

Questo scritto è la rielaborazione del mio intervento alla Conferenza Internazionale “USURA: IL PECCATO DIMENTICATO” tenutasi presso l'Università di Wroclaw, Istituto di Studi Classici, Mediterranei ed Orientali, l'11 e il 12 aprile del 2012.

TEATRO “POVERO” E TEATRO “DI USURA”
L'INSEGNAMENTO DI JERZI GROTOWSKI

di Maria Dolores Pesce

Ritengo opportuno e, in un certo senso, anche doveroso aprire queste pagine con le parole di Peter Brook che, a mio parere, meglio di altre definiscono sinteticamente l'artista e lo studioso polacco. Scrive infatti Brook : <<Grotowski è unico. Perché? Perché nessun altro al mondo, nessuno dopo Stanislavskij, di mia conoscenza, ha esplorato la natura della recitazione, il fenomeno che la costituisce , il suo significato, la scienza dei suoi processi, sia psichici, che fisici o emozionali, così profondamente e pienamente come Grotowski.>>^[1]

Nel corso delle sue ricerche e sperimentazioni, iniziate ad Opole nel 1959 e proseguite prima a Wroclaw, con il Teatr Laboratorium che conseguì lo status di “Istituto di ricerche sulla recitazione”, e poi, con il Workcenter, a Pontedera, dove nel 1999 lo colse la morte, fu proprio attorno alla sua profonda convinzione, in varie circostanze ribadita, che la tecnica scenica e personale dell'attore sia il nucleo dell'arte teatrale, che si andò in effetti consolidando in Grotowsky il concetto, l'idea, la suggestione di un teatro 'diverso', o meglio 'autentico' ovvero 'sincero', che egli stesso sintetizzò nella definizione, ormai universalmente nota, di “Teatro povero”.

Un'idea 'umanistica', se vogliamo, ovvero esistenziale del teatro, visto come processo innanzitutto fondato sull'attore quale persona in esso impegnata nella sua integrità e implicata nella sua 'integralità', che fornisce un potente spunto di riflessione ed anche un ponte rispetto al tema qui affrontato, quello dell'usura, che riguarda appunto anch'esso la persona nelle sue declinazioni storiche, etiche, psicologiche, sociologiche e infine anche artistiche, dunque, io credo, anche nella, apparentemente eterodossa, declinazione 'estetica' rintracciabile nella riflessione e nell'insegnamento del regista e maestro polacco.

Una riflessione in effetti che, se guardata con profondità e anche curiosità, apparirà paradossalmente 'contigua', di una contiguità peraltro fondata su una suggestione innanzitutto 'linguistica', una sorta di inaspettata corrispondenza od eco significativa, che lega, rimbalzando quasi tra l'una e l'altra, la definizione di “povero”, attribuita da Grotowski al suo teatro, e la parola “usura”.

Si tratta peraltro di collegamenti mai espliciti nella sua attività, ma, a mio modo di vedere, da quella recuperabili e con quella coerenti, mentre, d'altra parte, io credo

altresì che l'approfondimento di tali collegamenti e suggestioni sia utile anche per perfezionare, pur se da un punto di vista inusuale, la conoscenza stessa dell'attività e della ricerca di Jerzy Grotowski.

È dunque innanzitutto necessario entrare in un campo che non mi è specifico, e cercare per prima cosa di andare alla fonte prima di tali suggestioni, cioè il substrato significativo originario, anche etimologico, delle parole che andiamo trattando e che, in un certo senso, ha anch'esso lata corrispondenza, funzionale e significativa, con quel substrato psichico autentico, dell'attore e dell'uomo, che attraverso lo studio e l'esercizio delle sue modalità espressive è l'oggetto e il fine ultimo della 'ricerca' di Grotowski.

“Povero” nella originaria significazione latina (pauper) non è termine in sé negativo, indicando colui che campa modestamente e, non avendo più di ciò che gli è necessario per vivere, è privo del superfluo. Ancora più esplicito il termine greco “pénes”, cioè “chi lavora per vivere”.

