterno –, e che al contrario, nell'atto di mostrare, dovesse essere evidenziata la distanza da ciò che veniva mostrato.

Nel corso degli ultimi sei anni la disputa sull'adeguata rappresentazione degli altri subalterni ha assunto nel teatro tedesco una nuova forma: sempre più spesso gli attivisti esigono che il teatro riconosca la propria cecità in special modo in relazione all'altro post-coloniale. Più volte si è trovata al centro della protesta la pratica del *Blackface*. Dapprima la condanna ha investito il comico televisivo Dieter Hallenrvorden, molto popolare e piuttosto conservatore, per aver utilizzato trucco nero per il personaggio di Midge nel film *Ich bin Rappaport* di Herb Gardner. Poi gli attivisti si sono volti sempre più alla stigmatizzazione della gente di teatro considerata di sinistra per la loro mancanza di sensibilità per il problema. Così, nel 2013, un gruppo nominatosi *Bühnenwatch* ha attaccato la messa in scena di Sebastian Baumgartens della *Johanna der Schlachthöfe* (Santa Giovanna dei Macelli) di Brecht, perché con «il *blackface*» e «stereotipi e mezzi stilistici razzisti» avrebbe «riportato in vita fantasie coloniali»<sup>1</sup>. Questa protesta è stata di particolare impatto pubblico anche per il fatto che la messa in scena di Baumgarten era stata invitata al *Theatertreffen* di Berlino, il che nell'ambito del teatro tedesco costituisce il massimo riconoscimento possibile per uno spettacolo. Da allora, in ambito tedesco, ci sono stati molti casi simili: nel 2014 proteste e controversie pubbliche hanno accompagnato il riadattamento di *Les Nègres* di Genet ad opera dell'olandese Johan Simons, allora direttore dei *Kammerspiele* di Monaco. Il regista voleva che la sua opera fosse intesa come una riflessione critica sulla storia coloniale olandese. Ha sollevato critiche anche la messa in scena di Roger Vontobel a Bochum, nel 2017, di *Lotta di negro e cani*, il complesso dramma di Bernard-Marie Koltès, e perfino *Sorry*, uno spettacolo del gruppo *Monster Truck* che lavorava in modo molto sottile con gli stereotipi, è stato accusato di violare il diritto della gente di colore discriminata a auto-rappresentarsi.

Questi casi spettacolari sono, non da ultimo, espressione di un'accresciuta sensibilità per i capitoli non elaborati del colonialismo, della schiavitù e dei loro strascichi nel presente, come anche per la discriminazione quotidiana delle *People of Colour* nei paesi di lingua tedesca ed europei, sensibilità che, oltre che nella rielaborazione storica della politica coloniale tedesca e dei massacri perpetrati dai tedeschi nelle colonie africane, si è manifestata in numerosi nuovi allestimenti teatrali. Così, la messa in scena del *Faust* ad opera di Frank Castorf – che conclude la sua direzione alla *Volksbühne* di Berlino – ha presentato *Faust* come archetipo del colonizzatore tedesco. In uno spettacolo della *andcompany*, intitolato *Black Bismarck*, invece, viene ricordata la Conferenza d'Africa a Berlino sotto l'egida di Bismarck, durante la quale l'Africa fu trattata e ripartita come un foglio di carta

1 *„Kunstmittel oder Beleidigung? Vier Stimmen zum Blackfacing in der ‚Heiligen Johanna der Schlachthöfe‘, Theatertreffen Blog, <https://theatertreffen-blog.de/tt13/2013/05/14/kunstmittel-oder-beleidigung-vier-stimmen-zum-blackfacing-in-der-heiligen-johanna-chlachthofe/>*

bianca.

Ai Kammerspiele di Monaco, Anta Helena Recke, un'assistente alla regia nata in Germania che si sente appartenente alle People of Colour, ha mostrato all'*ensemble*, alla città e all'intero sistema teatrale pubblico tedesco la sua personale "appropriazione" che è stata definita una "copia nera". Ha riproposto cioè lo spettacolo di maggior successo del teatro monacense, un adattamento del romanzo *Mittelreich* di Joseph Bierbichler proposto da Anna Sophie Mahler. Recke lo ripropone una seconda volta ma assegnando tutte le parti a interpreti di colore. Nelle discussioni sollevate da quest'opera è emerso come in passato l'iscrizione alle scuole di recitazione fosse spesso negata ai candidati di colore con la motivazione di essere inadatti a interpretare i personaggi tutti sempre bianchi dei classici tedeschi e, quindi, senza prospettive di lavoro nelle compagnie teatrali tedesche. Improvvisamente questa messa in scena ha mostrato quanto sia ancora omogeneo oggi il teatro borghese in Germania, dove per di più ci sono città come Monaco o Francoforte, la cui popolazione è oggi costituita per il 44% fino al 55% da cittadini che hanno un background migratorio.



Black Bismarck", del gruppo andcompany, 2013, Hebbel am Ufer, Berlin. Dal sito <http://rakibcn.com/portfolio-items/black-bismarck-theater/>

Operazioni e spettacoli come quelli di Castorf, Recke o della andcompany sono sostenute dal movimento che si fa chiamare "Critical Whiteness" e che, nella teoria e nella prassi politica, si adopera affinché i bianchi prendano atto del fatto che, come ha detto una volta Millay Hyatt, essi «non sono 'semplici persone', ma persone bianche»<sup>2</sup>. Per teorici dei Postcolonial Studies come Grada Kilomba si tratta di destituire «la figura del bianco dalla sua posizione centrale e normativa», di non prenderla più come modello che fa

2 M. Hyatt, *Weißsein als Privileg*, in «Deutschlandfunk», 3 maggio 2015, [https://www.deutschlandfunk.de/critical-whiteness-weisssein-als-privileg.1184.de.html?dram:article\\_id=315084](https://www.deutschlandfunk.de/critical-whiteness-weisssein-als-privileg.1184.de.html?dram:article_id=315084)

apparire il «non-bianco» come «deviazione dalla norma o di grado inferiore»<sup>3</sup>. Segnato profondamente dalla storia americana, dalla lotta degli schiavi di origine americana e dei loro discendenti per la libertà e l'uguaglianza, il movimento antirazzista si è sviluppato negli Stati Uniti negli anni '90 come confronto critico dei bianchi con i loro propri privilegi. Da circa dieci anni lo stesso approccio teorico e attivista si è diffuso anche in Germania. Gli obiettivi della critica, non solo a teatro ma anche fuori, non sono tanto, come si potrebbe pensare, gli incorreggibili vecchi nazisti o gli esponenti della nuova destra, quanto coloro a cui la maggioranza della società presta fede: intellettuali, artisti e giornalisti che adottano e diffondono cliché senza riflettere e senza saperlo. Lo scopo del movimento, sostiene Hyatt, è di far comprendere categorie come "bianco", "nero" oppure "asiatico" siano «categorie socialmente istituite»<sup>4</sup>, e quindi di sottolineare criticamente come qui i singoli tratti fenotipici siano diventati il marchio di un gruppo e associati ad altre qualità.

## Contro la politica dell'identità

Mentre i teorici e almeno una parte degli attivisti – in particolare il gruppo Bühnenwatch che adduce argomentazioni molto differenziate – si volgono chiaramente contro ogni costruzione dell'identità sulla base di caratteristiche etniche e razziali, altri attivisti, come quelli che si sono messi davanti al quadro di Dana Schutz, combattono una sorta di essenzialismo, talvolta meramente "strategico" (Spivak), proprio nel nome dell'identità attribuita dalla norma maggioritaria.

Sono attivisti come questi che il cabarettista e drammaturgo Andrew Doyle, che si definisce di sinistra, nella sua rubrica sulla rivista online «Spiked» ha condannato come «coterie of preening killjoys», ovvero come «combriccola di fieri disfattisti», oppure, secondo la traduzione della *Neue Zürcher Zeitung* dove è stato ripreso il suo articolo, come «associazione di futili moralisti»<sup>5</sup>. Mossi da «un'ossessione borghese», gli autori di tali petizioni, articoli e post sui social media avrebbero sviluppato una «tattica martellante» andando in giro a «svendere della stupida politica dell'identità [...] invece di avviare dei seri dibattiti politici»<sup>6</sup>. Si tratta ormai da tempo di un «movimento autoritario» guidato da «attivisti benintenzionati [...] ciechi di fronte al loro stesso bigottismo»<sup>7</sup>. Doyle non è solo in questa battaglia contro «la politica dell'identità delle People of Colour» (POC) come anche contro i sostenitori dei diritti della comunità LGBT, che si comportano in modo simile. Qualche tempo fa, ad esempio, un articolo apparso in «Der Freitag» – un quotidiano di sinistra – ha descritto gli attivisti della Critical Whiteness come una «polizia del pensiero con una mentalità da spia» e un modo di agire da «inquisizione»<sup>8</sup>. Il filosofo sloveno Slavoj Žižek,

////////////////////

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

5 A. Doyle, "It's time us left-wingers stood up to pc", *spiked*, accessed September 21, 2018, <http://www.spiked-online.com/newsite/article/its-time-us-left-wingers-stood-up-to-pc/19639#.W6Vm0Hs-za4Q>

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 L. F. Badura, *Nicht gecheckt*, in «Der Freitag», 17 maggio 2017, <https://www.freitag.de/autoren/lfb/nicht-gecheckt>

poi, riferendosi a una Pride Parade del movimento LGBT guidata dal Premier canadese Justin Trudeau, ha affermato che questa funzionava in base al principio della costruzione di una comunità unita attraverso una comune immagine nemica. Il nemico sarebbe in questo caso "l'eterosessismo", la predilezione dell'eterosessualità «come ordine universale che riduce gli altri orientamenti a una deviazione secondaria»<sup>9</sup>. Questa immagine del nemico sarebbe plasmata da uomini e donne privilegiati, per lo più "ben istruiti e bianchi", che disporrebbero di un alto status sociale e difenderebbero l'ideologia della "unità nella pluralità", nascondendo – come avveniva nella Jugoslavia di Tito – la reale esclusione di altri progetti di vita sotto una "dominazione armonica" con la quale non si deve interferire. Esclusi, in questo caso, sarebbero stati gli attivisti dei Black Live Matter Vancouver, che non hanno voluto camminare nel corteo insieme a una macchina della polizia, gruppi queer musulmani che temevano reazioni razziste e, inoltre, quei transgender «la cui vita è piena di paura e incertezza sociale»<sup>10</sup>. In modo analogo è stato accolto in Germania *Retour à Reims*, il fortunato saggio di Didier Eribon<sup>11</sup>: poiché la sinistra negli ultimi anni si è occupata sempre di più della politica dell'identità piuttosto che di questioni di classe – sostiene l'autore – essa ha perso il sostegno della classe lavoratrice, in Francia a favore del Front National, e in Germania a favore della AfD.

Nelle polemiche contro la politica dell'identità risuona inequivocabilmente l'eco di un dibattito del 1998. Al più tardi, a partire dalla vittoria elettorale di Donald Trump, nei social media viene ripetutamente citato il saggio di Richard Rorty *Achieving our Country*<sup>12</sup>, in cui il filosofo americano descrive come l'ascesa della "nuova sinistra" sia andata di pari passo con uno slittamento dell'interesse della sinistra dalla questione sociale alla politica dell'identità: a essere stigmatizzato non è più l'egoismo dei benestanti, ma il sadismo nei confronti delle minoranze. Per questo la sinistra avrebbe perso l'appoggio delle vittime della globalizzazione, che solo una politica socialdemocratica di redistribuzione all'interno dei confini nazionali avrebbe potuto aiutare. In modo simile, in *Retour à Reims*, Didier Eribon sostiene che la sinistra ha rinunciato ai suoi referenti tradizionali e quindi alla rappresentanza degli strati meno abbienti della popolazione. La conseguenza di questo slittamento, ha constatato ciascuno dei due autori per il proprio paese, è stata l'ascesa dei populistici di destra. È interessante notare che Rorty aveva previsto la possibilità dell'emergere di un capo autoritario che con le sue promesse di isolamento avrebbe potuto guadagnarsi il consenso delle vittime della globalizzazione abbandonate dalla sinistra, possibilità che si è poi realizzata con la vittoria di Trump.

////////////////////

9 S. Žižek, *Ihr verteidigt auch nur eure Privilegien*, in «Neue Zürcher Zeitung», 31 maggio 2017, <https://www.nzz.ch/feuilleton/das-paradox-der-political-correctness-ihr-verteidigt-auch-nur-eure-privilegien-ld.1298419>

10 *Ibidem*.

11 D. Eribon, *Retour à Reims*, Flammarion, Paris 2010.

12 R. Rorty, *Achieving our country, Leftist Thought in Twentieth Century America*, Harvard University Press, Cambridge-London 1998.



"Black Bismarck", del gruppo andcompany, 2013, Hebbel am Ufer, Berlin. © MuTphoto/ Barbara Braun. Dal sito <http://rakibcn.com/portfolio-items/black-bismarck-theater/>

Contro Rorty si levò già nel 1998 la voce di Jacques Derrida, che si schierò per la sinistra internazionale, sostenendo che non si doveva creare una contrapposizione tra l'azione

in favore dei più svantaggiati e discriminati e quella a favore della giustizia distributiva<sup>13</sup>. Così anche Didier Eribon ha protestato contro la riduzione del suo libro alla tesi di un tradimento della sinistra nei confronti dei lavoratori, sostenendo che «i diritti di donne, neri, minoranze sessuali» o dei «migranti» e le questioni ambientali non possano essere considerate soltanto delle «richieste egoistiche della classe media» a cui si «dovrebbe contrapporre come unica battaglia importante quella sociale ed economica»<sup>14</sup>. In continuità con questa difesa delle battaglie contro la discriminazione delle minoranze si trova non da ultimo la prospettiva dell'intersezionalità, che sottolinea come proprio le persone socialmente svantaggiate spesso soffrono particolarmente per le discriminazioni sulla base del colore della pelle, del sesso o dell'orientamento sessuale<sup>15</sup>.

Mentre gli attivisti della politica dell'identità subiscono la critica di una sinistra piuttosto tradizionalista, l'estrema destra vuol dare l'impressione di essere dalla loro parte. Sulla *homepage* della cosiddetta "Identitäre Bewegung" (Movimento identitario), un gruppo di pubblicitari della destra populista e radicale, si legge:

Vogliamo finalmente un dibattito aperto sulla questione dell'identità nel 21° secolo. Lo spettro delle opinioni vigenti limita questa questione all'utopia di un'ideologia unitaria di un mondo unico. Noi, al contrario, chiediamo un mondo della molteplicità, dei popoli e delle culture. La conservazione della nostra identità etnoculturale deve essere radicata nella società come consenso generale e diritto fondamentale<sup>16</sup>.

La rivendicazione della differenza o della molteplicità, del diritto a una propria «identità [...] etnoculturale»<sup>17</sup> e la critica alla globalizzazione, suonano qui, anche se solo a un primo sguardo, non molto diversi da contesti in cui vengono formulati dai gruppi alternativi o postcoloniali di sinistra.

In realtà le differenze sono enormi: mentre le minoranze, sulla base di un concetto culturalista di identità, rifiutano l'identità che una cultura maggioritaria attribuisce loro costruendo un'alterità deficitaria, sottosviluppata e deviante dalla norma, i gruppi di destra come la Identitäre Bewegung fanno riferimento a un concetto di identità essenzialistico che lega l'identità all'origine etnica, al sangue, al suolo o alla razza. Così alterata, una retorica di sinistra può essere innestata in argomentazioni proto-razziste, nazionaliste e omofobe. Su una strategia simile si è basata anche la vittoria elettorale di Donald Trump, che ha entusiasmato i suoi sostenitori della destra populista affermando continuamente che era necessario esigere finalmente anche per la maggioranza oppressa – gli uomini bianchi, soprattutto quelli delle regioni strutturalmente deboli – quella parità di diritto rivendicata dalle minoranze. Lo schema è simile a quello che l'antropologo Arjun Ap-

13 Si veda l'intervista di Derrida rilasciata a Thomas Assheuer, "Ich mißtraue der Utopie, ich will das Un-Mögliche", in «Die Zeit», 5 Marzo 1998, <https://www.zeit.de/1998/11/titel.txt.19980305.xml>

14 D. Eribon, "Ein neuer Geist von '68", *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 16 aprile 2017, p. 41.

15 K. Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, no. 1, 1989, 139-167.

16 *Eine offene Debatte über Identität*, nel sito del Movimento: <https://www.identitaere-bewegung.de/category/politische-forderungen/>

17 *Ibidem*.

padurai ha definito con il concetto di «identità aggressive»<sup>18</sup>: questa si produce spesso – spiega Appadurai – in luoghi in cui, come nella Germania nazionalsocialista o in Serbia durante la guerra di Jugoslavia, a una maggioranza viene fatto credere di poter diventare essa stessa una minoranza, qualora un'altra minoranza non sparisca.

