



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea

Metodi a confronto:

i punti di vista di Stanislavskij e Grotowski sull'attore

Relatrice: Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureando: David Maggiolo

Matricola: 2009820

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO I	5
IL SISTEMA RECITATIVO DI KOSTANTIN STANISLAVSKIJ	5
1.1 Primo sviluppo del Sistema	8
1.2 Introduzione delle azioni fisiche	11
1.3 La via al personaggio	13
CAPITOLO II	16
PENSIERO E METODO DI JERZY GROTOWSKI	16
2.1 Dalle origini allo sviluppo del Teatro Povero	16
2.2 Radici ed evoluzione del <i>training</i> dal Teatr Laboratorium all'arte come veicolo	20
CAPITOLO III	25
CONFRONTO, DIFFERENZE, EREDITA'	25
3.1 I metodi, le influenze e le differenze	26
3.2 Sviluppi successivi	32
BIBLIOGRAFIA	37
SITOGRAFIA	38
RINGRAZIAMENTI	39

INTRODUZIONE

Il teatro moderno deve gran parte delle sue fondamenta e della sua evoluzione agli studi e alle sperimentazioni di due figure centrali: Konstantin Stanislavskij e Jerzy Grotowski. Entrambi hanno dedicato la loro vita alla ricerca di un teatro che potesse garantire autenticità e verità scenica, seppur attraverso approcci e strumenti diversi. Questa tesi si propone di analizzare il loro lavoro, dalla genesi dei rispettivi “metodi” fino alla loro applicazione pratica, contestualizzandoli storicamente e confrontandoli per comprendere le affinità e le divergenze che li caratterizzano.

Il primo capitolo è dedicato a Konstantin Stanislavskij, pioniere del realismo teatrale e creatore del celebre *Sistema*, che ha rivoluzionato il concetto stesso di recitazione. Attraverso un'analisi della sua biografia e un po' di contesto storico in cui ha operato, vengono esplorati i passaggi che lo hanno portato alla definizione di un metodo capace di guidare l'attore verso una *performance* autentica e credibile. Vengono illustrati i principi fondamentali del Sistema, come le azioni fisiche, la memoria emotiva e le circostanze date, per mostrare l'evoluzione e la struttura del metodo.

Il secondo capitolo si concentra invece su Jerzy Grotowski, il cui lavoro rappresenta una tappa fondamentale nell'evoluzione del teatro sperimentale del Novecento. Grotowski, attraverso il Teatro Povero e la cosiddetta “via negativa”, sviluppa un approccio radicale alla recitazione, in cui l'attore è chiamato a spingersi oltre i limiti fisici e psicologici. Seguendo una struttura simile a quella del capitolo su Stanislavskij, verranno analizzati i principali punti di svolta del lavoro di Grotowski, dall'introduzione del training fisico rigoroso fino alle esperienze parateatrali e al concetto di Arte come veicolo. Anche in questo caso, una panoramica del contesto culturale e storico permette di comprendere meglio le radici e gli sviluppi del suo metodo.

Infine, il confronto tra i due “metodi” cerca di mettere in luce i punti di incontro e di distanza tra Stanislavskij e Grotowski. Da una parte, l'approccio psicologico e realistico di Stanislavskij; dall'altra, l'ascetismo e la fisicità estrema di Grotowski. Un punto importante in questa fase è il focus sulle influenze che i registi hanno avuto e ricevuto da altri teorici e pratici del teatro. L'analisi comparativa intende evidenziare come entrambi abbiano influenzato profondamente l'arte della recitazione, ma con finalità e processi distinti, rappresentando due percorsi che conducono l'attore verso l'autenticità in scena. Il confronto è accompagnato da una nota finale sull'eredità che questi due grandi maestri hanno lasciato al teatro contemporaneo e sul modo in cui i loro insegnamenti continuano a influenzare attori e registi oggi.