Solo, dunque, con il prevalere dell'egemonia del denaro, come misura della relazione con la realtà, il termine ha incorporato ed enfatizzato la sua attuale valenza prevalentemente negativa e credo che Grotowski, utilizzandolo, volesse proprio andare oltre quest'ultimo 'consolidato' sentire, questa sorta di maschera calata sulla parola stessa ed il suo decadere.

Ciò anche nel solco, implicito se non consapevole, della lezione di Walter Benjamin, che ha 'smascherato' la contemporanea perdita di senso della parola, ripercorrendone il suo scivolare dall'univocità della paradisiaca lingua unica alla attuale babele, di lingue e di significati progressivamente depotenziati.

Il termine latino usura (da utior – uti: usare) significa, da parte sua, semplicemente il godimento, l'uso di un bene, riferendosi tra l'altro al godimento di denaro prestato senza interesse. Era dunque un termine neutro che rappresentava una relazione neutrale, cioè non sbilanciata, e ciò risulta e risulterà assai importante per lo sviluppo del mio ragionamento.

Solo collateralmente, e secondariamente, il termine usura è utilizzato per indicare anche il frutto, cioè l'interesse del capitale (bene) prestato, in un contesto peraltro non ancora integralmente 'economicistico', quindi senza quella coloritura 'eticamente' negativa prevalente nel nostro tempo e nella nostra Società, caratterizzati, anche in questo campo, dalla 'dismisura', figlia peraltro legittima dello 'sfruttamento' economico o capitalistico che dir si voglia.

È proprio in quel suo primario significato 'essenziale' che ha potuto essere utilizzato anche da Sant'Agostino con il suo invito al cristiano : <<sii usuraio>>^[2], ad indicare la gratuità del dono di sé ispirato da Dio. Ne è conseguente la distinzione tra ciò che può essere fruttifero (l'amore) e di ciò che non deve esserlo (il denaro), e dunque la condanna del prestito di denaro 'a interesse', in quanto condanna della declinazione 'economica' del termine, da cui, come rilevato in precedenza, discende l'attuale prevalenza significativa.

Due parole dunque, povertà e usura, degenerate in negativo nel contesto significativo delle società contemporanee, parole irrigidite come i nostri corpi, incrostati da gesti convenzionali, da maschere, da luoghi e senso comune, e, come questi, infine da 'liberare' anche attraverso l'arte, e l'arte dell'attore in particolare.

In proposito non va dimenticato o sottovalutato il rapporto, conflittuale finchè si vuole ma profondo, di Grotowski con la tradizione religiosa, cattolica ovviamente nel suo specifico esistenziale, rapporto che entra solo indirettamente nella questione qui affrontata ma che è interessante riepilogare con le parole di Grotowski stesso, proprio in *Per un teatro povero*:

“Nel mio lavoro di regista sono stato perciò tentato di servirmi di situazioni arcaiche consacrate dalla tradizione, situazioni tabù (appartenenti alla sfera della religione e della tradizione). Ho sentito il bisogno di confrontarmi con questi valori. Essi mi affascinarono, riempiendomi di un senso di inquietezza interiore mentre allo stesso tempo ero in preda alla tentazione di bestemmiare: volevo attaccarli, superarli o piuttosto metterli a confronto con la mia esperienza personale determinata essa stessa dall'esperienza collettiva del nostro tempo. Questa caratteristica delle nostre produzioni teatrali è stata variamente definita “collisione con le radici”, “dialettica di derisione e apoteosi”, o anche “religione espressa attraverso la bestemmia; amore che si esprime attraverso l'odio.”^[3]

La natura ed il senso di questa suggestione linguistica ed insieme esteticamente evocativa, può dunque, e deve, essere prima 'svelata', nel senso proprio di 'togliere il velo', e poi approfondita.

Jerzy Grotowsky conia la definizione “teatro povero” essenzialmente per dare un 'nome', icasticamente evocativo, al teatro che lui cerca, il teatro cioè che si priva di tutto ciò che è superfluo per concentrarsi su ciò che ad esso è essenziale e quindi 'sufficiente', a partire dalla relazione attore-spettatore, e di conseguenza su tutto ciò, e solo su ciò che ad essa 'relazione' è funzionale.