## Risoluzione teatrale dell'identità

Il teatro, invece, quando non è strumentalizzato per una causa, sia pure la migliore, offre innanzitutto un'esperienza a carattere indissolubilmente ibrido di ogni identità culturale, minando quei principi ai quali i politici conservatori credono di potersi appellare insieme ai nuovi populistici di destra e ai gruppi dell'estrema destra. Rifacendosi a un concetto coniato da Günther Heeg, si potrebbe parlare in questo contesto anche di "pratiche teatrali transculturali": queste hanno luogo ogni volta che «le proprie rispettive tradizioni e i propri fantasmi culturali» vengono rielaborati e deformati fino a essere resi riconoscibili come tali, e una cultura diventa così consapevole dell'estraneità a essa intrinseca, distruggendo l'immagine ideale e illusoria che si è costruita per potersi distinguere da un presunto straniero<sup>19</sup>.

A una tale dissoluzione, e precisamente a quella del fantasma di un'identità culturale in qualche modo stabile, lavora in modo esemplare anche l'opera di Jan Lauwers citata all'inizio. *Blind Poet* è uno spettacolo che presenta la "storia", gli "alberi genealogici" e le "verità" documentate su cui si basano le distinzioni di razze, nazioni e discendenze, come stereotipi, costruzioni e finzioni. In quanto tali – così mostra lo spettacolo – non possono essere dissolti con il rimando a una verità sostanziale, a un fondamento a un'essenza, ma soltanto attraverso l'affermazione di una singolarità che agisce rinvenendo quello che in una razza, nazione, religione o in un orientamento sessuale, c'è di deviante e particolare rispetto a una supposta norma, sottolineando così la mescolanza transculturale che si realizza in modo singolare in ogni individuo e che invece in ogni affermazione di identità viene dimenticata.

Il teatro appare così come un'apertura e una liberazione dalla costrizione a pensare un solo e unico racconto della storia, dell'origine etnica e della nazione. Nel corso dello spettacolo, questa costrizione cede il passo, su tutti i piani, al raddoppiamento e alla moltiplicazione, a cominciare dal fatto che il poeta cieco del titolo, che forse inizialmente allo spettatore occidentale fa pensare a Omero, qui sta soprattutto per il poeta siriano Abu al'ala al Ma'arri, vissuto tra il X e l'XI secolo. L'incontro con lui e, allo stesso tempo, con il poeta andaluso Wallada Bint al Mustakfi è il momento germinale di questo spettacolo. Di Ma'arri, dice Lauwers, lo ha attirato il fatto che era interessato principalmente al suono – e non al contenuto – di un racconto. Proprio questo si potrebbe dire anche del modo di scrivere di Lauwers, che sul piano dei contenuti si caratterizza per una incredibile trascuratezza. Non è, la sua, una scrittura che produce grande letteratura. Probabilmente

18 Cfr. A. Appadurai, *Fear of small numbers. An essay on the geography of anger*, Duke Univ. Press, Durham 2006.

19 G. Heeg, *Das transkulturelle Theater. Grenzüberschreitungen der Theaterwissenschaft in Zeiten der Globalisierung*, in G. Baumbach, V. Darian, G. Heeg, P. Primavesi, I. Rekatzy (Hg.), *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*, Theater der Zeit, Berlin 2014, pp. 150-163, qui p. 154.

si farebbe fatica a soffermarsi sui suoi testi, poiché sono scialbi, superficiali, appena abbozzati, e questo in un modo che dovrebbe far pensare a una loro ulteriore analisi. Il loro contenuto è talmente confuso e ramificato che lo si dimentica velocemente. Il che non riduce il forte impatto che hanno gli spettacoli della Needcompany, al contrario. Essi sono caratterizzati da una tecnica che combina, in un modo che è unico nel suo genere, elementi della Commedia dell'Arte, del teatro di fiera e dei concerti pop. Quello che contraddistingue gli attori è il modo distaccato con cui operano nei confronti di quello che è apparentemente proprio e autentico, nei confronti della loro stessa biografia o della loro storia. Il loro modo di recitare testimonia la consapevolezza della problematica dell'impersonare: impersonando l'attore produce un altro, come se fosse sul palcoscenico unicamente per far comparire l'altro, il personaggio, il che fa scomparire la differenza tra l'interprete e la sua parte, e tra questa e il personaggio. Gli interpreti di *Blind Poet* non sono però meno consapevoli della problematica dell'affermazione di un'autenticità che ha luogo nei casi in cui gli interpreti non vorrebbero rappresentare nient'altro che loro stessi. Proprio quel che, in questo teatro dell'autenticità, si afferma essere proprio e inconfondibile, diventa la via verso una finzione e una figurazione ancora più potenti, che non vengono riconosciute come tali perché si scambia il nome per la persona vera e una biografia ridotta a stereotipi per le sue caratteristiche, perché, in altre parole, la scena fa dimenticare la scrittura e il corpo, e con entrambi anche l'inafferrabile e sfuggente evanescente alterità di ciò a cui essi rimandano. *Blind Poet*, quindi, si confronta criticamente con le affermazioni di identità e con la loro insostenibilità non soltanto da un punto di vista tematico, ma anche – e questo soltanto lo rende un teatro politico – in una prospettiva formale, traducendo la sua critica in una singolare mescolanza di elementi acustici, visuali e performativi, di fatti e finzioni, di tratti di diverse culture, che appaiono tutti indissolubilmente plurali, fin dall'inizio mescolati. Usando una formulazione del filosofo Jean-Luc Nancy, si potrebbe definire questo teatro come "singolare plurale"<sup>20</sup>: in esso, già il singolo è in sé sempre plurale, una miscela indissolubile di tendenze in parte contrastanti. E d'altra parte da simili individui singolarmente plurali non potrà mai derivare una comunità chiusa e identica a se stessa, ma tutt'al più una comunità che è più di una comunità del genere o non è più una comunità.

////////////////////

20 J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2011.



# Carmelo Bene e la decostruzione delle arti del secondo Novecento

Cosetta G. Saba

## ABSTRACT

Questo saggio inedito raccoglie i primi esiti di una riflessione avviata nel contesto del Convegno "Le arti del '900 e Carmelo Bene" curato da Edoardo Fadini che ha avuto luogo a Torino, presso la Galleria d'Arte Moderna, tra il 24 e il 26 ottobre 2002. L'intento è di mettere a fuoco come nella prima fase della pratica interdisciplinare di Carmelo Bene, tra gli anni Sessanta e Settanta, emergano una riflessione estetica e un'attitudine decostruttiva che investono questioni (quali il soggetto, la soggettività e la dimensione singolare/plurale dell'arte) che si andavano definendo in ambito filosofico e nel campo allargato dell'arte nel corso del secondo Novecento.

*This unpublished essay collects the first results of a reflection launched in the context of the Conference "The Arts of the 1900s and Carmelo Bene" curated by Edoardo Fadini and based in Turin, at the Gallery of Modern Art, between 24 and 26 October 2002. The intent is to focus on how in the first phase of the interdisciplinary practice of Carmelo Bene, between the Sixties and the Seventies, an aesthetic reflection and a deconstructive attitude emerge that involve questions (such as the subject, subjectivity and singular / plural dimension of art) that were being defined in the philosophical field and in the extended field of art during the second half of the twentieth century.*

## 1. Arte/ arti

Il nome proprio “Carmelo Bene” nomina una pratica complessa e decostruttiva che, a partire dal teatro, ha posto in relazione letteratura, musica, cinema e videografia. Quale luogo di connessioni tra ciò che si dice e ciò che si fa *storicamente*, implicando una dimensione teorica, tale pratica introduce una presa di posizione radicale rispetto al *fare* artistico, non perché Bene affronti in modo diretto il problema della definizione singolare/plurale dell’arte e delle arti nelle culture occidentali, ma per il modo in cui si traccia nel percorso della sua ricerca la decostruzione degli ordini discorsivi in relazione ai quali l’arte presenta le proprie differenti ontologie. In tale prospettiva, la ricerca di Bene investe la questione estetica ponendo e risolvendo altrimenti – e con altri mezzi – problemi prossimi a quelli che si andavano definendo nel corso del secondo Novecento in ambito filosofico e nel campo allargato dell’arte.

Attraverso il tracciato relazionale fra teatro e cinema, per rapidi cenni, qui si tratta di mettere a fuoco l’operazione decostruttiva in cui consiste la ricerca di Bene tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Risalire tale tracciato, isolarne ed estrarne i passaggi decostruttivi sul piano delle fonti visive, può portare a disimplicare aspetti dell’opera di Carmelo Bene che, quantomeno in quel lasso temporale, sembrano avere una relazione critica specifica con certa arte contemporanea a carattere performativo e manifestare rispetto ad essa una presa di posizione critica, ancorché indiretta, nel desedimentarne i significati e le azioni.

La pratica di Carmelo Bene non ha pieghe in cui avvolgersi o raccogliersi, ma transita nel movimento della piega (ossia nel suo piegarsi, dispiegarsi e ripiegarsi). Si tratta di una pratica in dispersione, tracciata nel suo *opus*-archivio, entro il campo di tensioni che si è creato, nel corso del Novecento, tra il processo di definizione e quello, corrispondente e contrapposto, di s-definizione dell’arte occidentale; entrambi questi processi investono non solo il regime identificativo e la distinzione partitiva dell’“arte” rispetto alle altre “arti” (definizioni storiche, istituzionali, procedurali delle arti), ma anche la relazione tra “arte” e “non arte” (o “vita”), sulla quale storicamente tale distinzione trova il proprio fondamento.

La cifra dell’anti-umanesimo di Carmelo Bene ha a che vedere con la storia di ciò che si dice arte occidentale (ossia con i saperi, le forme di espressione, i supporti, le tecniche esecutive e di iscrizione, le materie e i dispositivi), che è anche la storia della colonizzazione estetica compiuta attraverso le idee di “bellezza” che forgiavano il *sensorium*, nonché della violenza e dello sfruttamento dei corpi e delle intelligenze che le hanno concretamente rese possibili. L’arte occidentale è un percorso sempre apparentemente “al termine”, in cui si compiono e si riformulano la cultura che la produce e le sue forme simboliche. Le arti del Novecento esibiscono tale percorso terminale, sempre protratto, e lasciano intravedere il posizionarsi delle differenze, ossia i pensieri “minoritari”<sup>1</sup> – non condivisi o inadeguati alle contingenze dell’industria culturale – rivelando i processi discorsivi che li rende o li fa diventare tali, ossia la non conformazione a un modello socio-culturale mag-

1 C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978; G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Massimo Carboni, Castelvecchi, Roma 2010 (I ed. 1980); G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996 (I ed. 1975); G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000 (I ed. 1999), pp. 228-229.

gioritario. Esse ci segnalano con evidenza che nelle culture contemporanee convivono una molteplicità di tempi differenti sui quali però agiscono le medesime trasformazioni, le stesse influenze. Con ciò che si gioca tra la soggettività e l'identità, tra il Soggetto e la moltitudine dell'io e delle sue tante identità di transizione (migranti figure dell'attraversamento), in un percorso di futuri anticipati e di passati reinventati, riaperti entro la dimensione del «non-sincrono»<sup>2</sup>, stretto nelle temporalità disgiuntive della tarda modernità, Bene, fuori da ogni avanguardia, ha frequentato l'indefinito finire dell'arte, i suoi margini teologici, felicemente in disaccordo sino all'autocontraddizione, alla non appartenenza, alla condizione di *deplaceur déplacé*.



*Nostra Signora dei Turchi* (1968), fotogramma

La ricerca di Carmelo Bene è prismatica nella messa a fuoco decostruttiva (non negativa), da differenti prospettive, di questioni diverse attraverso sintagmi quali pensare/depensare; Soggetto/lo; autore-opera/ morte dell'autore/ vita delle opere; opera come processo/ opera come scoria; ecc. Aporetica per complessità, la pratica beniana procede per gemmazioni, non per progressioni e, in modo contraddittorio, per *vis* polemica, soprattutto quando orientata alla comunicazione mediatica, nell'utilizzo di coppie oppostive di termini che rimandano parodicamente, ad esempio, alla distinzione tra arti liberali e arti

---

2 H. Foster, *Cos'è successo al postmoderno*, in Id., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, p. 213 (I. ed. 1996).

meccaniche (riconducendo certo "sfaccendare" di attori o di registi a quello degli spazzini o dei vigili urbani), alle modalizzazioni del potere/ volere del genio/ talento, a certe declinazioni della mascolinità e della femminilità.

Carmelo Bene non fa che reagire al dispositivo dell'arte, non riconoscendosi in alcuna avanguardia o neoavanguardia; prende posizione critica in ordine sia alla specificità modernista dei linguaggi (attraverso il cinema, ad esempio) sia agli allargamenti di campo postmodernisti rispetto ai quali la nozione stessa di specificità entra in mutazione. In tal modo, attraverso la «discrittura di scena», la «sospensione del tragico», la «phonè», il «teatro senza spettacolo», la «macchina attoriale», egli sposta simultaneamente l'orizzonte delle riflessioni possibili, con certe conseguenze sul modo di pensare l'arte e le arti. Egli opera sulle discontinuità della storia culturale occidentale rispetto alla definizione ontologica dell'arte in generale e alle caratterizzazioni storiche, istituzionali, procedurali delle arti, dalle quali emergono proprietà estetiche distintive o questioni inerenti le corrispondenze o i modi di traduzione delle stesse arti le une verso le altre e attraverso cui si tracciano i "displacement" delle frontiere che separano i loro territori sulla mappa disciplinare.



Nostra Signora dei Turchi (1968), fotogramma

A partire dal teatro, dallo scarto tra la scrittura letteraria e la discrittura di scena, nella pratica beniana, l'"opera", quale serie espressiva aperta, prende a riposizionarsi tra la ricerca interminabile, sempre *in fieri*, e l'insieme delle sue sperimentazioni puntuali ma varianti.

Così che, come avviene in tanta arte contemporanea, quel che è ancora definibile come “opera” tende a tracciarsi come un punto di immanenza entro un *percorso progettuale* e non corrisponde più, né si riduce, alla concretizzazione di un esito unitario e definitivo ma, mediante differenti mezzi espressivi *tra* teatro, cinema e video, per ramificazioni si estende in forma molteplice nelle serie operali quali – oltre “Amleto” – “Pinocchio” (1961, 1966, 1981, 1998), “Majakovskij” (1961, 1963, 1974, 1980), “Nostra Signora dei Turchi” (1966, 1967, 1968, 1973), “Salomè” (1964, 1967, 1972), “Otello” (1979, 1984), “Macbeth” (1983-84, 1996), “Achille/Pentesilea” (1989-1990, 1998, 2000). In tal senso, nella ricerca beniana, le “opere” non sono che punti di manifestazione di progetti, di operazioni, di eventi che si sono dati entro una *pratica* in trasformazione costante dagli anni Sessanta ai primissimi anni Duemila.

Si tratta di mezzi espressivi e di serie operali che sono attraversati per movimenti laterali da “figure” (i volti calcinati, truccati con segni di “scarnificazioni” o mascherati/decorati con gocce di vetro colorate e finte pietre preziose; i manichini e i veli nuziali; le vesti, i fazzoletti, le lenzuola; le bende, le corazze; i letti, i bauli/bare; gli specchi, le cornici vuote, gli schermi; i gessi e le protesi), da “configurazioni situazionali” e “atti performativi in variazione” (il truccare/struccare i volti; il vestire/svestire i corpi, come accade già ne *Il Rosa e il Nero*, 1966, o immerterli in un circuito di impedimenti/*impasse* come accade ad esempio con la “crocefissione” che da *Cristo '63* passa a *Salomè*, 1970) e da “composizioni sonore” (le voci in variazione, strumentate dall’amplificazione fonica; il suono-rumore nelle campionature dello strappo e del fruscio delle vesti, dello schianto, del sibilo del vento; i cortocircuiti *audio-visivi*; la musica per voce).