Ho scelto questo argomento in primissimo luogo per l'interesse storico e culturale racchiuso in questi sviluppi teatrali del Novecento, ma anche per cercare di mettere un accento su un punto fondamentale che, secondo me, caratterizza le svolte al centro di ogni rivoluzione culturale: i punti di vista. La scelta del mio argomento di tesi è stata quindi in qualche modo dettata anche da questo. Approfondendo gli sviluppi e leggendo i testi mi sono accorto che, nonostante in maniera superficiale si possa dire che entrambi i registi presi in esame ricercassero una verità dell'attore, la differenza fra loro sta proprio nel punto di vista. Il lavoro fatto da Stanislavskij tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento è associabile ad uno studio "grammaticale" dell'atto teatrale: codificare esercizi in funzione di dinamiche comuni negli attori creando un vero e proprio sistema fisso (sicuro e ripetibile) che favorisca nel giusto modo l'immedesimazione in funzione dello spettacolo. Dall'altra parte il lavoro eseguito da Jerzy Grotowski scava nelle profondità dell'atto teatrale stesso, partendo da alcuni punti introdotti dal regista moscovita e resi in funzione a uno studio con oggetto l'atto teatrale, ma da un punto di vista e di analisi completamente differente. Possiamo dire che Grotowski effettua uno studio quasi "etimologico" sull'atto performativo, ne ricerca le derivazioni antiche e gli scopi umani, abbandonando la sovrastruttura della tradizione e scavando nella storia e nell'interiorità. Crea un teatro di ricerca nel quale lo stesso centro gravitazionale viene continuamente riscoperto dalle varie fasi del lavoro, dai primi spettacoli, alla concezione di Teatro Povero, dalla drammaturgia all'abbandono delle scene pubbliche, fino ad arrivare a un teatro nato dagli studi e la ricerca riguardo a dottrine differenti non facenti parte delle arti teatrali occidentali, fino alla riscoperta di un rituale umano che sveli il fulcro ancestrale della comunione tra individui.

CAPITOLO I

IL SISTEMA RECITATIVO DI KOSTANTIN STANISLAVSKIJ

Konstantin Sergeevič Alekseev nacque a Mosca nel 1863; la famiglia Alekseev in quegli anni aveva scalato la società fino a diventare una delle più ricche di Russia. In quel periodo la Russia, e in particolare Mosca, sperimentava un fermento culturale senza precedenti; famiglie colte come gli Alekseev erano inserite nell'ambiente artistico e dunque erano coinvolte nel movimento generale. Non a caso attori del Malyj, ballerini del Bol'šoj, musicisti e scrittori frequentavano regolarmente casa Alekseev ed erano considerati amici di famiglia¹. Konstantin crebbe quindi in un contesto nel quale poteva permettersi di interessarsi facilmente alle arti sceniche, avendo a disposizione addirittura una sala della casa che il padre decise di adibire a teatro privato.² Dopo aver compiuto i vent'anni, Stanislavskij decise di dedicarsi seriamente al teatro, anche se continuava a mantenere le sue attività nell'azienda di famiglia. La sua educazione artistica fu da autodidatta, poiché non frequentò mai una scuola di recitazione formale. Per colmare questa mancanza, Konstantin iniziò a studiare i grandi attori e allestitori dell'epoca e a osservare con attenzione le loro tecniche; definì infatti l'osservazione degli attori del Malyj come "la sua università", poiché fu il suo primo approccio con una realtà teatrale che sperimentava un approccio di immedesimazione opposto alle teorie diderotiane, grazie alle ricerche dei poeti e scrittori Puškin e Gogol' e dell'attore di punta del teatro Ščepkin.³ Si immerse nello studio delle opere di Shakespeare, Molière, e dei drammaturghi russi contemporanei, e iniziò a elaborare le sue prime riflessioni sull'arte dell'attore e sulla natura della rappresentazione teatrale. Uno dei momenti più significativi di questa fase fu il suo incontro con la compagnia dei Meiningen, una delle compagnie teatrali più influenti del XIX secolo. La compagnia, fondata dal duca Giorgio II di Sassonia-Meiningen, portava avanti un'idea di messinscena basata sulla disciplina, sull'armonia tra gli attori e sulla fedeltà storica delle scenografie e dei costumi. La visione corale del teatro dei Meiningen, in cui ogni attore era parte di un insieme più grande e non protagonista assoluto, impressionò profondamente Stanislavskij. Da loro apprese l'importanza della precisione e dell'organizzazione nelle messe in scena, principi che avrebbe poi applicato nella sua futura carriera.⁴

¹ Cfr. JEAN BENEDETTI, *Stanislavskij: la vita e l'arte*, in 2 voll., Roma, Dino Audino, 2007, vol. II, p. 24.