Approfondire pienamente i contenuti e le articolazioni della ricerca che è la fonte del concetto di “Teatro povero”, e dei suoi esiti, necessiterebbe certamente di più tempo rispetto a quello consentito ad un breve saggio, che dunque non 'pretende' di interpretare Grotowski, ma solo di seguire suggestioni che dalla sua ricerca nascono e che mi sembrano 'tangenzialmente' incontrare l'argomento in discussione.

Quella del nostro è in effetti una ricerca di decenni, e per di più è tuttora aperta come da volontà e lascito di Grotowsky medesimo:

“Poco tempo fa [era il 1990 ndr] qualcuno mi ha domandato: vuoi che il Centro di Grotowski, dopo la tua scomparsa, continui? Ho risposto di *no* unicamente perchè rispondevo all'*intenzione* della domanda; a mio parere l'intenzione era: vuoi creare un Sistema che si fermi nel punto in cui la tua ricerca si fermerà e che poi venga insegnato? È per questo che ho risposto “no”. Ma devo riconoscere che se l'intenzione fosse stata: vuoi che questa tradizione, che in un certo luogo e in un certo tempo avete riaperto, vuoi dunque che questa *ricerca* su L'arte come veicolo qualcuno la continui? - non avrei potuto rispondere con la parola no.”^[4]

Anche per questo il discorso qui sviluppato verte e si basa, ovviamente, soprattutto sui testi di Jerzy Grotowski, ma non trascuri gli interessanti scritti di chi ha raccolto e continuato, nel citato senso grotowskiano, la tradizione del Workcenter di

Pontedera, Thomas Richards in particolare e Marco Biagini, senza peraltro trascurare la pubblicistica, non ricchissima, intorno alla attività e alla ricerca dell'artista di Rzeszów, pur con l'avvertenza che del nome di Grotowski si è fatto e si fa molto 'uso' spesso senza tentarne una vera conoscenza.

In breve l'autonoma e singolare elaborazione di Grotowski prende il via dagli ultimi esiti della ricerca di Stanislavskij, approfondito durante il soggiorno a Mosca del 1955/56, laddove si accorge che il lavoro 'metodico' sull'attore (sul corpo, sulla voce, sugli stessi suoi movimenti) facilita ed innesca l'emergere di strati e stati psichici ed emotivi molto profondi e profondamente sinceri, che peraltro non sono esclusivamente 'soggettivi', ma che sono anche, in qualche misura, il frutto dei legami con le radici e il contesto anche storico dell'esistere di ciascuno, quindi sono anche 'condivisi' o 'politici', nel senso che sono figli della 'polis', della comunità.

Talora tali stati psichici possono anche essere **non** conformi, o addirittura **non** coerenti con i singoli personaggi che l'attore o gli attori sono chiamati ad interpretare, ed in questo caso è il regista che deve intervenire per ripristinare, secondo la sua autonoma intuizione estetica, la continuità significativa della narrazione in relazione allo spettatore.

Ne è esempio la famosissima drammaturgia grotowskiana *Il Principe Costante* del 1965, testo da Calderon de la Barca rivisitato dal poeta polacco Slowacki, al cui interno tutta la performance del protagonista Ryszard Cieslak fu costruita sulla base di un suo specifico ricordo di gioventù, elaborato e 'provocato' a partire dal lavoro duale di preparazione con il regista.

Paradossalmente era un ricordo di sensualità e gioia e quindi del tutto contrastante e contraddittorio rispetto alla figura e alla psicologia 'drammatica', nel senso di inerente il dramma, del principe, un martire sottoposto a tortura e morte. Dichiarò in proposito Grotowski:

“Prima di incontrarsi nel lavoro sul ruolo con i suoi partner nello spettacolo, per mesi e mesi Cieslak aveva lavorato solo con me. Niente nel suo lavoro era legato al martirio che, nel dramma di Calderon/Slowacki, è il tema del personaggio del Principe Costante. Tutto il fiume della vita nell'attore era legato a un ricordo felice, alle azioni appartenenti a quel ricordo concreto della sua vita, alle minime azioni e agli impulsi fisici e vocali di quel momento rammemorato. Era un momento della sua vita relativamente breve – diciamo qualche decina di minuti – il tempo dell'amore della sua adolescenza, legato a quella *no man's land* fra la sensualità e la preghiera. Il momento di cui parlo era, dunque, immune da ogni connotazione tenebrosa, era come se questo adolescente rammemorato si liberasse col suo corpo del corpo stesso, come se si liberasse – passo dopo passo – dalla pesantezza del corpo, da ogni aspetto doloroso. Attraverso la molteplicità dei dettagli, attraverso tutti i piccoli impulsi e azioni, legati a quel momento della sua vita, l'attore ritrovò il flusso del testo dei monologhi del Principe Costante.”^[5]