Si tratta di figure, di configurazioni situazionali, di atti performativi e di composizioni sonore che creano o possono creare una modulazione espressiva che si ripete – nell’opera, nella serie operale o che viene ripresa da una serie operale all’altra – e che nel ripetersi e nello sconfinare si trasformano in altro attraverso le permutazioni dell’idiolessi beniana: come accade, ad esempio, in modalità happening, con le interminabili “cene” preparate, apparecchiate e consumate in scena – al Teatro Laboratorio -in *Addio Porco* e in *Cristo '63* e performativamente riposizionate nella scena del frate in *Nostra Signora dei Turchi* tanto nelle forme teatrali (1967, 1973) quanto in quella filmica (1968).I mezzi tecnici vengono assunti entro uno campo operativo dischiuso da uno spazio mentale; a teatro, come la strumentazione fonica modalizza la voce, il rumore e la musica, così la luce modula le variazioni di scala, i dettagli e i particolari, riconducendo i corpi attoriali e gli oggetti all’estensione scultorea o alla planarità della superficie pittorica. Nella variante cinematografica, invece, è il corpo a raccordare da sé e su di sé le inquadrature, a farle insistere sulla propria “ipercinesi” e sulle proprie “immobilità” e, dall’interno dell’inquadratura, a farle catalizzare sulla propria variazione scalare: muta cioè, senza soluzione di continuità, la “dimensione”, mettendo in variazione la relazione tra profondità e superficie. La composizione dell’immagine cinematografica si decostruisce attraverso gli scarti visivi dal troppo lontano al troppo vicino, mediante le figure di impedimento dello sguardo (*Don Giovanni*, 1970) e con la de-figurazione di volti, corpi, oggetti, paesaggi (*Nostra Signora dei Turchi*) per il tramite di linee di interferenza semiotiche e transtestuali fra teatro, cinema e videografia, come si evidenzia nella serie operale dell’“Amleto”.

## 2. Testi

La messa in forma discorsiva dei differenti blocchi di spazio-tempo *sub specie theatri* o *sub specie* cinematografica non è separabile dalle immagini visive e sonore in cui tali blocchi consistono, ma è a essi immanente e nondimeno, concretamente, si rende visibile/leggibile in forza di queste e dei loro mezzi espressivi. Nondimeno, nel passaggio da un mezzo all'altro, l'immagine visiva e l'immagine sonora variano non tanto per la mutazione delle tecniche espressive d'innescio (teatrali o cinematografiche che siano), quanto per idiolessi.

Nella pratica di Carmelo Bene, il progetto, il processo, la serie delle opere e la loro variabilità estensiva, la ripetizione come differenza (di cui ha scritto Gilles Deleuze), l'irripetibilità insita nell'istituto stesso della ripetizione (evidenziata da Maurizio Grande), l'*uguale* contraffatto dalla dissomiglianza (come nota Pierre Klossowski)<sup>3</sup>, la contraddizione tra *augère* e *agère* (come rileva Piergiorgio Giacché)<sup>4</sup> si dischiudono in evento. Si è esposti a "ce qu'il arrive", all'inatteso, a ciò che non si esaurisce nell'opera, ma vi si traccia rimanendo processualmente aperto in essa e attraverso di essa. In questo movimento si dà il passaggio da un linguaggio all'altro, si produce una trasformazione dell'uno nell'altro, mettendo in variazione continua specifiche caratteristiche formali attraverso lo spostamento dei procedimenti tecnico-espressivi, per *déplacement* dei codici e destrutturazioni di convenzioni e modi enunciativi. Modi operazionali che, come si dirà, su base testuale e trans testuale, attengono alla messa in relazione di elementi eterogenei, agendo sulle potenzialità semiotiche di un certo mezzo di espressione, creando qualcosa che si ripete e che viene ripreso attraverso un altro mezzo espressivo in modo autonomo o assumendo una molteplicità di forme linguistiche per interferenza, sovrapposizione, spostamento, migrazione. Lavorando sui dispositivi medialità, sugli apparati tecnologici e sulle procedure tecniche di un dato mezzo espressivo, la pratica beniana stessa funziona, sul piano formale, come "medium" che sposta e trasforma le relazioni tra le proprietà intrinseche di un mezzo in quelle di un altro mezzo (fare del cinema o del teatro con altri mezzi, ad esempio), implicando una trasposizione di uno o più sistemi di segni in un altro sistema di segni, oppure riportando nel linguaggio di un medium ciò che intrinsecamente è proprio al linguaggio di un altro medium. Inoltre, si aggiunga, in questo suo trasferire i "caratteri" di un mezzo espressivo ad un altro, disappropriandoli, Bene trasforma i linguaggi e agisce sul piano enunciativo anche, anzi soprattutto, attraverso la dimensione transtestuale. Detto altrimenti, nel suo *opus*, il cinema, il video, o l'arte, il teatro o la letteratura non sono un campo di applicazione, ma una sperimentazione di eterogeneità, un'eterogenesi attivata in chiave testuale e transtestuale.

La pratica di Carmelo Bene eccede le forme che fondano storicamente e culturalmente il Novecento, ma tale eccedenza, come si è anticipato, non si pone in una condizione aliena e irrelata, bensì si rivela critica radicale, *vis* decostruttiva e ossessiva orientata ai

////////////////////

3 P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 11-18.

4 Contraddizione che «fonde insieme (e in sé) l'inventare dell'autore e il giocare dell'attore (ovvero un *augmentare la posta* e un *sottrarre dalla scena* che si rincorrono e si smentiscono l'un l'altro)». P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina teatrale*, Bompiani, Milano 1997.

testi che ci introducono ai linguaggi entro i quali si esperisce il mondo, come l'arte. Bene non ha fatto che decostruire testi, cioè "leggerli" e "riscriverli" incessantemente, cercando di disarticolare il gioco autoritario del quale sono sempre portatori (come evidenzia Gilles Deleuze)<sup>5</sup>. Si tratta probabilmente di una delle possibili derivazioni della strategia transtestuale che attraversa l'*opus* beniano: è una strategia che evita le strade battute, si snoda tra *impasse* e percorsi interrotti, ricercando nel "già detto" e nel "già visto", nei testi e nelle opere altrui, ciò che rimane "da pensare" (si legga "de-pensare") e ne fa parte del proprio pensiero inventivo che è operatore di aperture e di chiusure, filtro, bordo, limite, soglia che mette in relazione modi espressivi e testi. Il pensiero non è interpretazione, ma è, deleuzianamente, sperimentazione inventiva e operativa che nomina ciò che non si esaurisce nell'attualizzazione dell'operazione, nella concretezza dell'operato, nell'insieme di relazioni non separabili le une dalle altre, ma in ciò che nell'opera rimane aperto. Tutto ciò può essere osservato attraverso i processi operativi iscritti nel materiale video non montato dell'*Otello* (1979) o constatato nella documentazione video delle sessioni di prove del *Macbeth* (1984) al Centro Teatro Ateneo di Roma (dell'Università La Sapienza). Qui si tracciano i modi in cui Carmelo Bene mette in relazione elementi eterogenei ridefinendoli in un insieme, ossia si vede diversamente disimplicata una metodologia, che fa parte delle opere *in fieri*, ma che non vi si esaurisce. Attraverso tale metodologia egli elabora rigorosamente – per interferenze, stratigrafie, distaccamenti – altri testi, compresi i propri, decostruendoli in scena e/o in video, rendendo così possibile l'inatteso quando le diverse serie espressive dispiegate, i differenti linguaggi convocati su diversi piani, precipitano e si stratificano attraversati dalle linee di fuga che il testo *in fieri* dell'opera dischiude. L'opera è un modo di produrre le condizioni di leggibilità e di visibilità di ciò che vi si produce, è tracciare la lettura di altri testi, processualità transtestuale contestuale e contestualizzante. In un tale orizzonte, si è letti da ciò che si legge in una trasformazione. Si tratta, nel complesso, di una metodologia rigorosa che inerisce la mutazione di statuto dei concetti di "opera" e di "testo" che non concerne l'accezione barthesiana<sup>6</sup> né il testualismo postmodernista<sup>7</sup>.

La "transtestualità" – definibile, in senso genettiano, come tutto ciò che mette un testo in relazione manifesta, allusiva o segreta, con altri testi<sup>8</sup> – è la *conditio prima* dell'*opus* di Bene, teoria e prassi di riscrittura e di ritestualizzazione radicale, che pertanto porta alla perdita irreversibile della fonte o al depistaggio deliberato, alla falsificazione. Bene sostiene che «si riscrive perché non si può più scrivere» perché, à la Borges, non è più possibile esprimere, ma soltanto citare. Si tratta più precisamente di scrivere la lettura dei testi<sup>9</sup>. Non solo. Infatti il "testo" implica anche un'operazione decostruttiva. Secondo la definizione derridiana, si dà "testo" non appena la decostruzione è messa in atto, così il testo viene a implicare un processo, un contesto, una rete di relazioni. In tale prospettiva, la pratica beniana opera decostruttivamente, prende posizione critica e trasforma la di-

////////////////////

5 C. Bene – G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit.

6 R. Barthes, "Dall'opera al testo", in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 58-59 (I ed. 1984).

7 F. Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma 2007 (I ed. 1991).

8 G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997 (I ed. 1982).

9 R. Barthes, "Dall'opera al testo", cit. p. 57.

mensione molteplice del suo *opus* attraverso l'incremento e la mobilità delle connessioni transtestuali.

Su questa base Carmelo Bene ha sempre analizzato sino al loro limite i linguaggi dell'arte, costruendoli e decostruendoli in una ininterrotta modificazione del limite stesso, trasformandolo in soglia, in passaggio, in varco verso qualcos'altro da sperimentare/pensare con il rigore di una ricerca *quasi* impossibile. Non ha ricercato alcun superamento dell'arte, ha perseguito invece la decostruzione dei suoi linguaggi interfacciandoli al proprio fare multiespressivo, intaccandoli, trascinandoli in un movimento erosivo sotterraneo che si snoda secondo percorsi rizomatici e che affiora manifestandosi nel proprio *opus* in forma di idioletto.

### 3. Operazioni decostruttive

Di ciò che si dice "arte", alta o bassa che sia, Carmelo Bene rifiuta polemicamente la dimensione consolatoria alla quale contrappone una lucida accettazione della logica mercificata che la sottende e la muove, illuminando con la sua stessa pratica lo snodo ideologico dell'autonomia e dell'eteronomia dell'arte: il mercato è una forma nella quale si esprimono i rapporti sociali secondo una logica culturale di equivalenza e di intercambiabilità valoriale, nell'evidenza che l'opera d'arte è *anche* merce e attività (lavoro) e che l'attività artistica è una modalità della forza-lavoro. È un punto di emersione, questo, della forza politica ed estetica della pratica beniana quale effetto specifico di un complesso legame con molteplici processi storici del contemporaneo (e non solo) – la cui inerenza biopolitica è ravvisabile nella centralità assunta dal corpo – che nondimeno tende a disperdersi in una dimensione transtorica o, più precisamente, come accade attraverso il cinema, rivela il cadere *nel* tempo, il tempo come un "fuori assoluto". Il tempo né *Chrónos* né *Aiôn* in cui le immagini cinematografiche beniane talvolta precipitano. La loro dimensione performativa e cinematografica, il cui vettore segnico è lo stesso corpo in immagine di Carmelo Bene, disassa la narrazione e produce un flusso enunciativo che scardina l'ordine tra passato, presente e futuro, il piano tra immaginazione e realtà (irreale/ reale), i livelli tra verità e falsità. Posto fuori da schemi narrativi, il corpo, proprio o altrui, diviene il luogo dello sfaldamento della funzionalità del «corpo attanziale» o del «corpo dell'at-tante» (secondo la definizione di Jacques Fontanille)<sup>10</sup> che tende a sconnettere le "singolarità" pre-individuali, ovvero prende a decostruire i ruoli (quali significati di relazioni) che precedono il personaggio, mettendo in evidenza come ci sia sempre un personaggio che precede la persona, come ci sia sempre un'autorità che precede l'autore e come sempre il potere (anonimo?) strategicamente si esercita precedendoci<sup>11</sup>.

Non si tratta più e solo del dominio del potere con regole, codici e convenzioni in concatenamento con il dominio del sapere, ma di regole, codici e convenzioni "facoltative", scelte in quanto attengono al potere e al sapere esercitati su di Sé, al rapporto col Sé. Non c'è Soggetto, ma produzione di soggettività individuale e/o collettiva, soggettivizzazione, modi di esistenza. Il Soggetto prima della sua articolazione enunciativa è la casella vuota,

////////////////////

10 J. Fontanille, *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004.

11 C. Bene – G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit.

il vuoto in cui trova il proprio spazio il dispositivo semiotico dell'istanziamento distintiva dell'*ego, hic et nunc* e, al contempo, è il campo di oggettivizzazione dei concatenamenti tra saperi e poteri e dei loro punti di emergenza e di dispersione. La soggettività è costruita (interiorizzata) e derivata (dall'esterno), è la dimensione dell'anonimato il cui precipitato storico è ciò che si enuncia e ciò che si vede, ed attiene ai modi che trasformano gli esseri umani in soggetti.

Molto è stato detto e scritto sulla centralità del corpo, su che cosa può il corpo nella pratica beniana. Carmelo Bene non mostra come i saperi e i dispositivi di potere si articolino direttamente sul corpo, ma ne mostra la reazione, mostra che cosa può un corpo e agisce performativamente il Sé, il rapporto con il Sé, il Sé come rapporto. Da un lato, egli opera decostruttivamente, per via interdiscorsiva e transtestuale (attraverso certi testi letterari, teatrali, musicali, cinematografici, artistici e filosofici) sui modi di soggettivizzazione e sul corpo, proprio o altrui, quale "teatro" della moltitudine in cui l'io consiste. Dall'altro lato, pratica l'artificio della vita, ne agisce le virtualità, vi reagisce sperando una autobiografia immaginaria, in cui biografia e immaginazione in reciproco rimando e continuo scambio, sono le dimensioni distinte ma coesistenti di uno stesso percorso esistenziale in divenire. Posta in gioco enunciabile è la distruzione di quel vuoto in cui il Soggetto trova il proprio spazio al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce e che dischiude la dimensione impersonale, anonima della storia che ci precede (esemplarmente in *Lorenzaccio, al di là di De Musset e Benedetto Varchi*, 1986). Attraverso il filtro della sua pratica, Carmelo Bene ha incrociato il percorso foucaultiano, sperimentando come gli enunciati siano in connessione con una referenzialità che non è costituita immediatamente da cose, da fatti, da realtà o da esseri, ma da condizioni di possibilità, da leggi, da regole di esistenza per gli "oggetti" (cose, fatti, realtà, esseri o corpi) che vi si trovano nominati, designati, affermati o negati. Qui si situa la questione del Soggetto attraverso i piegamenti, i dispiegamenti e i ripiegamenti discorsivi entro il pensiero filosofico dalla logica del fondamento (da Cartesio a Husserl), sino al collasso di tale fondamento (dopo Nietzsche e dopo Heidegger che ripensa Nietzsche). Si tratta, per Carmelo Bene, di frequentare l'impossibile unitarietà dell'io e la correlata impossibilità di presa di congedo dal Soggetto, ma si tratta anche di reagire ai limiti del corpo, ai processi di soggettivazione o produzione di modi di esistenza presi nei circuiti di cattura della logica di *dressage*, di (auto)assoggettamento e di desoggettivazione (*S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina*, 1974).

Tutto questo ha a che vedere con la decostruzione dei tipi di discorso, dei modi di enunciazione, dei generi cui appartengono i testi convocati, delle loro dimensioni architetturali ecc. operata da Bene. Egli pone in relazione di compresenza due o più testi attraverso una rete di operazioni trasformative che mettono in causa l'immagine, il farsi e il disfarsi a vista della figurazione. Tale operazione decostruttiva investe i dispositivi della rappresentazione e della figurazione e ne esibisce, opacizzandole, le segnicità e la portata discorsiva.

In *Capricci* (1969), ad esempio, viene posta la questione dello statuto dell'arte come puro ornamento, disdetto attraverso la semiologia barthesiana dei miti d'oggi («la cucina di Elle») e l'istanza critica brechtiana contro l'appagamento estetico che pacifica (soddisfa-

zione «gastronomica»). *Capricci* sembra mettere in gioco criticamente non solo la questione del *kitsch*, del *camp*, ma anche – per vie warholiane (e non solo) – le operazioni in chiave New Realism/ Pop art.