² Cfr. *ivi*, p. 32.

³ Cfr. *ivi*, pp. 33-36.

⁴ Cfr. UMBERTO ARTIOLI, *Teorie della scena: dal Naturalismo al Surrealismo: I - Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 121-122

Durante gli anni Ottanta dell'Ottocento Stanislavskij partecipò a varie produzioni amatoriali e organizzò spettacoli sempre più sofisticati nella tenuta di famiglia. Tuttavia, la sua ambizione di trasformare il teatro in un'arte superiore cresceva sempre di più; sentiva il bisogno di portare il teatro russo a un livello più elevato di realismo e profondità psicologica, concetti che all'epoca erano ancora poco esplorati in Russia. Nel 1885 fece un'audizione per entrare nella Scuola di Teatro di Mosca, ma una volta ammesso si rese conto molto presto che i metodi utilizzati non incoraggiavano uno sviluppo professionale individuale dell'attore poiché gli allievi era richiesto di copiare i modi di recitare dei maestri.⁵

In quegli anni il mestiere dell'attore non era molto ben visto, e Stanislavskij aveva dovuto "crearsi" una doppia identità, Alekseev/Staniavskij appunto, sfuggendo per un periodo all'attenzione della sua famiglia mentre si impraticava con l'arte attoriale (aveva infatti scelto il suo nome d'arte per non farsi riconoscere come membro della famiglia Alekseev); quando la famiglia lo scoprì, fu il padre ad incoraggiarlo ad aprire un circolo culturale che si allontanasse dallo squallore dei locali in cui Stanislavskij si era esibito fino a quel momento. Nel 1888, Stanislavskij fondò dunque la Società Letteraria e Drammatica di Mosca assieme ad Alexandr Fedotov, un trampolino di lancio per le sue future innovazioni teatrali, che gli diede modo di entrare realmente nel mondo della sperimentazione teatrale. Durante questo periodo, infatti, iniziò a sviluppare le sue idee sul teatro e la recitazione, che lo condussero, nel 1898, a fondare, insieme a Vladimir Nemirovič-Dančenko⁶, il Teatro d'Arte di Mosca, un'istituzione che divenne famosa per la sua innovazione e il suo impegno nella produzione di spettacoli di alta qualità. Quello con Dančenko non fu un incontro casuale: Konstantin cercava una figura che avesse esperienza con la promozione di attività teatrali, mentre Nemirovič aveva bisogno sia di un finanziatore per le sue attività, che di una persona che sapesse gestirle a livello artistico. La creazione del Teatro d'Arte fu preceduta da una lunga e intensa conversazione tra Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, durante la quale discussero per oltre diciotto ore della loro visione comune di un teatro che si opponesse al vecchio modello commerciale. Erano entrambi interessati alla creazione di un teatro che facesse risaltare la ricerca artistica invece della vanità individuale dell'attore.⁷ Il loro obiettivo era quello di creare un teatro in cui la recitazione fosse basata sulla verità interiore del personaggio e in cui il testo drammatico fosse trattato con il massimo rispetto.

Il Teatro d'Arte di Mosca rappresentò una rivoluzione nel panorama teatrale russo. Le sue prime produzioni, tra cui *Il gabbiano* di Anton Čechov (allestito nel 1898, dopo insistenti richieste di

⁵ Cfr. JEAN BENEDETTI, *Stanislavskij: la vita e l'arte*, cit., vol. I, p. 41.

⁶ Vladimir Nemirovič-Dančenko collaborava con diverse realtà teatrali, tra le quali i Teatri Imperiali per il Repertorio e, dal 1891, con la Scuola Filarmonica, nella quale dava lezioni di recitazione dirigendone il dipartimento drammatico.

⁷ Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 82-84.