Talaltra l'emergere di tali stati emozionali è così potente da modificare nel suo farsi la stessa struttura e la sintassi narrativa della drammaturgia, e di modificarla a tal punto da trasformarla in una cosa del tutto diversa.

E' questo il caso di *Apocalypsis cum figuris* del 1968, ultimo degli 'spettacoli' come regista del primo ciclo Grotowskiano e già, anche in questo suo esito paradossale, profondamente estraneo alle modalità e strutture linguistiche consuete, e anche irrigidite, della rappresentazione teatrale, contemporanea e non. Scrive al riguardo ancora Grotowski:

“Ricordo la situazione, quando al Teatr Laboratorium cominciammo a lavorare su *Samuel Zborowski* di Slowacki e, senza rendercene conto, cambiammo direzione durante le prove. Dapprima apparvero alcuni elementi nel *Samuel Zborowski*. Erano vivi e interessanti. Però non riguardavano per niente il testo. Come regista stavo dalla parte di quello che è realmente vivo. Non cercavo il modo di inserirlo nella struttura dello spettacolo in programma, osservavo piuttosto cosa sarebbe accaduto se lo avessimo sviluppato. Dopo un certo tempo diventammo più precisi, il che ci portò al testo de *Il Grande Inquisitore* di Dostoevskij. Alla fine apparve *Apocalypsis cum figuris*. Apparve a metà delle prove sull'altro spettacolo; potrei dire che apparve nel seme delle prove.”^[6]

Risulta, nelle parole di Grotowski, evidente ed anche conseguente che con il procedere della sua ricerca sono le 'prove' a diventare progressivamente prevalenti rispetto alla stessa rappresentazione, allo spettacolo, fino a costituire il vero centro della sua elaborazione estetica e dell'attività del Teatro laboratorio, addirittura a prescindere dalla 'eventuale' successiva messa in scena.

Ci veniamo dunque a trovare di fronte al progressivo, attraverso il cosiddetto “parateatro” e poi “il teatro delle fonti”, passaggio dall'arte come rappresentazione, funzionale ed in direzione dello spettatore, di cui sono esempio le rappresentazioni degli anni dal 1962 al 1965, da *Kordian* e *Akropolis* a *Il Principe Costante*, all'arte come veicolo, intuita anche a partire da *Apocalypsis cum figuris*, funzionale invece ed in direzione dell'attore, che proprio per questo è ridenominato dallo stesso Grotowski: “attuatore”.

All'interno di tale ultimo contesto il regista, cioè colui che dirige, si trasforma quasi 'naturalmente' in maestro, nel senso più profondo ed antico del termine, cioè non colui che 'ammaestra' ma colui che guida e accompagna 'condividendo'.

L'arte teatrale e attoriale diventa dunque un mezzo (“veicolo” – “ascensore”) attraverso il quale, grazie al lavoro metodico, ineludibile per non cadere nello spontaneismo diletteantistico, e allo “shock” emotivo conseguente, l'attore – attuatore può e deve, liberando il corpo dalle sue consuetudini, dalle maschere, quasi a renderlo trasparente, elevarsi fino all'atmosfera tersa dei suoi più intimi stati emozionali (un ricordo, una sensazione personale o anche relazionale), e da quella riportarli nella concretezza del suo corpo medesimo, ormai trasfigurato, e nelle sue singole “azioni”.