In *Capricci*, Clarke (Tonino Caputo), il pittore di *Arden of Feversham* (secondo Bene) sa dipingere immagini dai colori che uccidono chi le guarda. Dipinge su oggetti e corpi concreti, “reali”: «muove i pennelli sugli oggetti *veri* per farli assomigliare a quelli *dipinti* [...]». Per Maurizio Grande si tratta di un’eversione critica dell’impressione di realtà, dei codici realistici, del (supposto) referenzialismo iconico. E questo accade proprio mentre nei convegni internazionali di Pesaro, (che si tennero nell’ambito della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema nel 1966 e nel 1967), la semiologia del linguaggio cinematografico trovava, ancorché problematicamente, il proprio fondamento teorico sulla realtà o sull’*analogon* della realtà. Non solo. L’operazione di inversione dell’analogon tra gli oggetti dipinti e gli oggetti veri sembra avere un sottile contraccolpo decostruttivo anche rispetto alle questioni ontologiche rilevate da Arthur C. Danto attraverso il caso di indiscernibilità *ictu oculi* degli oggetti estetici warholiani *Brillo Box* (scatole di compensato esposte alla Stable Gallery di New York, nel 1964) dalle scatole di cartone delle pagliette Brillo del designer James Harvey, già artista espressionista astratto, che essi mimano e spettacolarizzano. Nondimeno, i primi sono riconoscibili in ordine alla forma artistica, mentre le seconde sono distinguibili in rapporto alla forma pubblicitaria. Si tratta di una discernibilità non data, ma prodotta in forza di una certa definizione ontologica dell’arte, dalla quale deriva una differente portata economica.

Questo per provare a descrivere come, qui e altrove, la pratica beniana prenda posizione critica e trasformi la dimensione molteplice del suo *opus* attraverso l’incremento e la mobilità delle connessioni transtestuali. Si tratta di un’operazione decostruttiva che investe il processo dell’immagine anche a teatro, soprattutto nel corso degli anni Sessanta. Prima del passaggio al cinema, la dimensione teatrale – al Teatro Laboratorio, a Roma – è sperimentata attraverso l’happening. Degli happening, praticati da Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Whithman, Carolee Schneemann, George Brecht, Yoko Ono ecc., scrive nel 1962 Susan Sontag descrivendoli come un incrocio tra la mostra d’arte e lo spettacolo teatrale, che trova spazio in differenti luoghi – loft, gallerie, cortili ecc. – davanti a un pubblico – e si concretizza temporaneamente in «[...] a dense object-clogged setting which may be made, assembled or found or all three»<sup>12</sup>. Nonostante la radicale giustapposizione degli elementi compositivi, delle situazioni messe in atto e degli accadimenti che ne scaturiscono, Sontag rileva “una unità formale” riconducibile principalmente al «treatment (this is the only word for it) of the audience», che mira aggressivamente alla presunta “anestesia emozionale” del pubblico. Anche topograficamente il Teatro Laboratorio diviene un luogo liminare in cui il pubblico è esposto a se stesso, piuttosto che all’impermanenza dell’accadimento, comunque estenuato nella sua interminabile temporalità. Carmelo Bene ricorda: «Si finiva sempre a tavola. In scene e fuori scena». «C’era una tavola apparecchiata, di quelle da osteria». Manlio Nistri «faceva da mangiare in scena, in tempo reale, senza dar confidenza (la spesa la faceva il mattino al mercato di San Cosimato) e senza rinunciare al *frac* e alle ghette, le camicie, mezze mani-

12 S. Sontag, *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition*, in S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1966 (1 ed. in *Second Coming*, 1962).

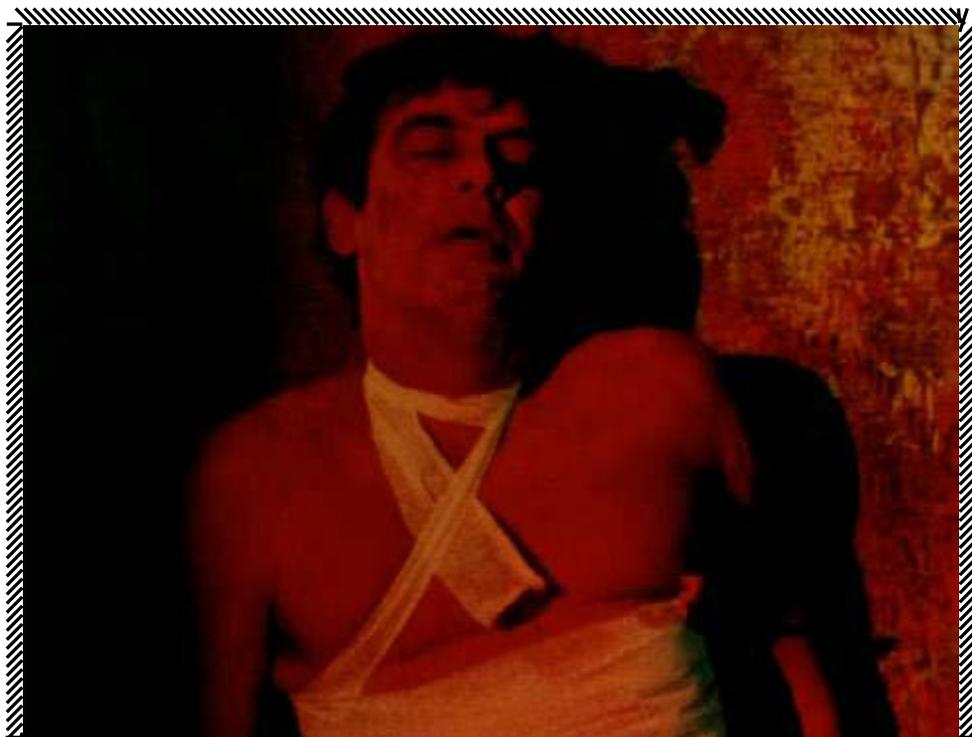
che sommate. Ci mettevamo così tutti a tavola. Antipasto, primo e secondo». «Vogliamo fare un caffè, signor Carmelo?, m'interpellava con aria complice il signor Nistri? "E perché no, Manlio, facciamolo pure...". Senza recitare. Come se la quarta parete fosse murata. Quelli [del pubblico], ridotti a guardoni, aspettavano l'ebollizione della 'napoletana', e d'altra parte avevano pagato per questo. Volevano soprattutto testimoniare l'esito. Alla fine del pranzo si sparecchiava per bene e ce ne andavamo. Dopo un tempo interminabile rientravo come a cercare qualcosa che avessi smarrito<sup>13</sup>.



Delle dimensioni happening o Materialaktion (nella pratica artistica di Otto Mühl) Carmelo Bene sembra elaborare decostruttivamente il posizionamento del pubblico entro un dispositivo insieme teatrale (non rituale) in cui dilaga l'uso di materie e di sostanze alimentari, di utensili, di vernici ecc., attraverso alcuni moduli performativi entro date configurazioni situazionali in variazione. L'uso di materiali occasionali e deperibili li definisce come un "aggregato" che rende indistinguibile la funzione di tali materiali sul piano della "messa in scena" – differenza tra oggetti, oggetti di scena, costumi – e li fa agire (li rende agibili) attraverso le loro proprietà sensoriali. Da tale assemblaggio dei materiali discende una ibridazione dello spazio scenico, così come dagli atti performativi e dalla serie di accadimenti dalle imprevedibili durate, incidenti sospensivi, *impasse* creative o

13 C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, pp. 127-128.

cerimoniali che investono il pubblico, si produce un concatenamento ambientale ed evenemenziale che non lascia "resti" utilizzabili o perché non ce ne sono, o perché letteralmente investiti sugli spettatori (come accadeva in *Cristo '63*).



*Nostra Signora dei Turchi* (1968), fotogramma

Entro un tale orizzonte, la transtestualità *sub specie imaginis* pone una serie di questioni, soprattutto nella dimensione cinematografica, che non concernono tanto ciò che si vede puntualmente dietro l'immagine – per tracce palintestuali o per stratificazione fossili –, quanto attengono all'operazione decostruttiva che si produce attraverso un'immagine che si pensa criticamente e trasformativamente in relazione a un'altra immagine. Non si tratta solo dell'aprirsi di spazi di intertestualità che, come scrive Grande, è la «forma moderna della contaminazione e della citazione, del dialogo fra testi, forme estetiche e linguaggi», ma è anche la «*scrittura critica* che scova la profondità nella superficie, stana il classico nella parodia. L'intertestualità funziona ad almeno due livelli: uno palese e superficiale, dichiarato e smentito nella forma della *citazione*; l'altro occulto e profondo, annidato nella forma della *allusione*. E così come la forma palese della citazione consiste nel trasportare pezzi di testi da un luogo all'altro, da un'opera all'altra, allo stesso modo il dispositivo occulto della allusione consiste nella ramificazione polimorfa del senso in un linguaggio assonnato, eppure vigile, che dà luogo alle forme critiche del moderno: il

*fraintendere e l'equivocare»<sup>14</sup>.*

In *Don Giovanni* (1971), ad esempio, l'immagine della madre (Lydia Mancinelli) è presa in circuiti temporanei di ripetizioni differenti, di variazioni in figura del corpo "vestito-nudo": i costumi «sono dei Rembrandt, dei Cranach, degli Ingres, ecc. La coprono solo davanti. Dietro è nuda. L'inattendibilità della veste, ma anche della pelle». Le citazioni pittoriche – *La Primavera* di Botticelli, la *Venere allo specchio* di Velázquez, *La Baigneuse* di Ingres – sono richiami svuotati di senso. Essi nondimeno si collocano "entres-image", nello scarto dell'immagine tra cinema e pittura; non ne focalizzano i dispositivi, bensì mettono in evidenza la trasformazione che li investe, sul piano intertestuale, proprio attraverso la figurazione: viene in evidenza come la trasformazione di una materia nell'altra si produca attraverso un processo intertestuale in immagine. La transtestualità introduce una presa di posizione critica tracciando delle zone di variazione tra i testi attraverso cui far passare qualcosa che sfugge ai codici, alle convenzioni, al repertorio iconografico e iconologico dell'arte, in questo caso pittorica. Ma la transtestualità è un *ductus*, un complesso tracciato modale di "letture" e "visioni" relazionali. Le questioni puntuali che attraverso di essa pone l'*opus* di Carmelo Bene, non affrontabili qui, attengono anche alla decostruzione delle immagini rispetto al come vedere l'immagine in sé o a ciò si vede dietro l'immagine operando, in *Capricci*, ad esempio, sulla relazione triadica indice, icona, simbolo (sulla quale sembra insistere il tracciato enunciativo del film) o sull'"immaginale" di certe immagini (di *Pierrot le fou*, 1964, o di *Week-end*, 1967, di Jean-Luc Godard ad esempio) producendo un diasassamento dei piani dell'espressione e del contenuto entro una correlazione segnica connotativa deformata rispetto alla loro provenienza testuale.

Un'altra modalità della decostruzione si manifesta attraverso la performatività del corpo, in figura, in immagine, ma come se la relazione transtestuale non avesse un supporto d'iscrizione localizzabile. Non si tratta di risignificazione, *ma del modo in cui si traccia* il processo di riannunciazione che dice quel che dice prendendo posizione critica rispetto a sé e a altro. Come sembra accadere attraverso la figura del bambino in *Nostra Signora dei Turchi* (1968), nel passaggio filmico in cui, preceduto dall'irrompere di un pianto infantile fuori campo, "Lui" (Carmelo Bene), assente e insieme dolcemente protettivo, prende meccanicamente tra le braccia un bambino, mentre fuochi d'artificio illuminano, assordanti come bombe esplose, il cielo notturno. Differentemente da quanto accade nel romanzo omonimo, nell'opera cinematografica il passaggio autobiografico beniano è interferente ad un'altra autobiografia, quella di Pier Paolo Pasolini nell'*incipit* di *Edipo re*. Qui il bimbo lasciato solo si alza dal letto e traballante raggiunge il terrazzo, aggrappandosi alle sbarre/grate della ringhiera affacciata sul vuoto di un cortile. Di fronte le finestre illuminate a schermare voci e musica e a inquadrare i genitori stretti in una danza-abbraccio; forse, spaventato dai rumori e dalle luci dei fuochi d'artificio il bimbo scoppia in un pianto disperato, inconsolabile. La relazione transtestuale opera decostruttivamente, critica il processo di formazione in immagine della figurazione, così come della figurabilità dell'*Edipo*. «Nessuno è padre ad un altro»: questa frase di Elsa Morante, che Carmelo Bene non smette di ripetere, non è il sottotesto, ma la linea di fuga che, qui e altrove nell'*opus* beniano (e non solo nell'"Amleto"), deterritorializza la matrice edipica del discorso freu-

////////////////////

14 M. Grande, *Il disturbo del tragico*, programma di sala di *Hommelette for Hamlet*, 1987.

diano, del debito infinto, dell'analisi interminabile, ovvero del contagio intersoggettivo dell'Edipo nella sua trasmissione da padre a figlio. Si tratta di una deterritorializzazione che sembra procedere nella direzione anti-edipica di Deleuze-Guattari, poco frequentata tuttavia da Bene, nella quale irrompono storicamente le resistenze al sociale, all'economia politica, nelle forme impensate e tatticamente sottrattive di un anti-potere fuori misura, senza conflitto<sup>15</sup>. L'Edipo-struttura radicata nella mente dei padri e delle madri è colonia interiore, formazione coloniale intima, che una volta di più mette in campo, attraverso i corpi, i processi di soggettivizzazione, il rapporto con il Sé. E ciò accade attraverso l'apertura critica dell'immagine; immagine che mette in crisi un'altra immagine, crisi dell'immagine come tale che, nondimeno, è evento d'immagine, sensibilmente percepito senza passare dunque attraverso i filtri enunciativi della rappresentazione e della narrazione. Attraverso l'immagine, tra il leggibile e il visibile, l'alterazione della messa in forma traccia e segna la presenza intensiva di ciò che nel blocco spazio-temporale dell'immagine filmica accade. Quel che si apre davanti all'immagine, per una sorta di illuminazione interna, mette in rilievo il *clivage* figurale nell'immagine.

#### 4. Figura e figurale

Come scrive Gilles Deleuze rispetto al circuito cinema-corpo-pensiero e all'immagine-cristallo «“dare” un corpo, montare una cinepresa sul corpo» acquista nel cinema di Bene un altro senso; «non si tratta più di seguire e inseguire il corpo quotidiano, ma di farlo passare attraverso una cerimonia, di introdurlo in una gabbia di vetro o di cristallo, di imporgli un carnevale, una mascherata che ne fa un corpo grottesco, ma ne estrae anche un corpo grazioso o glorioso, per giungere infine alla scomparsa del corpo visibile»<sup>16</sup>. L'opera filmica è la «gabbia di vetro o di cristallo», in cui performativamente e cinematicamente accade che i movimenti nello spazio sprofondino nel tempo, dove Bene introduce il (proprio) corpo attoriale per farlo oggetto, anzi per oggettivarlo, fino ad arrivare al punto in cui non ha più alcuna importanza dire “lo”. Nel cinema di Bene, sostiene ancora Deleuze «il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso, ciò che il pensiero deve superare per arrivare a pensare. Al contrario è ciò in cui affonda o deve affondare, per raggiungere l'impensato»<sup>17</sup>.

È dal proprio corpo che Carmelo Bene procede verso la sperimentazione dell'irrappresentabile: in scena, come sul set, il cogliersi dell'attore in un gesto o il suo sorprendersi a ripensare criticamente a ciò che sta dicendo rende impossibile il rappresentare, lo stare al posto di un altro (o anche l'essere l'altro di un altro che viene insieme evocato e cancellato dalla rappresentazione), e fa sorgere come un automatismo la parodia (*para-odé*, un “parlare accanto”). Si determina così uno scontro, un dissidio critico tra ciò che l'attore sta dicendo, o facendo, e ciò che va opponendo a ciò che va dicendo o facendo; questo

////////////////////

15 Del resto Deleuze e Guattari hanno portato ad evidenza come l'inconscio si strutturi come una fabbrica, un'officina, una «macchina di produzione» piuttosto che come «teatro»; «l'inconscio non delira su papà-mamma, delira sulle razze, le tribù, i continenti, la storia e la geografia, sempre un campo sociale». G. Deleuze, *Pourparler*, cit., 191.

