



la ricerca degli dèi

maestri e pedagogia nel teatro del '900
per un attore non progettato



JERZY GROTOWSKI

per un teatro povero

“L’ambiente del teatro ufficiale ci ha considerato per molto tempo un fenomeno marginale. In quel periodo abbiamo potuto lavorare senza distrazioni sul mestiere, ogni cosa è stata preparata in modo molto preciso. Per dare vita ad uno spettacolo abbiamo lavorato uno, due, anche tre anni. Ma la cosa più importante è che abbiamo sviluppato un sistema di allenamento parallelo che gli attori e io abbiamo poi praticato quotidianamente per moltissimo tempo. Non credo sia una cosa eccezionale nella storia del teatro. Stanislavskij per esempio, iniziò a lavorare con un gruppo di dilettanti, e per molto tempo è stato considerato lui stesso un regista dilettante. Però ha sfruttato bene questo tempo da dilettante, lo ha sviluppato per sviluppare il “mestiere”, fino a diventare un simbolo della perizia professionale in teatro. Anche André Antoine, in Francia, ha fatto un percorso simile, e anche altri. Il problema, infatti, non è come si comincia, si può iniziare come dilettanti o si possono frequentare scuole: il problema è diventare professionisti. Non nel senso di guadagnarsi da vivere con la professione del teatro, ma nel senso di conoscere davvero il mestiere, l’artigianato.”

“Quando lavoravamo a Opole in completo isolamento, eravamo molto poveri. Non avevamo abbastanza soldi per mangiare ogni giorno e non era neanche possibile guadagnare qualcosa a margine del lavoro, perché eravamo impegnati tutto il giorno con il nostro allenamento. L’impegno era totale ed essenziale. In quegli anni, a Opole, io avevo una sola camicia e un solo paio di pantaloni. Per avere abiti puliti la mattina dovevo lavarli la sera prima e farli asciugare la notte. Non poteva durare, eravamo troppo marginali. Quando ci siamo trasferiti a Wroclaw era chiaro che non avremmo potuto continuare a vivere in quella marginalità. Ma la dottrina teatrale che praticavamo era troppo ribelle, sia dal punto di vista artistico sia dal punto di vista politico. Era davvero difficile per le autorità polacche sopportarci e, devo dire, anche per gli ambienti del teatro ufficiale. Era urgente diventare credibili.”

A quell'epoca, nel 1966, il modo più semplice per interpretare il lavoro del Teatr Laboratorium era catalogarlo come teatro di ricerca. E in effetti lo era. L'unico teatro d'avanguardia in cui la povertà non costituiva un ostacolo, in cui la penuria di denaro non giustificava l'uso di mezzi così inadeguati da pregiudicare automaticamente gli esperimenti. Esperimenti quelli del teatro di Grotowski che, come ogni vero laboratorio erano validi sul piano di vista scientifico poichè le condizioni fondamentali erano rispettate: la possibilità di una concentrazione perfetta per un gruppo esiguo di persone aventi a disposizione tutto il tempo necessario. Esperimenti che si traducevano in un vero e proprio lavoro svolto in libertà economica e temporale, basato sulla fiducia reciproca e sulla discrezione.

Un lavoro sostanzialmente non verbale. Che consisteva nel procurare a ciascun attore una serie di choc. Lo choc di mettere se stesso a confronto con delle semplici e irrecusabili provocazioni. Lo choc di prendere visione dei propri artifizi, trucchi e clichè. Lo choc di percepire parte delle proprie vaste e inesplorate risorse.. Lo choc di essere costretto a porsi il problema del suo essere attore. Lo choc di dover riconoscere che questi interrogativi esistono e che – nonostante una lunga tradizione tenda ad evitare la serietà nell'arte teatrale – viene il momento in cui devono essere affrontati. Lo choc di scoprire che in qualche parte del mondo, la recitazione viene considerata un'arte di dedizione, assoluta, monastica e totale; la frase ormai vieta di Artaud "*crudele verso me stesso*" è un autentico sistema di vita, in un posto e per un gruppo di una decina di persone. A una condizione però: che questa dedizione non renda la recitazione fine a se stessa. Per Grotowski infatti la recitazione non è che un mezzo. Un modo di vivere è infatti anche un modo per vivere.

“ Che cos'è il teatro? Che cosa lo rende unico? Cosa può attuare che il cinema e la televisione non possono? Due idee si concretizzarono nella mia mente: il teatro povero e la rappresentazione come atto di trasgressione. Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore. Questa è una vecchia verità teorica che però pregiudica, quando venga rigorosamente applicata nella pratica, la maggior parte dei nostri luoghi comuni sul teatro. Essa si oppone alla concezione del teatro come sintesi di discipline creative disparate – letteratura, scultura, pittura, architettura, arte dell'illuminazione, recitazione. Questo teatro “sintetico” è il teatro contemporaneo, che definiremo subito il “Teatro Ricco” – ricco di difetti.

Il Teatro Ricco nasce dalla cleptomania artistica, l'abilità di attingere da altre discipline, e di costruire spettacoli ibridi, congerie senza né spina dorsale né unità e presentati purtuttavia come opere d'arte organiche. Riproducendo gli elementi assimilati, il Teatro Ricco cerca di sfuggire al vicolo cieco rappresentato dal cinema e dalla televisione.