Così si esprime Grotowski in due diverse circostanze:

“Tutto questo determinato dal punto di vista di quella verticalità verso il sottile e della sua (del sottile) discesa verso la densità del corpo. La struttura elaborata nei dettagli – Azione – è la chiave; se manca la struttura tutto si dissolve.”^[7] [*idem* – p.136]

“Possiamo usare anche un altro linguaggio: l'ascensore. Lo spettacolo è come un grande ascensore di cui l'attore è l'operatore. Nell'ascensore stanno gli spettatori, lo spettacolo li trasporta da una forma di evento a un'altra. Se questo ascensore funziona per gli spettatori, vuol dire che il montaggio è ben fatto. L'arte come veicolo è come un ascensore molto primitivo: è una specie di canestro tirato da una corda con l'aiuto del quale l'attuante si solleva verso una energia più sottile, per scendere *con essa* fino al corpo istintuale. Questo è l'*oggettività* del rituale. Se l'arte come veicolo funziona, esiste questa oggettività ed il canestro si muove per coloro che fanno *Action* (ndr opera di Thomas Richard iniziata nel 1994).”^[8]

Appare pertanto chiaro come, nella sua intenzionalità, finalità e consapevole evoluzione, la ricerca di Grotowsky, fino alla fase detta appunto dell'arte come veicolo e anche nel suo 'oltre' in elaborazione con gli 'eredi' del Workcenter, intenda puntare a disvelare l'essenza di ciò che è teatro, essenza che intuisce essere incardinata non soltanto sul rapporto attore-spettatore, quanto soprattutto sull'attore come 'presenza' in relazione al quale lo spettatore è il 'testimone', colui cioè che esercita e perfeziona la sua 'testimonianza' attraverso l'attore. Scrive tra l'altro il nostro in uno dei suoi ultimi testi uscito postumo e senza titolo:

“Il tutto come una linea verticale, e questa verticalità deve essere tesa tra l'organicità e *the awaneress* (consapevolezza ndr). *Awareness* vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare) ma alla Presenza.”^[9]

Possiamo, peraltro, tentare di rappresentare metaforicamente un tale concetto anche utilizzando la terminologia cristiana, spesso presente in Grotowski, laddove, come in Agostino, si suggerisce che la testimonianza (che è anche ciò di cui gli altri 'diventano' testimoni) del cristiano non è basata soltanto sulla volontà razionale (le opere) bensì soprattutto sulla presenza della “grazia”, intesa come intima e totalizzante relazione 'verticale' con la divinità che è sopra e sotto di noi, ovvero prima e dopo di noi, relazione che si realizza attraverso la “fede” che 'intrade' per così dire le azioni.

Una tale concezione della 'presenza' attoriale può così essere intesa come opposta e speculare, senza con questo proporre un giudizio estetico o etico che come sempre discende dal relativo 'contesto', all'idea di 'alienazione', in ambito teatrale e non, legata in effetti alla esplicitazione della scissione tra ciò che si è e ciò che si fa.

Nel primo caso vi è un dono che non contempla uno scambio, scambio che è invece iscritto nel secondo caso e che dunque può 'esporre', come storicamente accade, a una gestione economica dello scambio stesso e allo scivolamento nel teatro “prostituzione” o “pornografia”, quindi aperto alla e insidiato dalla *usura*.

Tale rischio è appunto conseguente alla scissione, e Grotowski lo esplicita:

“Ma quando una cosa è veramente preziosa, non c'è nulla di più deplorabile e disastroso nel vederla trasformata in merce, in oggetto di commercio. Quando inizia la pornografia? Inizia appena ci troviamo di fronte alla intimità esterna di un uomo

privato della sua intimità interiore. Vale a dire quanto l'intimità non è totale. Considerate la fotografia pronografica: si hanno là tutti gli aspetti intimi dell'essere umano, ma sono solo apparenze. Si ha un'astrazione, perché l'altro versante dell'intimità umana è assente, esso non può manifestarsi nelle condizioni commerciali nelle quali quelle fotografie sono scattate. La nudità qui – come nel teatro che funziona secondo lo stesso principio – è solo pubblicità tesa ad attirare più consumatori: qui si vende e si compra l'intimità umana. Nella nostra epoca in cui i valori religiosi si sono quasi totalmente esauriti, l'intimità umana è forse l'unico valore che ha qualche possibilità di sopravvivere, forse perché è di origine terrestre piuttosto che celeste. L'uomo nella sua intimità: questo è l'ultimo dei nostri templi. Dobbiamo cacciare a frustate i venditori dal tempio.”^[10]