16 G. Deleuze, *CINEMA2 - L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 211 (I ed. 1985).

17 *Ibidem*.

origina una difformità che rende impossibile l'assunzione di un'identità, di un ruolo. Tutto questo concerne il posto vuoto del Soggetto dell'enunciazione che si dispiega nella scissione costitutiva di un Io e di un Tu che Carmelo Bene prende a decostruire attraverso il "corpo proprio", *in tutti i linguaggi* convocati nel suo *opus*. È il paradosso dell'essere al contempo e reversibilmente un Io e un Tu attoriali e autoriali: scissura complessa tanto irreversibile quanto automatica e autocontestativa. Per mezzo delle piattaforme tecnologiche-mediali della strumentazione fonica a teatro e le tecniche cinematografiche e videografiche, il dissidio tra *augēre* e *agēre* che investe il "corpo proprio" di Carmelo Bene si precisa nella direzione già evidenziata da Klossowski, secondo il quale è «l'*uguale* che si tratta di contraffare [e disintegrare] implicando una dissomiglianza»<sup>18</sup> nel gesto e nella voce. Il cinema è insorgenza della macchina attoriale e delle pratiche di de-soggettivazione del corpo che sono ferite reali-irreali inferte all'Io e al Tu. Il "corpo proprio" di Bene è *l'uguale* (o, forse, non è già più *l'uguale*), che prende a differirsi in proliferazioni di *altri* da sé. È un corpo dissociato, attraversato dalla incongruità delle relazioni fra gesto e azione, dell'atto che manca l'azione. In ciò consiste anche la distanza, rispetto ai temi dell'inorganico, da certe pratiche artistiche nelle quali invece l'azione si installa nel corpo e diviene corpo, come accade nei differenti percorsi della Body art. Tuttavia, quantomeno tra gli anni Sessanta e Settanta, come si è anticipato, nella pratica beniana sembrano convocati, per via transtestuale e in chiave decostruttiva, alcuni modi enunciativi dell'Happening, cui si è fatto cenno, e dell'Azionismo viennese. Lo spostamento del processo pittorico sulla pelle, sul corpo proprio del performer (il corpo dipinto di bianco di Günter Brus, ad esempio), ad esempio, passa dal corpo/volto degli spettatori e delle spettatrici in *Addio Porco* e in *Cristo '63*, ai volti truccati a mimare scarnificazioni in *Il Rosso e il Nero* o ferite rosso-sangue, al volto calcinato dello stesso Carmelo Bene in *Nostra Signora dei Turchi*. Le Aktionen rituali che dal 1962 Herman Nitsch inscena attraverso performer passivamente "crocifissi" e cosparsi di sangue trovano elaborazione critica, come si è anticipato, in *Cristo '63* e sono successivamente trasformate da Carmelo Bene in un impossibile auto-martirio, nell'"autocrocefissione" in *Salomé* dove il Cristo-Aspirante Crocifisso<sup>19</sup> tenta di inchiodarsi da sé, i piedi e una mano, ma l'altra?

Sembra trattarsi, per via transtestuale, di una operazione decostruttiva che Bene opera rispetto all'Azionismo viennese in merito ai modi di soggettivizzazione artistica concentrati sul potere, sul potere che non si esercita sui corpi, ma che transita attraverso di essi. Decostruzione che opera una critica radicale della violenza enunciativa dei corpi e che è enunciata dai corpi resi soggetto-oggetto nelle sessioni solipsistiche o collettive dell'Azionismo viennese: la violenza è messa in scena quale regressione, afflizione, degradazione, automutilazione dei corpi ed è ritualizzata attraverso l'azione artistica che si incarica di agire contro le forme del controllo sociale sui corpi (azione che, nondimeno, resta iscritta entro un registro sessista patriarcale). Schematizzando, le forme del con-

////////////////////

18 P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 11-18.

19 La figura del Cristo-Aspirante Crocifisso automartirizzantesi (quale figura troppo umana che aspira a una crocifissione impossibile) è presente nell'opera letteraria *Credito italiano V.E.R.D.I.* (1967), nei tentativi di "suicidarsi in croce" di Giacobbe e dischiude una serie di operazioni trasformative transtestuali attraverso Oscar Wilde (*Poesie in prosa*, 1894) e André Gide (*I sotterranei del vaticano*, 1914).

trollo sociale (filtrate attraverso la rimozione repressiva della cultura postfascista europea rispetto al recente passato) venivano contrastate denunciando una struttura ancora binaria di dominazione (dominanti/ dominati), quando si assisteva all'emergere di una produzione molteplice e multiforme di rapporti di dominio che agivano non più e solo in termini di "dressage del corpo", ma attraverso la costruzione di individui in corpi docili. Contro i rituali e le configurazioni performative delle Aktionen, per via transtestuale, la pratica beniana sembra operare decostruttivamente, come da un altrove, in relazione ai processi di soggettivizzazione che tali azioni mettono in campo attraverso le ferite fisiche e simboliche del corpo.

Diversamente, nella pratica beniana, le ferite sono inventate, ferita è la benda; come in *Macbeth*: il rosso-sangue è già sempre una macchia di bende e lenzuola. «Ferita era la benda e non il braccio. Ecco un braccio bendato. Una ferita? E svolgi svolgi questa benda, svolgi, svolgi: bianco bianco men bianco un po' di rosso rosso rossorosso più rosso (è qui la piaga?) Svolgi svolgi men rosso meno rosso meno rosso Bianco bianco più bianco e via la benda Niente [...]». Oppure, come accade in *Salomè*, dove si confondono wildianamente «macchie di sangue e petali di rosa». Le «cadute volontarie» in *Nostra Signora dei Turchi* non schiantano il corpo e le loro traiettorie sono invisibili; il crash automobilistico non sfalda la carne, le lamiere non tagliano in *Capricci*; i fili metallici che intrappolano il corpo non lo invadono in *Don Giovanni*; il togliere la pelle in *Salomè* è l'esfoliarsi dell'immagine, non del corpo.

Ciò che è preso di mira dalla pratica beniana è il posto vuoto del Soggetto enunciazionale dal quale fa emergere attraverso situazioni (che più non sono i personaggi) i processi di soggettivizzazione (si pensi alla situazione "Lady Anna" in *Riccardo III*, o alla situazione "Lady Macbeth") attraverso una rete discorsiva le cui connessioni attengono a una referenzialità che non è immediatamente costituita da cose, da fatti o da esseri, ma dai testi, dalle condizioni di possibilità e dai concatenamenti politici ed estetici che vi si trovano affermati o negati in termini di relazioni tra "arte" e "vita" (o "non arte")<sup>20</sup>. Ed è su tale dispositivo che Carmelo Bene opera decostruttivamente attraverso linee di fuga deterritorializzanti come è stato rilevato, e non solo, da Deleuze.

Certe pratiche artistiche novecentesche hanno sottoposto a scrutinio le relazioni di sapere e di potere nel loro intreccio con altri tipi di relazioni (di produzione, di alleanza, di famiglia, di sessualità ecc.) analizzando come esse passino, avanzino, moltiplichino le loro connessioni ed effetti direttamente attraverso i corpi. Ma – come evidenziano Foucault, Deleuze e Agamben – tali relazioni avanzano attraverso punti d'appoggio che non concernono affatto la forma disciplinare dell'interdetto e della punizione o la logica del controllo. Esse passano attraverso complessi processi di soggettivizzazione: è rispetto a tali di passaggi che, in modo discontinuo in tutto il suo *opus*, la pratica di Carmelo Bene sposta il campo discorsivo dal Sapere, dal Potere e dal Soggetto, alla relazione col Sé.

In quell'opera molteplice – letteraria, teatrale e filmica – in cui consiste *Nostra Signora dei Turchi*, ad esempio, sul piano dell'enunciazione<sup>21</sup> è significativo l'uso della terza persona

20 J. Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, Paris 2000.

21 Per quanto attiene all'irrapresentabile e al paradosso del linguaggio nell'essere al contempo "al di qua" e "al di là" della macchina da presa o al vedersi vedere e al vedersi visti entro il dispositivo

("egli", "lui") che distanzia il corpo proprio di Carmelo Bene, oggettivandolo, entro una data situazione spazio-temporale, da una prospettiva mantenuta in prima persona. Nel romanzo ciò accade attraverso l'uso del discorso indiretto libero: «[...] si provò a volare, dal piano del tavolo al letto. Non toccò la sponda e cadde riverso. Essendosi librato a mo' degli angeli, ne seguì una caduta rovinosa che gli valse la frattura di una gamba. Si trascinò carponi verso l'armadio dei medicinali, ne trasse una garza che imbebbe nel whisky e se ne fasciò dal piede destro alla coscia [...]»<sup>22</sup>. Si tratta dell'introduzione letteraria al "monologo dei cretini", introduzione che nel passaggio filmico di *Nostra Signora dei Turchi* sembra operare decostruttivamente attraverso le questioni poste dal rapporto tra il "Soggetto" e la molteplicità dell'"Io" ("Lui", "il Martire", "il Cavaliere", "il Frate", "il Morto"). Tale rapporto è complicato dal vedere, dall'essere visti, dal vedersi visti attraverso un processo in cui l'enunciazione è presa in passaggi enunciativi retti, a loro volta, da un'altra enunciazione in cui l'atto stesso del vedere si mostra in immagine, dentro lo sguardo filmico, esponendoci al contempo all'esperienza del trovarsi a "guardare il cinema che vede". Non solo. Rispetto alle costruzioni enunciative persiste ciò di cui lo sguardo è il sintomo figurativizzato o la figura, ossia il testo quale oggetto da guardare (da leggere) e che a sua volta guarda e ci guarda.

La contraffazione del sé - o in termini klossowskiani "contraffazione dell'identico" - è una delle modalità disindividuanti che Bene gioca tra il Soggetto e le proliferazioni dell'Io; si pensi alla scena del "triplo" nella versione filmica di *Nostra Signora dei Turchi*. Ma non si tratta solo di far emergere "la terza dalla prima persona". La formula rimbaudiana del «Je est un Autre» si complica: l'altro non è un "Soggetto", bensì un "Oggetto" verso il quale tendere mediante rituali, appunto, di oggettivazione. Attraverso il cinema, il corpo sperimenta la propria inorganicità *sub specie imaginis* e la reversibilità Soggetto-Oggetto (*Hermitage*) manifesta il paradosso del linguaggio, la strategia enunciativa dell'*impasse*. In tal senso, una volta di più, l'impossibilità di prendere congedo dal Soggetto - perché, come sostiene Carmelo Bene, si dovrà pur esserci, per non esserci, in scena - concerne la pervasività del Linguaggio (il "si parla"), ma anche segna i bordi in cui si rende visibile la testualità della tradizione culturale occidentale, i limiti dell'«il n'y a pas de hors-texte».

Nella versione filmica di *Nostra Signora dei Turchi*, entro un processo già avviato in *Hermitage*, si traccia "in figura" il divenire Oggetto del Soggetto e viceversa, ma l'immagine sonora e l'immagine visiva, dicendo quel che dicono «sui cretini che vedono o non vedono la Madonna», dicono altro. Esse sembrano operare criticamente sulla relazione tra Soggetto e Oggetto, per via transtestuale, attraverso il filtro delle azioni di Rudolf Schwarzkogler (*2 Aktion, 3 Aktion, 1965*) performativamente decostruite dal copro proprio e dalla voce over di Carmelo Bene: «[...] i cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo eppure volano lo stesso, e invece di posare ricadono come se un tale, avendo i piombi alle caviglie volendo disfarsene, decide di tagliarsi i piedi e si trascina verso la salvezza, tra lo scherno dei guardiani, fidenti a ragione nell'emorragia imminente

---

video si rimanda a Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, Castoro Editrice, Milano 2005, seconda edizione aggiornata (I ed. 1999).

22 C. Bene, *Opere con l'Autografia di un ritratto*, cit., p. 76.

che lo fermerà»<sup>23</sup>.

Quelli che vedono la Madonna «hanno ali improvvisate», ma «quelli che vedono non vedono quello che vedono; quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa». «Identità demenziale» – che «svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto»<sup>24</sup>.

Così, avvolto da bende e garze bianchissime, Lui/Carmelo Bene è immerso in uno spazio compresso, in un vuoto pneumatico e glaciale bianco-azzurro, in uno spazio-tempo raggelato, in una camera blu fluorescente; la segmentazione estenuante dei gesti, dei movimenti lentissimi delle cadute, dei rovesciamenti sono mostrati da punti di vista sempre differenti, così come sono differenti le angolazioni e le inclinazioni della m.d.p. Le stesse bende si fanno impedimento per il corpo attoriale che trascinandosi carponi, raggiunge nella stanza il tavolo su cui ha visto qualcosa... un vaso di fiori; passa carponi sotto il tavolo, si rialza dal lato opposto e si pone accanto al vaso dei fiori, poi finalmente sale in piedi sul tavolo: la m.d.p. lo segue e inquadra solo il volto, illuminato dall'alto, come se fosse "lui" il vaso di fiori. Altrove, Bene assume la postura di un San Sebastiano.

Schwarzkogler definiva le sperimentazioni sul proprio corpo "azioni da tavolo". Operazioni fisiche (soffocamenti, lacerazioni ecc.) o simulate (castrazioni e morti) che siano, si tratta di sessioni performative solipsistiche, documentate fotograficamente e/o filmicamente, consistenti nella messa in relazione di materiali chirurgici (bende, cannule, tamponi, ma anche lamette da barba, fili elettrici ecc., disposti su di un tavolo) con il proprio corpo e lo spazio circostante. È un esercizio di autocontrollo attraverso privazioni e prove di resistenza al dolore auto-causato (nel togliersi la pelle lembo a lembo, ad esempio: impossibile non pensare alla sequenza finale di *Salomè*, 1972).

È stato detto e scritto di come Carmelo Bene decostruisca "soggettività" e "identità" attraverso ciò che il Soggetto e la molteplicità dell'io nominano nel suo *opus*. Qui si è cercato di evidenziare – per una ricerca a venire – come in chiave transtestuale, tra gli anni Sessanta e Settanta, la pratica beniana abbia messo a fuoco i processi di soggettivizzazione, prendendo posizione rispetto ad essi con una forza eccentrica al dispositivo dell'arte del Novecento – in un esercizio tattico fatto di complessità, dispersioni, situazioni inerziali, dislocazioni, interferenze, ripetizioni – ponendo a tema il rapporto col Sé attraverso le figure del corpo proprio e altrui.

Rispetto alla propria pratica, ne *l mal de' fiori* Carmelo Bene ha scritto: «L'attentato alla forma è simultaneo alla forgia della forma stessa. Ecco quanto non è mai stato»<sup>25</sup>. E questo, forse, nelle sue conseguenze estetiche e politiche, è ciò che si traccia non solo ne *l mal de' fiori*, ma ovunque e già sempre nel suo *opus*.

////////////////////  
23 Ivi, p. 77.

24 *Ibidem*.

25 C. Bene, *l mal de' fior. Autointervista dell'autore*, <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/152/cafelib.htm> [data ultima consultazione 03/06/2015].



# Foto, cinema, foto, cinema - movimenti di Ross McElwee

Raymond Bellour

Traduzione dal francese di Matteo Martelli

## ABSTRACT

Ross McElwee è indubbiamente il cineasta che ha ostinatamente tentato di circoscrivere il rapporto impossibile tra la fatale oggettività della registrazione del mondo e il sentimento interiore che si suppone corrisponda a questa presa. Scrive anche in *Trouver sa voix*, dove ripercorre la genesi del cinema d'intimità di cui non smette mai di cercare di perfezionare la formula: «Doveva allora ben esserci un modo attraverso cui la presenza oggettivante della cinepresa si fondesse con la prospettiva soggettiva del regista che la tiene». Questo modo viene trovato attraverso una voice-over quasi continua che consente di entrare nel pensiero del regista parallelamente alle immagini che mostra, così come McElwee stesso si trova stranamente moltiplicato nell'ultimo suo film, *Photographic Memory*. La foto diventa doppiamente una condizione del cinema, con l'aggiunta di un'intimità che immagina sia per il tempo che per il pensiero.

*Ross McElwee is undoubtedly the filmmaker who has stubbornly attempted to circumscribe the impossible relationship between the fatal objectivity of the recording of the world and the inner feeling that is supposed to correspond to this grip. He also writes in Trouver sa voix, where he traces the genesis of the cinema of intimacy of which he never stops trying to perfect the formula: «There must then be a way through which the objectifying presence of the camera merges with the subjective perspective of the director that hangs it». This way is found through an almost continuous voice-over that allows to enter the director's thinking parallel to the images he shows, as McElwee himself is oddly multiplied in his last film, Photographic Memory. The picture becomes doubly a condition of the cinema, with the addition of an intimacy that imagines both for time and for thought.*

\* Contributo direttamente richiesto dal comitato editoriale per riconosciuta competenza sull'argomento.