E' pertanto questo, nell'insegnamento grotowskiano, il dono, il bene recuperato attraverso l'applicazione 'scientifica' e l'esercizio cosapevole dell'arte attoriale, che viene messo a disposizione e fatto 'gratuitamente' circolare anche, anzi soprattutto, al di fuori dei consueti circuiti spettacolari resi ormai sterili proprio dall'usura, ripristinando così l'antico e primigenio potere maieutico e catartico del teatro, che non è né deve essere il luogo in cui si mostra o ci si mostra (esteriormente), ma il luogo in cui si conosce e ci si conosce (nella nostra 'piena' integrità) e si diventa consapevoli.

Tutto ciò, poi, non attraverso una operazione eminentemente filologica, o peggio antiquaria ed archeologica, anche se la profonda conoscenza di meccanismi espressivi del passato più o meno lontano le era necessaria, bensì con modalità autenticamente contemporanee e innovative.

E di quanto sia efficace questa circolazione fa testimonianza innanzitutto la profonda influenza che la ricerca di Grotowski ha avuto e continua ad avere sulla sapienza teatrale e sullo stesso esercizio dell'arte attoriale.

Ecco come si esprime Grotowski ad esempio in relazione ad *Action*:

“Struttura performativa oggettivata nei dettagli. Questo lavoro non è destinato agli spettatori, però ogni tanto la presenza di testimoni può essere necessaria; da un lato perché la qualità del lavoro sia comprovata e, dall'altro, perché non sia una faccenda puramente privata, inutile agli altri. Chi sono stati i nostri testimoni? Dapprima erano specialisti e artisti invitati individualmente. Ma in seguito abbiamo invitato compagnie del 'teatro giovane' e del teatro di ricerca. Non erano spettatori (perché la struttura performativa – *Action* – non è stata creata mirando a loro come obiettivo), però in una certa misura erano *come* spettatori.....Questo è solo un esempio di come l'arte come veicolo, piuttosto isolata, può tuttavia mantenere una relazione viva nel campo del teatro, attraverso la sola presenza dei colleghi della professione.”^[11]

Se vogliamo un po' nello stesso senso che ha, in un contesto significativo e simbolico ovviamente diverso, la preghiera dei monaci di clausura, che si svolge in solitudine ma che è un dono che si diffonde potentemente nel mondo.

Con *Action* tra l'altro, ed è importante sottolinearlo, approdiamo all'esperienza tuttora in corso del “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, fondato a

Pontedera nel 1986 da Grotowski, che vi si trasferì dopo gli anni dell'abbandono della Polonia, dell'esilio americano e della chiusura del Teatr Laboratorium (1982/1986), e la cui autonomia nella continuità è rivendicata più volte dallo stesso fondatore, come un vero e proprio 'valore', in quanto richiama la sua idea di eredità. Scrive ad esempio:

“Si può dire che *Action* sia stata una collaborazione tra Thomas Richards e me? Non nel senso di una creazione a quattro mani; solamente nel senso della natura del mio lavoro con Thomas Richards dal 1985, che ha avuto il carattere della trasmissione, come la si comprende nella tradizione; trasmettergli ciò che ho raggiunto nella vita: l'aspetto *interiore* nel lavoro”^[12]

Esempio di arte come veicolo *Action* testimonia della natura del lavoro di Thomas Richard e ora anche di Marco Biagini a Pontedera, lavoro che sviluppa l'esempio di Grotowski in una direzione profondamente coerente ma anche 'originale', a partire dal gesto, oltre l'atletismo, e dal suono (le piccole azioni e i canti vibratorii) alla ricerca e nella testimonianza di una autenticità insieme 'essenziale', nella coincidenza di corpo e psiche, e 'liberatoria', cioè che conquista ma anche dona libertà. Ecco la testimonianza dello stesso Grotowski:

“Qui parlo di un ambito che è artistico e che non è esclusivamente artistico. Nel campo dell'arte come veicolo, se considero il lavoro di Thomas Richards su *Action*, sugli antichi canti vibratorii e su tutto questo vasto terreno legato alla tradizione che occupa le ricerche qui, constato che la nuova generazione è già avanzata rispetto alla precedente.”^[13]

Una analoga esperienza, se vogliamo, è stata sviluppata anche da Marco Biagini con *I am America*,

Ecco dunque come, ripercorrendo velocemente il sentiero stesso della ricerca e dell'insegnamento di Jerzy Grotowski, è stata 'svelata' la suggestione iniziale ed è stato percorso il ponte che consente di collegare, almeno a mio avviso, il “teatro povero” con l'usura nella sua concretezza lessicale e nella sua declinazione contemporanea.