Non c'è dubbio che Ross McElwee sia il cineasta che con più ostinazione ha tentato di circoscrivere il rapporto impossibile tra la fatale oggettività della registrazione del mondo e il sentimento interiore che si suppone corrisponda a questa presa. È questo un tema sul quale l'autore ritorna seguendo l'elaborazione in vivo dei suoi film come nel corso del testo-programma del quale ha tentato qualche anno fa di riprendere i fili, da Charleen (1978), il suo primo, a Time Indefinite (1993), all'epoca il suo ultimo lavoro. Da questa prospettiva McElwee ha espresso un giudizio severo sulla maggior parte delle prove di "cinema-verità", francesi come americane, che hanno contribuito a formare la sua coscienza di futuro regista. «Filmare la realtà in maniera rigida, senza permettere l'accesso ai pensieri interiori del regista, aveva per risultato d'oggettivare un'esperienza personale la cui stessa natura reclamava invece un'interpretazione soggettiva. Doveva allora ben esserci un modo attraverso cui la presenza oggettivante della cinepresa si fondesse con la prospettiva soggettiva del regista che la tiene»<sup>1</sup>. Questo è appunto il dilemma che risolve attraverso Backyard (1984), il suo quarto film: «[...] perché ho cominciato ad esplorare la possibilità di una narrazione personale, soggettiva, attraverso la voce off – una narrazione che è stata il riflesso delle mie reazioni e delle mie osservazioni su ciò che accadeva durante le riprese. Quando l'operazione funziona, non soltanto si ha l'impressione di vedere attraverso gli occhi del regista, ma anche di entrare all'improvviso nei suoi pensieri»<sup>2</sup>. Così, sostenuto e pungolato dalla voce, «il minimo movimento della cinepresa sarebbe inconsciamente avvertito come segno dell'essere invisibile, vivo e in movimento, che tiene la cinepresa»<sup>3</sup>. Invisibile e pertanto visibile, a momenti, grazie a diversi sotterfugi (specchio, cinepresa liberamente azionata o data per qualche istante a un'altra persona), così da legare meglio quel corpo a questa voce, e dare l'illusione di una presenza avvolgente di cui il procedimento ineluttabile del film costruisce l'auto-legenda. McElwee sottolinea come questo equilibrio sia costantemente minacciato dal rischio di un'autorità eccessiva della voce, per la necessità della sua costruzione, in parallelo a ciò che avviene con la strutturazione di tutti i motivi-immagini nel montaggio. Il rischio diventa «il compiacimento narrativo»<sup>4</sup>, mentre si tratta prima di tutto di «disegnare un motivo ondulatorio dove l'immersione nella mia vita personale e il mondo intorno a me, il mondo visto, si scambino posto di continuo»<sup>5</sup>. Un ritmo difficile da sostenere, insiste: «e sono sicuro che ricado continuamente da un lato o dall'altro. Ma cerco di conservare un equilibrio»<sup>6</sup>.

Ogni film di McElwee, nel corso della sua elaborazione a partire da materiali accumulati in un disordine di principio nella casualità degli anni, ricerca ed estende la possibilità di questo «ritmo ondulatorio»<sup>7</sup>. Garante virtuale di una pseudo-realtà della vita stessa, esso spiega che, appena visti, e quasi nel tempo stesso del loro sviluppo, questi film si offrono allo spettatore come una sfida lanciata alla memoria. Al punto che la loro riuscita

1 R. McElwee, *Trouver sa voix*, in «Trafic», n.15, 1995, p. 18.

2 *Ivi*, p.21.

3 *Ivi*, p.22.

4 *Ivi*, p.24.

5 *Ibidem*.

6 *Ivi*, p.28.

7 *Ibidem*.

ta, quell'arte di tenersi nell'intimo dell'esperienza di una vita pazientemente ricostruita, condivide con la vera vita il fatto inalienabile che il corpo scisso da tutto ciò che ne nutre la durata sfugge via via alla coscienza interna di ogni vivente.

È rispetto a questa tensione che l'ultimo film di McElwee incarna un privilegio che è concentrato nel suo titolo: *Photographic Memory* (2011). Nel film veniamo a conoscenza, come già era per *Trouver sa voix*, che McElwee voleva anzitutto diventare un fotografo, o uno scrittore, prima di optare finalmente per il cinema: un cinema però oramai segnato da questa doppia vocazione iniziale. Il film sviluppa questa precedente vocazione come fotografo secondo un intreccio quasi impossibile da rendere tanto la voce dell'evocazione ne traccia insieme le diverse componenti, tra temporalità diverse e due media o due arti differenti. *Photographic Memory* si apre, mentre il titolo appare, su una foto in bianco e nero di una strada bordata di alberi che attraversano in sovrainpressione le perforazioni di una pellicola (l'immagine ritornerà, molto più tardi, come un'illustrazione dei possibili errori di un fotografo ancora amatore e che possiamo leggere anche come il segno di una ricerca d'avanguardia). Ma il suono, nella voce di Adrian, il figlio di McElwee, segna subito l'inizio di un giocoso incontro di boxe tra i due figli del regista (Adrian già preadolescente, Marian molto più giovane), mentre queste immagini girate molto tempo prima diventano l'inizio del nuovo film che il padre intraprende.



Ross McElwee, *Photographic Memory*, 2012.

Si aprono così temporalità diverse a partire dal motivo centrale che si disegna attraverso il film, quello del rapporto divenuto difficile tra il padre e il figlio adolescente, con il quale vive ormai solo: anzitutto, il presente di questa relazione, che si raddoppia su sé stesso grazie all'iscrizione, breve ma insistente, del rapporto posto come equivalente tra McElwee adolescente e suo padre (questo era largamente il tema di *Backyard*, di cui ritornano alcune inquadrature); poi il passato del tempo ideale dell'infanzia in compagnia

di un figlio adorato; infine, il presente subito diviso del viaggio che McElwee compie in Bretagna sulle tracce del suo lontano passato, quando era ancora un giovane apprendista fotografo in cerca di una identità sfuggente – viaggio che diventa il cuore stesso del film e il suo motivo saliente, perché il conflitto e la mescolanza di tempi che immediatamente implica si trovano duplicati nella forza oscura che unisce e oppone il cinema e la fotografia. Tra queste temporalità la voce naviga con la plasticità che le è propria: la possibilità che ha il linguaggio di poter unire in un solo enunciato diversi strati temporali, aumentando in tal modo gli effetti propri alla coesistenza di diverse materie di immagini. Effetti che provocano ancora ulteriori divisioni, distendendo il tempo su sé stesso.

Così, quando ad inizio del film McElwee evoca la decisione rimettere in carreggiata suo figlio, divenuto problematico per il resto della famiglia, sullo schermo appare una giustapposizione di tre foto che la cinepresa percorre con un lento movimento panoramico: Adrian bambino con sua sorella minore; la madre, il cui viso è tenuto fuori campo e Adrian contro di lei in primo piano; e il padre, McElwee, che cerca di tenere con entrambe le mani le braccia di Adrian mentre si precipita, con il corpo, come preso da un misterioso movimento disarticolato, verso l'obiettivo che lo sta fotografando. Al punto che, nonostante il doppio movimento della cinepresa e quello indotto dall'animazione della parola, avvertiamo subito quel potere di fissare l'attenzione proprio della fotografia. È questo un effetto che si estende, non appena si ripresenta, quando McElwee, per cercare di comprendere suo figlio attraverso ciò che lui stesso era alla stessa età, comincia a esplorare i negativi di molte fotografie scattate negli anni Settanta e particolarmente nel corso dell'anno passato in Francia. C'è un momento che colpisce particolarmente rispetto alle tensioni che il flusso improvviso delle foto può suscitare. È quando, evocando la sua propensione per il violino che si mescolava a quella per la fotografia, il vibrato accelerato di un'aria di musica country accompagna un lento movimento di cinepresa che precorre questa volta dei provini che mostrano una campagna bretone immobilizzata in una sorta di eternità.

Ma è con il viaggio che McElwee intraprende dopo essersi lungamente attardato sulle pagine del suo vecchio diario e dei suoi quaderni costellati di disegni, di note di lettura, di progetti di romanzi (che vengono mostrati anche al figlio), che la presenza della fotografia diventa più insistente, facendo corpo con il film e saturandolo. A Saint-Quay, piccolo porto della Bretagna dove un tempo McElwee si era installato, il regista cerca ora due esseri che le foto testimoniano con ostinazione, pur tra le molte altre che si accumulano seguendo il montaggio e di cui i contrasti del bianco e nero ne sottolineano il valore d'archivio. Uno è Maurice, il fotografo locale che aveva assunto McElwee come assistente prima di licenziarlo inesplicabilmente per un'oscura storia di negativi danneggiati, forse legati a delle immagini di nudi femminili che questo artigiano amava scattare persuaso peraltro della superiorità del valore documentario della fotografia, della sua realtà di "cartolina", a scapito della sua dimensione artistica. L'altra persona che McElwee cerca è Maud, una fruttivendola alla quale è stato legato per qualche tempo e di cui nei suoi quaderni aveva fatto l'eroina di un progetto di romanzo: ci sono tre brutte foto fatte da McElwee che la mostrano, ma malamente, mentre una quarta, ripresa più volte nel film, trasmette il lampo di un bel viso. Due pieghe verticali inquadrano questa foto che Maud gli aveva dato, aprendo in questa immagine del passato un ulteriore strato di tempo che

sviluppa la voce off («Questa foto è restata piegata per un anno nel mio portafoglio dopo il mio ritorno negli Stati Uniti»<sup>8</sup>).



Ross McElwee, *Photographic Memory*, 2012. Maud.

La pressione della fotografia si estende, così, attraverso dei motivi e degli accenti diversi. In primo luogo, non avendo ancora ritrovato le tracce di Maurice, McElwee accompagna dei fotografi nel loro lavoro quotidiano. Tra questi, Cécile Le Brun, una giovane donna che lavora per l'ufficio del turismo di Saint-Quay e fa delle foto per cartoline o brochure. Tra loro, all'alba, dopo una ripresa rinviata per mancanza di luce, avviene una lunga discussione sui meriti rispettivi del digitale e dell'analogico – «Dove sono le foto, dove è finita la pellicola? La pellicola 16mm che si può tenere nella mano». McElwee ne vanta così il calore, la luminosità, mentre lui stesso sta girando per la prima volta in digitale e appaiono per contrasto, in un'inquadratura stretta, diversi piani di Adrian bambino che gioca su una spiaggia e che segue, secondo un bilanciamento tra passato e presente che ritma tutto il film, un dibattito tra il padre armato della piccola cinepresa a mano che gli permette di cogliere le variazioni del suo corpo in cerca di realtà e il figlio che trova meno "sfigato" usare un piede da cinepresa per i suoi propri progetti di novello cineasta. O ancora, tra i fotografi che McElwee accompagna c'è Eric Béranger, il proprietario del "Morgan' Photo", i cui muri sono interamente ricoperti di fotografie. Lo vediamo mentre

////////////////////////////////////

8 Inesplicabilmente, queste due pieghe figurano sulla copia fotografica che Hélène, la vedova di Maurice, ritrova in uno degli album di suo marito, come se i tratti della piega fossero un motivo interno all'immagine (cosa smentita dal fatto che essi continuano nel quadro bianco che la circonda).

sostituisce la pellicola (36 scatti, 400 asa) del suo vecchio apparecchio analogico, prima che McElwee l'accompagni per un matrimonio di cui il regista stesso approfitta per il suo documentario, quasi etnografico, sulle nozze alla francese. Mentre Béranger mitraglia di scatti la cerimonia, McElwee, con una digressione, trova l'occasione per mettere a confronto i luoghi del presente che la cinepresa sta filmando con quello che nel passato ha fissato con il proprio apparecchio fotografico.

Questo confronto – a cui segue la lunga serie delle sue vecchie fotografie, testimoni delle sue ricerche formali, degli errori e dei successi del giovane fotografo, che vengono mostrate per tutto il tempo necessario affinché lo sguardo dello spettatore vi si iscriva –, questo confronto è per McElwee momento di una duplice riflessione che nasce da una nuova evocazione di Maurice. In primo luogo, la teoria della “decontestualizzazione” della fotografia, difesa dal suo datore di lavoro, secondo la quale il ricordo delle circostanze legate allo scatto dell'immagine, sempre minacciato di sparire, può variare da qualche ora a dei decenni. In secondo luogo, è l'occasione di questo momento, ancora traumatico, in cui Maurice, sorgendo davanti a McElwee con in mano la fotografia di una giovane donna nuda, lo aveva rimproverato d'aver smarrito i negativi e licenziato all'istante con una brutalità il cui ricordo ancora lo stupisce. Al punto che a volte gli pare, ed è cosa su cui insiste lungamente, di dover mettere in dubbio la veridicità di questo ricordo, chiedendosi invece se le ragioni del licenziamento non fossero semplicemente dovute alla sua incompetenza. L'inquadratura che evoca questo ricordo così difficile da fissare è un piano sorprendente. Essa segue all'immagine sfocata di un bar, l'ultima della serie di fotografie di McElwee che si sono succedute: sulla destra è inquadrato il volto lunare di un uomo (si può immaginare che si tratti di Maurice) dai lineamenti di un bianco lattiginoso quasi scomparsi, gli occhi fissi, come se cercasse di vedere oltre questa cancellazione di cui è oggetto. Il lungo piano che segue (43 secondi), durante il quale i dubbi di McElwee si manifestano, è un movimento in avanti lungo una stradina stretta circondata da case in pietra, che va restringendosi man a mano che la cinepresa avanza e il cui bilanciamento traduce lo sforzo del corpo per mantenere l'inquadratura. Di modo che nel momento in cui i due muri si sono sufficientemente ravvicinati l'uno all'altro, non permettendo più di vedere nella loro linea di fuga che la finestra lontana di una casa e il cofano di un'automobile rossa parcheggiata nella strada sulla quale sfocia il vicolo (sempre più stretto), si ha come il sentimento che questa avanzata ritmata dai dubbi che esprime la voce di McElwee traduca plasticamente lo sforzo della memoria per concentrarsi, fissando il punto dell'enigma che sorge dalla sua evanescenza.

Al punto che bisogna che ci si chieda cosa implicino queste parole, nella loro semplicità apparente: *photographic memory*. Esse denotano in primo luogo la memoria che si ha della fotografia, la possibilità di situarla (nel senso in cui ne parlava Maurice) nel contesto in cui è stata scattata (un dato, esso stesso, plurale). In maniera più essenziale, quelle parole implicano ciò di cui la foto è la memoria, la prova d'esistenza, il famoso “è stato” barthesiano. Ma nel film, di cui quelle parole sono appunto il titolo, esse sostengono anzitutto un doppio movimento. Un primo è quello, personale, di McElwee, ciò che l'ha fatto progressivamente passare dalla fotografia al cinema e che il film testimonia. Un

secondo, all'interno del film stesso, in cui quel titolo risuona come l'eco pressante di questo mutamento, il passaggio costante che si opera dalla foto verso il cinema, a profitto evidente del film che trascina i segni dispersi di tutte le immagini del passato verso questo presente, al tempo stesso stratificato e fuggevole a man a mano che la proiezione avanza. È in questo modo che le parole, photographic memory, acquistano un significato saliente, toccando la questione del ricordo possibile dello stesso film, della coscienza che se ne può via via riacquistare: coscienza evidentemente sempre più o meno virtuale e sottomessa in più a delle variazioni individuali di cui sembra infine illusorio cercare di prenderne le misure esatte.

Ho già citato altrove le parole di Gisèle Frenud, riportate da Teri Wehn-Damisch, sul supplemento di memoria proprio dell'immagine fissa in rapporto all'immagine in movimento («È sempre l'immagine fissa e non quella in movimento che resta scolpita nello spirito»<sup>9</sup>). Rosalind Krauss, alla quale era indirizzata la frase riportata da Teri Wehn-Damisch, ne dona come esempio, in una foto del celebre Henri Cartier-Bresson, lo schiaffo dato da una donna, durante un interrogatorio, all'informatrice della Gestapo che l'aveva denunciata: il gesto così colto dalla fotografia mantiene più efficacia di quanto ne abbia il suo movimento sviluppato nel film realizzato da Cartier-Bresson nello stesso momento. Se riporto questo esempio è per provare a cogliere il supplemento d'intimità psichica indotto in Photographic Memory dall'inclusione permanente della fotografia che diventa una condizione del film.

Essere al cinema, presi dallo scorrere dello spettacolo, significa anche essere la preda, per intermittenze variabili, di molti eventi psichici possibili, di ricordi virtuali del film stesso che doppiano la percezione attuale. Questi ricordi intermittenti, per natura allucinatori, non sono né fissi né mobili, ma l'uno e l'altro insieme, come lo sono le immagini mentali, in una proporzione indecidibile per la semplice esperienza soggettiva. Il fatto di essere messi a confronto più o meno costantemente, come accade in Photographic Memory, a delle foto per essenza immobili, e in più in bianco e nero, mescolate al movimento ordinario del film, è una maniera singolare di provare, nella proporzione della sua accentuazione così prodotta, il processo di doppia vista inerente all'esperienza dello spettatore di cinema. Poiché ogni immagine fissa favorisce, secondo la materialità del suo corpo proprio, delle fissazioni percettive che scavano il movimento e inducono, al cuore dell'ipnosi legata al flusso della proiezione, una dimensione di fascinazione riflessiva che potremmo qualificare come ipnosi critica<sup>10</sup>. Questo processo è tanto più attivo quando incontra, in una maniera tanto variabile quanto imprevedibile, delle irruzioni di strati di differenti passati che si mescolano ai diversi presenti che si succedono e di cui il film sposa la curvatura e tra i quali il commento favorisce una costante compenetrazione. Per esempio quando, col pretesto delle ultime parole pronunciate da McElwee durante quel movimento in avanti nel vicolo («Forse non ho mai osato confessarlo, soprattutto a

////////////////////

9 R. Bellour, *Du photographique* (2005), ripreso in *La querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, Paris, P.O.L., in «Trafic», 2012, p. 188.

10 Gilles Deleuze utilizza questa espressione a proposito del cinema di Alain Resnais, nel capitolo *Pointes de présent et nappes de passé (L'image-temps)*, Paris, Les Éditions de Minuits, 1985, p. 163). Va da sé che questa espressione è qui impiegata in senso contrario alla diffidenza che Deleuze ha sempre manifestato per la fotografia, dal suo saggio su Bacon fino ai suoi volumi sul cinema.

mio padre»), il movimento stesso prosegue su quest'ultimo che avanza, in una postura dritta e impressionante, nella penombra del corridoio dell'ospedale in cui lavora.

Al punto che, richiamandosi tanto alle articolazioni proposte da Gilles Deleuze tra le "punte di presente" e le "falde del passato" ne *L'image-Temps*, quanto a quelle che si trovano proiettate in un suo ultimo testo tra le immagini della percezione e le immagini virtuali del ricordo che vi si legano trasformandole<sup>11</sup>, sembra chiaro che l'espressione *photographic memory designa*, piuttosto che la memoria ristretta di cui la foto offre la prova materiale sotto forma di un punto di tempo immobilizzato, il movimento in atto che, trasformando la foto in film, tramuta in un modo oceanico la memoria fotografica in memoria filmica. Così, nello stesso modo in cui McElwee ha provato ad unire in quanto cineasta l'obiettività materiale del mondo e il sentimento interiore che essa suscita, si realizza una simbiosi tra lo svolgimento materiale del film e l'esperienza propria del corpo psichico del suo spettatore.



11 G. Deleuze, *L'actuel et le virtuel* (1995), presente nella riedizione del libro scritto con C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs-Flammarion, 1996.



# Sounds Like Theatre

Una conversazione con Janet Cardiff e George Bures Miller

Paul David Young

*traduzione dall'inglese di Margherita D'Andrea*

*cura e revisione di Daniele Vergni*

Originariamente pubblicato in inglese in: Paul David Young, *newARTtheatre. Evolutions of the Performance Aesthetic*, PAJ Publications, New York 2014, pp. 61-71.

Pur invocando esplicitamente il teatro, gli artisti visuali si concedono la libertà di ridefinire i parametri di questo medium. Creano forme alternative di testi verbali e inventano stili narrativi con finali aperti all'interpretazione del singolo spettatore. Il testo nell'arte visuale è decentrato, è uno dei tanti linguaggi che contribuiscono a dar vita all'esperienza complessiva.

Allo stesso modo, nell'uso dello spazio, gli artisti visuali scompongono volentieri l'architettura del teatro. Creano ambienti immersivi. Oppure tentano di offrire allo spettatore una nuova esperienza, trasportandolo in un mondo di ready-made. Anche se la pratica vocale è sempre stato un elemento fondamentale del teatro, dalla fine degli anni '90 i canadesi Janet Cardiff e George Bures Miller hanno portato l'esplorazione della voce e del testo verbale nel mondo dell'arte visuale, sviluppando suoni che convertono l'esperienza di un'installazione o di un luogo reale in uno spazio teatrale. Le qualità interattive e permeabili del loro lavoro cercano di riconfigurare la relazione dello spettatore con la performance. Lo spettatore viene stimolato a collaborare. Anche se il loro lavoro viaggia in tutto il mondo riesce a equilibrare la sua identità teatrale, pur rapportandosi alle ca-

ratteristiche specifiche del luogo in cui viene esibito. Hanno prodotto *audio*<sup>1</sup> e *video*<sup>2</sup> *walk*, nelle quali una voce registrata guida gli individui che indossano le cuffie e li introduce nello spazio di un museo o di altri ambienti. Hanno anche creato installazioni simili a set teatrali nei quali suoni e voci registrate evocano una narrazione. I testi verbali generalmente frammentari, allusivi e suggestivi che lo spettatore ascolta sono progettati per stimolare l'ascoltatore a costruire una sua propria storia.

Come rappresentanti canadesi alla 49° Biennale di Venezia<sup>3</sup>, Cardiff e Miller attirarono l'attenzione mondiale vincendo sia il *Premio Speciale La Biennale di Venezia* sia il *Benesse Prize*, con *Paradise Institute*<sup>4</sup> una installazione audiovisiva con colonna sonora "da scena del crimine". Da allora espongono il loro lavoro in Europa, Stati Uniti e in molte altre parti del mondo.

Nel 2008 gli artisti della British Columbia, residenti a Berlino, crearono l'installazione sonora *The Murder of Crown*<sup>5</sup>.

Precedentemente presentata all'*Hamburger Bahnhof* di Berlino e in altre sedi, venne installata nel 2012 al *Park Avenue Armory* di New York. Nel vasto e buio corridoio di *Park Avenue Armory*, Cardiff e Miller posizionarono novantotto altoparlanti, ognuno con la sua propria traccia, un insieme di musica ed effetti sonori. Il suono viaggiava attraverso gli altoparlanti disseminati nello spazio, acquisendo una fisicità altra. Al centro dell'enorme sala, la voce di Cardiff raccontava i suoi sogni da un vecchio altoparlante, poggiato su un tavolo. Stilisticamente, *The Murder of Crows* ricordava l'installazione sonora del 2001 *The Forty Part Motet*<sup>6</sup>, che consisteva in quaranta diffusori disseminati in uno spazio, ciascuno con la voce di un singolo cantante. È stata inclusa nel Festival *White Light* al Lincoln Center del 2010 e presentata al MoMA PS1 e in molte altre gallerie del mondo.

**Paul David Young** [da qui in poi Y] Parlateci della vostra relazione con il teatro, perché c'è senza dubbio un elemento teatrale nel vostro lavoro. Mi riferisco in particolare a *Playhou-*

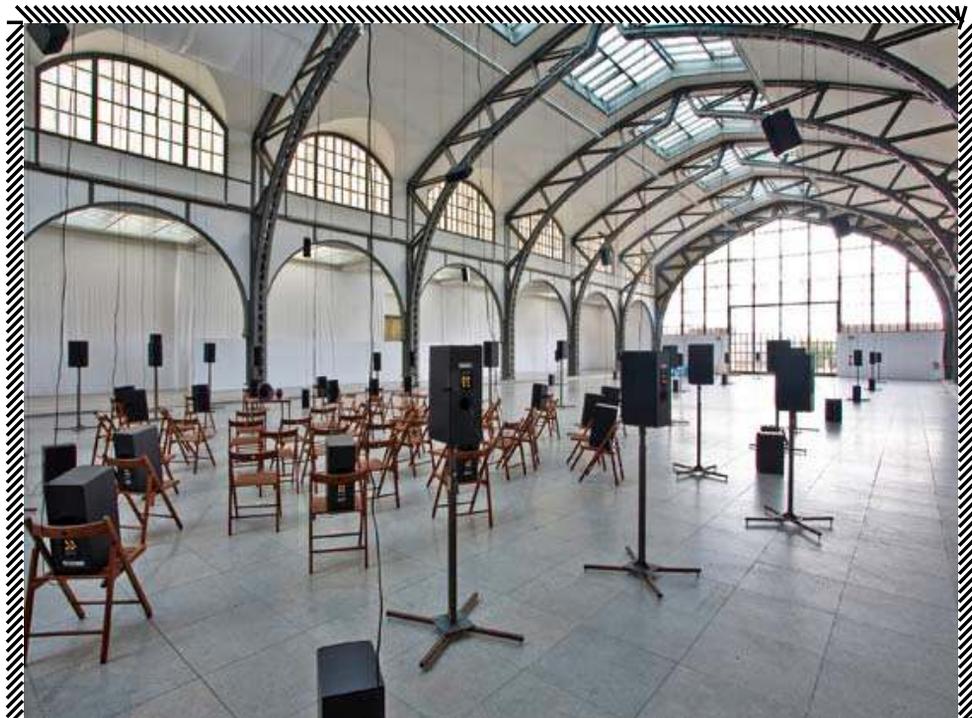


- 1 Le *audio walk* sono dei percorsi in cui lo spettatore, munito di cuffie, è eterodiretto dalla voce di Janet Cardiff, registrata assieme al suono ambientale nello stesso luogo in cui lo spettatore si trova. La registrazione è stata realizzata con la tecnica binaurale, che restituisce accuratamente lo spazio tridimensionale. [N.d.C.].
- 2 Similmente alle *passeggiate audio*, le *video walks* si basano sullo stesso sfasamento temporale: lo spettatore questa volta è munito di videocamera (e cuffie con audio binaurale), non per registrare, ma per seguire un video registrato nello stesso ambiente e che segue lo stesso percorso, ma realizzato con attori, oggetti di scena e anche post-prodotto (editing, effetti sonori e visivi ecc.). [N.d.C.].
- 3 AA.VV., *La Biennale di Venezia. 49 Esposizione Internazionale d'Arte. Platea dell'umanità*, 2 voll., Electa, Venezia 2001. [N.d.C.].
- 4 Installazione mixed media di Janet Cardiff e George Bures Miller. 2003. Per un approfondimento [https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise\\_institute.html](https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise_institute.html) [N.d.C.]
- 5 Installazione mixed media di Janet Cardiff e George Bures Miller, in collaborazione con Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Freunde Guter Musik e.V. Berlin, The Canada Council, and Bowers & Wilkins Speakers. 2008. Per un approfondimento [https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/murder\\_of\\_crows.html#](https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/murder_of_crows.html#) [N.d.C.].
- 6 Audio installazione di Janet Cardiff e George Bures Miller. Rielaborazione di *Spem in Alium* di Thomas Tallis (1573). 2001. Per un approfondimento [https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet\\_video.html](https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet_video.html) [N.d.C.].

se<sup>7</sup>.

**George Bures Miller** [da qui in poi **M**] In un certo senso *The Murder of Crows* si stava allontanando dal teatro. È teatrale, ma avevamo appena creato un altro paio di pièce che erano ancora più teatrali, ad esempio, *The Killing Machine*<sup>8</sup> o *Opera for a Small Room*<sup>9</sup>. Abbiamo usato luci computerizzate per muoverci insieme al suono. In *Playhouse* volevamo creare una pièce meno complessa.

**Janet Cardiff** [da qui in poi **C**] Ma allo stesso tempo, penso che ciò che di interessante accade in *Playhouse* è il crearsi di una relazione particolare con l'audience che lo porta a diventare spettatore.



Janet Cardiff e George Bures Miller, *The murder of Crows*, 2008. foto di Roman März. Visione laterale dell'installazione presso l'Hamburger Bahnhof di Berlino, 2008.

## M. Uno spettatore teatrale.

- 7 Mixed media con proiezione di video loop e audio binaurale di Janet Cardiff e George Bures Miller. 1997. Per un approfondimento [https://www.cardiffmiller.com/artworks/smaller\\_works/playhouse.html](https://www.cardiffmiller.com/artworks/smaller_works/playhouse.html) [N.d.C.].
- 8 Pièce per Mixed media di Janet Cardiff e George Bures Miller. Robot a cura di Carlo Crovato. Musica di Frieda Abtan, assistente alle percussioni Titus Maderlechner. 2007. Per un approfondimento [https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/killing\\_machine.html](https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/killing_machine.html) [N.d.C.].
- 9 Mixed media con suoni, registratori e luci sincronizzate di Janet Cardiff e George Bures Miller. 2005. Per un approfondimento <https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/opera.html#> [N.d.C.].

C. Uno spettatore molto simile a quello del teatro. Anche con le Video Walk. Abbiamo appena finito una Video Walk a Kassel: *FOREST (for a thousand years...)*<sup>10</sup> per DOCUMENTA 13. È notte, è come in teatro. Guardi azioni differenti che avvengono in luoghi diversi appena ti sposti da uno spazio all'altro. Penso che quello che facciamo sia in forte dialogo con il teatro e la danza contemporanei.

M. Ci sentiamo frustrati a lavorare in e per il teatro perché a noi interessa immergere l'*audience* in un modo che a teatro non è possibile. C'è sempre una linea tra te e il palco. È difficile in questo modo funzionare come un medium immersivo, invece con il suono, quando gli spettatori chiudono gli occhi, possono ritrovarsi in un mondo diverso che non esiste in teatro.



Janet Cardiff e George Bures Miller, *The Killing Machine*, 2007. Foto di Seber Ugarte, Miami Art Museum and Freedom Tower 2007

Y. *The Murder of Crows* sembra avere una relazione differente con l'*audience* rispetto alle Video Walk, ad esempio, che sono più dirette, in termini di come si rivolgono all'*audience* o allo spettatore, in qualche modo controllano e dirigono le scelte che vengono fatte.

C. Sì, e penso che si crei una differente relazione, un po' come in *The Forty Part Motet*, una pièce piuttosto simile. Lo spettatore non è necessariamente obbligato a sedersi, il concetto della pièce è che quando ci si muove nello spazio ognuno percepisce una pièce musicale differente, mentre in *The Murder of Crows* eravamo più interessati nel far muovere il suono nello spazio. L'*audience* rimane essenzialmente nello stesso posto mentre il suono si muove da un estremo all'altro dello spazio.

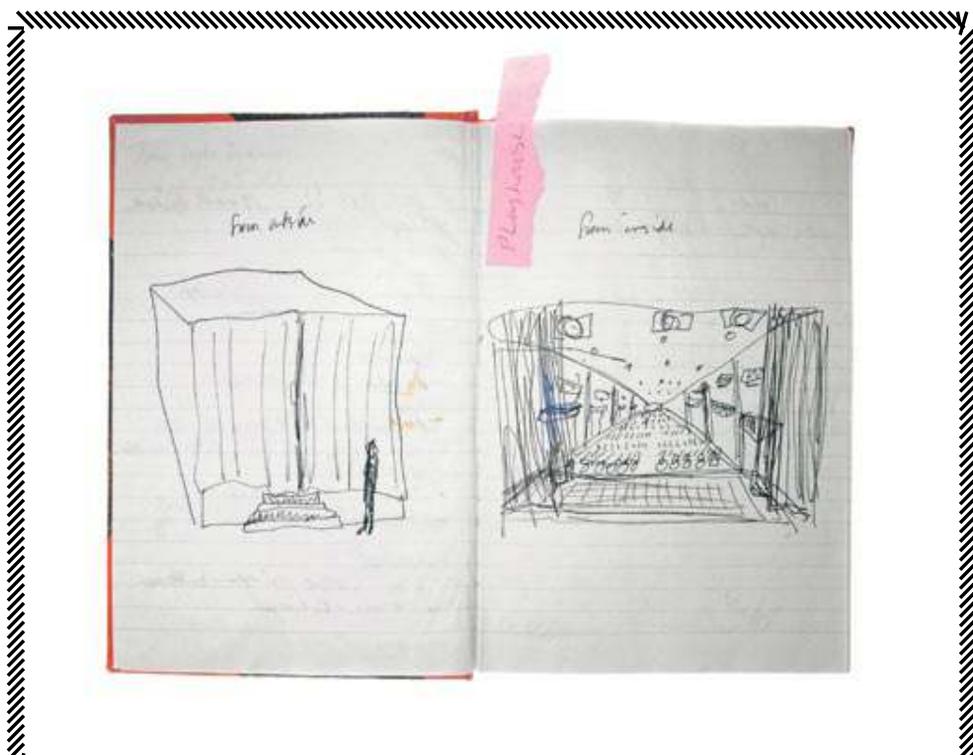
////////////////////

10 Audio installazione di Janet Cardiff e George Bures Miller. 2012. Per un approfondimento <https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/forest.html> [N.d.C.].

M. The *Murder of Crows* è molto diverso dalle Video Walk, perché in queste ultime lo spettatore si muove e il suono lo segue grazie alle cuffie, invece qui volevamo creare una sorta di ambiente sonoro.