In effetti, per tirare infine le fila del nostro andare ragionando e suggerendo, il teatro 'povero' di Grotowsky innanzitutto recupera, già dalla metodica del lavoro sull'attore, una dimensione psichica e rituale, se non, come abbiamo visto e come ha riconosciuto anche il nostro, 'latamente' religiosa, del fare teatro e del recitare stesso.

Con il teatro 'povero', poi, il teatro ripristina la dimensione, perduta nell'affastellarsi di competenze spesso disorganiche, del rapporto condiviso e dunque 'paritario' tra attore e spettatore, ovviamente nel senso specifico in precedenza precisato.

Questo soprattutto, a partire dalla 'riduzione' fin'anche alla soppressione dell'insieme o meglio dell'eccesso delle 'sovrastrutture fisiche', e parliamo di scenografie, arredi e quant'altro, per attuare <<lo sfrondamento di tutti gli elementi parassitari>>^[14] che costituirebbero una sorta di sovrapposizione, un di “più” di interesse, che squilibra in favore dell'uno e a sfavore dell'altro il rapporto stesso, non più 'eguale' ma

'subordinato', non più 'libero' ma 'prigioniero'.

Un tale agire concretamente operativo può così conferire o ridare al teatro la possibilità e l'ambizione di essere psicologicamente e affettivamente 'fruttifero', in quanto il teatro è messo in condizione di dare e di ricevere solo ciò che gli è 'necessario' recuperando tra l'altro, implicitamente, l'idea agostiniana di 'usura' nella sua declinazione 'spirituale' del donarsi senza interesse.

È così che definire il teatro 'povero', nell'articolazione che ne fa Grotowski, è come mostrare **in negativo** l'essenza del suo contrario, di ciò che lui stesso definisce "Teatro Ricco" ma che noi, forzandone credo avvedutamente il senso, possiamo definire "Teatro usuraio" o "Teatro di Usura".

Perché è dall'analisi di ciò che è o non è, nel laboratorio grotowskiano, il teatro "povero" che emerge come da un calco ciò che è ovvero non è il teatro "ricco".

Ecco come quest'ultimo teatro, in relazione all'attore, viene definito:

"Ciò che colpisce quando si pensa al mestiere dell'attore, così come è praticato oggi, è il suo squallore: **l'appalto su di un corpo che viene sfruttato dai suoi protettori – direttori e registi**".^[15]

Vi è inoltre, sempre a questo riguardo, un altro aspetto da sottolineare. L'attenzione verso l'attore come motore essenziale e ineludibile del teatro, ristrutturata anche il rapporto con lo spettatore-testimone, creando appunto tra di loro un legame "disinteressato" in quanto nessuno cerca di fornire all'altro una soluzione, una verità precostituita, una qualche 'utilità' da scambiare, ma entrambi la ricercano. Anzi è l'attore che la ricerca dentro di sé e facendolo, in un certo senso senza mai allontanare l'attenzione da sé, mette gratuitamente a disposizione dell'altro o degli altri 'una risposta'.

Pertanto nel teatro povero il bene prodotto, il capitale generato nel lavoro e nella metodica del lavoro è offerto disinteressatamente, dunque "senza interesse", e non necessita dunque che venga calcolato un "saggio di interesse": il teatro povero è "costituzionalmente" (per sua natura) protetto dall'usura.

In effetti con il suo ribaltare le priorità, da un'arte prevalentemente "rappresentazione" ad un'arte prevalentemente "veicolo", i due poli citati della linea di evoluzione del suo teatro, la ricerca di Grotowski libera il teatro stesso attraverso l'attore <<consentendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Caritas.>>^[16]

"Passione" e "Grazia", cioè dono disinteressato anche nel più profondo senso cristiano (Caritas è traslitterazione latina del greco Karis, più classicamente rintracciabile in Gratia da cui "gratis"), che si sono appunto 'perdute' nel teatro di usura.