C. Ci piace lavorare in modi sempre diversi. Con le Video Walk amiamo unire la realtà fisica con quella virtuale, creando una strana interazione.

M. Spesso avvengono eventi sincronici contemporaneamente alle Video Walk. Cerchiamo sempre di creare qualcosa di nuovo e cambiare. Volevamo fare qualcosa di simile a *The Forty Part Motet*, dove usiamo solo altoparlanti, ed è una costruzione abbastanza semplice, usare il suono per far muovere le persone. Questo è un problema che ci siamo posti.



Janet Cardiff e George Bures Miller, *Playhouse*, 1997. Bozzetto.

Y. In *The Murder of Crows* all'Armony ho percepito come disturbanti le sedie nell'ambiente, perché il mio istinto era quello di muovermi.

M. Se chiedi ai partecipanti di stare trenta minuti nello stesso posto, pensiamo sia giusto creare degli spazi comodi.

C. Tornando alle tue domande, per me il teatro era un po' come un set. Anni fa abbiamo visto una pièce a Berlino, un riadattamento di *Krapp's Last Tape* di Beckett, e nel nostro

lavoro ci sono molte pièce che si riferiscono a quello spettacolo, nel quale c'era un singolo performer sul palco che raccontava i suoi ricordi. Per me *The Murder of Crows* è una pièce nella quale lo spettatore può stare seduto al suo posto circondato da una sinfonia. In teatro la sinfonia è in platea, invece in questo caso la sinfonia è tutt'intorno allo spettatore, quindi senza dubbio fa riferimento all'organizzazione tradizionale del teatro. Come *Opera for a Small Room*.

M. Che è molto vicina al teatro. Il set si trova nel mezzo dello spazio della galleria, una camera piena di dischi e mangiadischi, e si sente una voce che viene fuori da un megafono e le luci si muovono insieme ai suoni.

Y. Ho visto uno spettacolo simile in uno show nella *Luhring Augustine Gallery* a Chelsea, dove c'erano dei telefoni. Si chiamava *Dreams – Telephone Series*.

C. Hai ragione. Venivano dallo stesso posto. Quei sogni che abbiamo usato per i telefoni erano stati registrati a Kathmandu nello stesso periodo nel quale registravamo gli altri sogni. Non sapevamo ancora che avremmo usato i sogni per *The Murder of Crows* fino a qualche tempo dopo, ma vengono da quel periodo.

M. Registravamo i nostri sogni di notte, quindi i sogni della pièce sono effettivamente registrati ai bordi del letto, il che trasmette una strana sensazione di...

C. Sonnambulismo.

M. Perciò se si percepisce un tono da sonnambula nella sua voce, è perché fondamentalmente stava dormendo.

Y. Questo è quello che ne deduco, altrimenti è davvero una brava attrice.

C. No, non sono una brava attrice.

Y. Scegliendo questa tecnica, volevate fare riferimento alla teoria di Freud? Freud chiedeva ai suoi pazienti di scrivere i propri sogni appena si svegliavano per mantenerne fresche le impressioni.

C. Diciamo che con la serie dei telefoni ci volevamo riferire a Freud perché i telefoni fanno parte di quell'epoca storica.

M. Dagli anni Trenta in poi.

C. Sì, uno di questi telefoni era appoggiato sulla scrivania di Freud. Quindi hai decisamente colto in pieno questo collegamento. Non mi ricordo il periodo in cui eravamo in cerca di sogni, ovviamente venne fuori quell'immagine di Goya (*The Sleep of reason Produces Monsters*) e altre suggestioni, e leggere Freud e ricordarsi i sogni – tutto questo entrò a far parte della pièce ma non in modo diretto. Inoltre il corno è un diretto riferimento all'incisione. Vediamo un uomo addormentato sul tavolo e tutti i mostri sono dietro di lui ma è impossibile svegliarlo

Y. L'opuscolo di *The Murder of Crows* al Park Avenue Armony dice: "La pièce è un requiem a un mondo di positività e utopia che – anche se annunciato alla fine della guerra fredda dopo il 1989 – sembra essere scomparso nei nostri tempi di patologica 'guerra terroristica' e 'violenza etnica' che designa il lato più buio della globalizzazione".

M. Abbiamo creato questa pièce nel periodo nero della guerra in Iraq, un periodo fra i più demoralizzanti.

C. Abbiamo iniziato la pièce nel 2006.

M. O forse anche prima. Noi ci limitiamo a rispondere a quello che succede nel mondo, mentre la creavamo pensavamo a quello che stava succedendo, per questo ha un tono molto cupo. Era un requiem per il periodo storico precedente. Dopo l'11 settembre ogni cosa è cambiata così radicalmente, forse non nei fatti, ma sicuramente nella testa delle persone e nei media.

C. Si riferisce alla guerra in Iraq perché quando iniziammo la pièce compravamo *l'Herald Tribune* abbastanza regolarmente e c'erano sempre articoli orribili riguardo quello che stava accadendo, e nella versione internazionale, più che in quella americana, c'erano notizie che facevano capire anche il punto di vista dell'Iraq. Un articolo particolarmente toccante fu quello che raccontava di un padre che tornava a casa un giorno e la trovava rasa al suolo, le sue tre figlie uccise, una delle braccia delle ragazze penzolava dal candeliere. Ci colpì l'idea che ci sono persone imprigionate in una situazione che non possono cambiare. Una persona qualunque torna a casa e trova tutta la sua famiglia uccisa e non può farci niente. Sono impotenti. È molto simile alla serie di Goya, inoltre a Kathmandu eravamo in una situazione nella quale io avevo incubi continui e la sensazione costante di vivere in un sogno.

M. Non si può legare quel periodo direttamente alla pièce. Tutto sembrava come un sogno del subconscio, ed è proprio questa sensazione che volevamo trasmettere nella pièce.

C. Uno dei critici parlò del corno come un riferimento alla novella *1984* di Orwell. Avevo riletto quel libro mentre producevamo la pièce, e continuavo a dire che quella storia raccontava quello che stava succedendo nei media in quel periodo. Con chi è in guerra l'America? Con quali poteri abbiamo a che fare? È molto simile a *1984*.

Y. L'altra cosa che ho notato della pièce è la predominanza della musica, che mi ha ricordato *The Forty Part Motet*.

C. Stavamo leggendo libri sull'impatto emozionale della musica, come la musica ti connette al tuo livello subconscio. Uno dei problemi su cui volevamo lavorare era: come si possono trasportare le persone senza utilizzare il visivo? Come riesci a coinvolgerle? Come riesci a creare la colonna sonora di un film? Certo, la musica è una grande parte di questo lavoro. Collaborammo con un compositore di Berlino e usammo anche una composizione di Freida Abtan, compositrice di Montreal, per una sezione elettronica. Lavorammo con Tilman Ritter, gli fornimmo le parole del libretto e molte suggestioni.

M. Lui è un compositore di musiche per film quindi è abituato a lavorare in gruppo.

C. Abbiamo sempre desiderato registrare una lunga sequenza per chitarra, così invitammo molti chitarristi nel nostro studio e iniziammo a lavorare. Di fatto, come *Motet* separa i cantanti, così volevamo separare alcuni strumenti dall'orchestra e farli muovere nello spazio. Per questo usiamo anche il coro russo che subentra all'orchestra. Ovviamente c'è anche un sottotesto.

Y. Vi considerate scrittori?

C. No.

Y. C'è molto testo nelle vostre pièce.

C. A un certo punto pensavo di essere interessato alla scrittura e volevo scrivere un romanzo. Più o meno quindici anni fa ho cominciato a scriverlo, ma presto mi sono reso conto di non essere per niente portata. Non potrei mai diventare il tipo di scrittore che io ammiro. Ma penso che il modo di lavorare che utilizziamo abbia bisogno di un po' di scrittura. È una sorta di scrittura tridimensionale, che sollecita le idee delle persone e i loro ricordi piuttosto che creare scene complete. Siamo in grado di unire la scrittura agli effetti sonori e, nel caso delle Video Walk, anche agli effetti visivi.

M. In *The Murder of Crows* iniziamo senza una narrazione vocale e poi – abbiamo costruito tutte queste parti con l'utilizzo di musica ed effetti sonori – ci siamo resi conto che non era abbastanza, che era necessario aggiungere qualcos'altro.

C. Struttura.

M. Per permettere alle persone di creare un'immagine più coerente nella loro mente. Abbiamo registrato i sogni, e i sogni che abbiamo scelto si inserivano molto bene con la musica e gli effetti sonori che avevamo già creato: fornivano una struttura e riempivano la scena. Gli effetti sonori e la musica non riuscivano a rendere quello che volevamo dalla pièce. Necessitavamo di altro. È interessante perché la pièce di Kassel, *FOREST (for a thousand years...)* non ha alcun tipo di narrazione vocale.

C. Ma ha una bellissima foresta dove sedersi, quindi ha la parte visuale. Potrebbe essere un film. C'è una sequenza con una bomba e anche una con un mostro. Generalmente ci piace introdurre una parte divertente, ma credo che *Murder* non sia molto comico.

M. Ma c'è la parte dell'aria, la musica sembra quasi quella dei Queen. Volevamo fare un collegamento alla scena di *Wayne's World* quando cantano *Bohemian Rhapsody* in automobile.



## Le Tante Facce di Aldes

Atlante iconografico

a cura di  
Dalila D'Amico

*Il video è visionabile all'indirizzo web: <https://webzine.sciami.com/le-tante-facce-di-aldes>*

ALDES, sotto la direzione di Roberto Castello, ha “scannerizzato” nell’arco di oltre un ventennio un’umanità brutale e venale che si nutre dell’eccesso per far saltare ad uno ad uno miti e cliché dell’ideologia contemporanea. Idiosincrasia, lussuria, debolezza, spazio, tempo, economia, diventano nelle coreografie della compagnia escrescenze del corpo, oggetto ultimo di ogni scrittura. Il corpo negli spettacoli di ALDES si riversa sulla scena non solo come figura plastica, ma anche come attestazione di una soggettività fortemente legata alle coordinate spazio-temporali che lo spettatore condivide. La danza di ALDES si manifesta nelle gestualità brusche, nei respiri affannati, passa per le posture, si dilata nella voce, si impossessa delle espressioni facciali.

Le sequenze selezionate dagli spettacoli del gruppo e montate nel video “Le tante facce di Aldes” provano a raccontare queste soggettività animali attraverso un assemblaggio dei loro volti per portare in luce l’attenzione di Aldes all’eloquenza della faccia, della smorfia, del ghigno. La faccia, negli spettacoli selezionati, si configura come paesaggio eterogeneo del presente. Le bocche spalancate diventano realtà bucate, canali di accesso ad un altro-ve oscuro. I nasi arricciati sono storture del presente, gli sguardi ammiccanti parodie del desiderio, le lingue estroflesse disgusto di narrazioni da invertire.

Le sequenze di cui si compone il video “Le tante facce di Aldes” sono tratte dai seguenti spettacoli.

## Biosculture (1990)

*Biosculture* è un progetto modulare, di coreografie, video, e animazioni 3D collocate all'interno di un contesto espositivo. *Biosculture* fa sì che sia ciascuno spettatore ad incontrare le 'opere', a creare la propria personale drammaturgia. Le Biosculture sono non spettacolari, discrete, imperfette, lente; un gioco di idee e sensi legati al corpo. E' un percorso di azioni che non hanno fine, di oggetti esistenti al di là della presenza dello spettatore che spostano la percezione della danza dal piano dello spettacolo a quello della contemplazione e dell'osservazione.

## Stanze (2004/2007)

*Stanze* è una panoramica di piccole opere della compagnia nate tra il 2003 e il 2005. Lavori che partono da un'idea di coreografia come arte plastica, che quindi utilizzano i corpi per dare forma a idee senza mai costruire narrazioni e senza mai porsi come fine l'intrattenimento. Sono sculture mobili, spesso divertenti e assurde, che strapazzano la percezione del tempo e si propongono come se ognuna di esse dovesse durare all'infinito. Giacomo Verde crea un secondo piano di visione agendo con una telecamera e un pc - dalla regia collocata sulla scena - rimandando in tempo reale su un fondale immagini e dettagli rielaborati dell'azione.

## Il Duca Delle Prugne (2007)

Il titolo dello spettacolo prende spunto da un famoso brano di Frank Zappa dal contenuto fortemente erotico. Classico varietà, *Il Duca delle Prugne* offre agli spettatori una pausa piacevole: due presentatori si alternano nell'introdurre balletti, numeri comici e *strip tease*. Il pubblico viene accolto dagli artisti in eleganti abiti da sera in un *night club* disseminato di sedie e tavolini. Su ciascuno di essi gli spettatori trovano un menù dal quale è possibile scegliere buoni vini, superalcolici, piatti raffinati e una vasta gamma di servizi che vanno da massaggi di varia natura, alla possibilità di essere rinfrescati gentilmente da una o più graziose sventagliatrici, al servizio di messaggeria fra gli spettatori, alla polaroid ricordo, a diverse tipologie di baci. *Il Duca delle Prugne*, più che uno spettacolo, è una godibile e lussuosa esperienza che gli spettatori sono messi in condizione di condividere con gli interpreti, pretesto e occasione per riflettere sul proprio rapporto con il piacere, il denaro e il superfluo.

## Nel Disastro (2009)

Lo spettacolo costituisce l'ottavo capitolo de "Il migliore dei mondi possibili", (Premio Ubu 2003, Miglior spettacolo sezione Danza) progetto pluriennale composto da dieci spettacoli che indagano il presente. *Nel Disastro* è dedicato alle vite degli individui, uno spettacolo corale che attraverso la danza, la voce e la parola da vita ad una surreale e grottesca rappresentazione delle tragedie individuale e del disastro collettivo di un tempo e di un paese sconcertanti. Con autoironia feroce *Nel disastro* deride la fallocentricità dei rapporti. Attraverso un meccanismo di amplificazione di dati autobiografici e intimità svelate, gli

interpreti danno vita, non a personaggi, ma alle ansie, inquietudini, fragilità, debolezze, desideri, inadeguatezze, dolore e nevrosi di questo tempo.

Una riflessione sul senso del vivere contemporaneo, o forse più esattamente, sulla sua assenza, strutturata in una sequenza di assoli intervallati da brevi scene collettive.

## **Carne trita (2011)**

*Carne trita* è un concerto – una composizione di movimenti, visi, gesti e voci – che utilizza la figura umana per uno stralunato, e tutto sommato divertito, inno all'insensatezza del destino; un omaggio alla bellezza, alla pazienza, alla mitezza, alla fatica, alla tenacia e all'indignazione delle moltitudini di chi non ha motivi per credere nella possibilità di un futuro desiderabile.

## **In girum imus nocte et consumimur igni (2015)**

Uno scabro bianco e nero e una musica ipnotica sono l'ambiente nel quale si inanellano le micro narrazioni di questo peripatetico spettacolo notturno a cavallo fra cinema, danza e teatro.

Illuminato dalla fredda luce di un video proiettore che scandisce spazi, tempi e geometrie, il nero profondo dei costumi rende diafani i personaggi e li proietta in un passato senza tempo abitato da un'umanità allo sbando che avanza e si dibatte con una gestualità brusca, emotiva e scomposta, oltre lo sfinimento e fino al limite della trance. "In girum imus nocte et consumimur igni", "Andiamo in giro la notte e siamo consumati dal fuoco", enigmatico palindromo latino dalle origini incerte, che già fu scelto come titolo da Guy Debord per un famoso film del 1978, va così oltre la sua possibile interpretazione di metafora del vivere come infinito consumarsi nei desideri, per diventare un'esperienza catartica della sua, anche comica, grottesca fatica.

# Allegati

Ogni numero di *Sciami | Ricerche* pubblica degli allegati che attengono ai percorsi di ricerca presenti nel network (teatro, suono e vocalità e videoarte). In particolare, con periodicità semestrale, dei focus dedicati a compagnie di teatro italiane che vanno a comporre nel loro insieme il percorso di ricerca *Nuovo Teatro Made in Italy* in grado di fornire un rigoroso inquadramento analitico della pratica teatrale della compagnia presa in esame.



## Luciano Berio

a cura di  
Daniele Vergni

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/luciano-berio>



## Giorgio Barberio Corsetti

a cura di  
Stefano Scipioni

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/giorgio-barberio-corsetti>



## Teatrino Clandestino

a cura di  
Antonino Pirillo

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/teatrino-clandestino>



## La Gaia Scienza

a cura di  
Stefano Scipioni

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/la-gaia-scienza>



## Sosta Palmizi

a cura di  
Angela Bozzaotra

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/sosta-palmizi>



ISSN 2532-3830



2532-3830-4