Quest'ultimo infatti non esercita per sua natura la "autosufficienza" del lavoro metodico, ma più spesso un diletterismo pseudo-spontaneistico, ovvero non esercita la gratuità del "dono", bensì "lo scambio" e dunque, con il "risparmio", il "profitto" che non è solo economico ma anche di superbia narcisistica.

Ciò in quanto, ricordando Grotowski, il teatro di usura si fonda in primis sulla cosiddetta integrazione di meccanismi presi in prestito, in particolare su quel meccanismo che può anche essere definito una sorta di cleptomania artistica.

L'affollarsi di definizioni economiche, da vera e propria impresa capitalista, e per di

più messe inevitabilmente a stridente contrasto con la terminologia latamente mistica e 'religiosa' delle metodiche della sua ricerca intorno e a partire dal teatro “povero”, non è dunque neutrale ma sembrerebbe inerire, per Grotowski, anche la natura artistica ed estetica del teatro “non povero” che ne è così influenzata negativamente. Anche la relazione tra attore e spettatore, se basata sullo scambio e non sul dono, non è più dis-interessata, ma è funzionale a dare frutto, inteso qui in senso non solo economico ma anche, come già detto, di gratificazione narcisistica, quindi è misurabile attraverso un saggio di interesse reciproco ed infine può decadere nell'usura.

Il teatro che nasce dall'esperienza di Grotowski è dunque “povero” perchè intende eliminare quella sorta di sovrapprezzo che è l'interesse 'usuraio' del teatro “impresa” economica e capitalista, per ridare al teatro l'ambizione di essere 'spiritualmente fruttifero', così da smascherare e infine sconfiggere l'ipocrisia che di questo si è impossessata.

In ciò può 'suggerire' o 'ispirare' una condanna più generale dell'ipocrisia di chi, sotto il rifiuto formale del prestito a interesse, accetta di convivere con la sua pratica anche 'eccessiva', divenendo così anche un giudizio, implicito ma non meno sferzante, sull'usura quale attualmente viene intesa e generalmente percepita.

Per concludere si può affermare, anche alla luce dell'insegnamento di Grotowski, che con l'usura non vi può essere arte 'autentica', ed è per questo interessante e straordinariamente chiarificatore rimandare il lettore alla famosa poesia di Ezra Pound *With Usura*, tra l'altro segnalatami anche da Marco Biagini.

NOTE

1] Peter Brook, *Insieme a Grotowski*, RueBallu edizioni, Palermo, 2011, p. 23

2] Sant'Agostino, *Discorsi*, 239 paragrafo 4.5 *Prestare senza usura*

3] Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma, 1970, p. 29

4] Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, p. 140. anche in *Jerzy Grotowski Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Marco Biagini, Bulzoni Editore, Roma, 2007, da p. 89 a p. 113

5] *Ibidem*, p. 130

6] *Ibidem*, p. 127

7] *Ibidem*, p. 136

8] *Ibidem*, pp. 131-132

- 9] Jerzy Grotowski, *Testo senza titolo (1998)*, in *Jerzy Grotowski Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Marco Biagini, cit., p. 126
- 10] Jerzy Grotowski, *Ordine esterno, intimità interna (1969)*, intervista a cura di Marc Fumaroli, in *Jerzy Grotowski Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Marco Biagini, cit., p. 41
- 11] Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., pp. 137-138
- 12] Jerzy Grotowski, *Testo senza titolo (1998)*, in *Jerzy Grotowski Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Marco Biagini, cit., p. 126
- 13] *Ibidem*, p. 127
- 14] Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 28
- 15] *Ibidem*, exergo
- 16] *Ibidem*, p.28

APPENDICI

- a) Ryszard Cieslak in *Il principe costante*, foto
- b) Locandina di *Apocalypsis cum figuris* e foto
- c) *Action*, di Thomas Richards, foto
- c) *I am America*, di Marco Biagini, foto
- d) Ezra Pound, *With usura*