Nemirovič all'autore, trattenuto dall'insuccesso della messinscena di pochi anni prima a Pietroburgo), segnarono un cambiamento fondamentale nell'estetica teatrale, con un'enfasi su una recitazione naturale e della regia che integrava perfettamente tutti gli elementi della produzione.⁸ Stanislavskij introdusse una novità cruciale per il teatro russo: la figura del regista come autorità principale. Prima di allora, gli attori avevano spesso grande autonomia interpretativa, e l'allestitore svolgeva un ruolo marginale. Con Stanislavskij, invece, la regia divenne la componente centrale della produzione teatrale.⁹ Il regista russo iniziò a sperimentare con gli attori nuove tecniche di recitazione basate sull'analisi approfondita del testo e sulla ricerca di una connessione emotiva autentica con i personaggi. Sperimentò il concetto che fu alla base dei primordi del suo sistema: la "memoria emotiva", un metodo che richiedeva all'attore di attingere alle proprie esperienze personali per evocare le emozioni necessarie alla scena. Il pubblico apprezzò particolarmente la ricerca psicologica dietro alla rappresentazione, concetto che in Russia non si era soliti trovare nei teatri.

Dopo il successo delle prime produzioni del Teatro d'Arte di Mosca, Stanislavskij e la compagnia divennero rapidamente famosi in tutta Europa. Le tournée internazionali permisero al pubblico occidentale di scoprire il lavoro innovativo del teatro russo, e Stanislavskij fu riconosciuto come uno dei più importanti registi e teorici del teatro del suo tempo. Nonostante il successo, Stanislavskij continuava a perfezionare la sua visione artistica, sentendo che c'era ancora molto da fare per rendere il teatro uno strumento capace di esprimere pienamente la complessità dell'esperienza umana.

Le tournée, soprattutto quelle internazionali, servirono però a Stanislavskij anche per comprendere a fondo i limiti del metodo di recitazione che stava sperimentando e la difficoltà di mantenere uno standard elevato di interpretazione durante lunghe rappresentazioni. Durante questi viaggi, egli notò come molti attori, nonostante il talento, non riuscissero a replicare in maniera continua le loro migliori performance, lasciandosi andare a interpretazioni meccaniche e prive di ispirazione. Fu in questo periodo che il regista cominciò a rendersi conto della necessità di un metodo sistematico che potesse garantire una recitazione autentica e soprattutto ripetibile, indipendentemente dalle circostanze esterne o dal talento innato dell'attore.¹⁰ Secondo Stanislavskij l'unico modo per avere un'interpretazione autentica era lasciare che il subconscio creativo emergesse; il regista precisa come i termini «inconscio» e «subconscio» nel suo sistema non siano da intendere con un punto di vista psicanalitico. L'inconscio per Stanislavskij era infatti una sorta di magazzino un cui si raccoglievano tutti i ricordi emotivi, chiamato così per delinearne la natura involontaria, mentre con

⁸ Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 83-104.

⁹ Cfr. UMBERTO ARTIOLI, *Teorie della scena [...]*, cit., pp. 126-127.

¹⁰ Cfr. JEAN BENEDETTI, *Stanislavskij: la vita e l'arte*, cit., vol. I, p. 198.

“superconscio” intende quella regione del cervello alla quale la ragione non arriva mai, e che rende possibile la creazione istintiva ed intuitiva, che andava in qualche modo regolata grazie a degli strumenti sistematici, ma senza la quale non era possibile che l’attore arrivasse ad una recitazione personale e non meccanica.¹¹

Il passo decisivo verso la teorizzazione vera e propria del *Sistema* fu la consapevolezza che l'ispirazione spontanea, pur essendo un elemento fondamentale, non poteva essere l'unica guida per l'attore. Stanislavskij iniziò a sviluppare una serie di esercizi e tecniche per aiutare gli attori a raggiungere uno stato di verità scenica, in maniera consapevole e strutturata. Questo processo di riflessione si intensificò durante una crisi personale che Stanislavskij attraversò nei primi anni del XX secolo. Dopo una serie di rappresentazioni che egli giudicava insoddisfacenti, Stanislavskij decise di ritirarsi temporaneamente dalla scena per dedicarsi allo studio approfondito della recitazione e della psicologia umana. Questo periodo di introspezione e analisi segnò l'inizio di una formalizzazione del suo approccio alla recitazione, che sarebbe poi culminato nella creazione vera e propria del Sistema.¹²

1.1 Primo sviluppo del Sistema

Nella sua prima formulazione, il Sistema si concentrava principalmente sul concetto di verità scenica, ovvero sulla necessità per l'attore di vivere sinceramente le emozioni del personaggio in ogni rappresentazione. Stanislavskij criticava l’approccio che definiva “generico” nella recitazione, che il regista sosteneva avesse come unico esito un’interpretazione casuale, fatta di gesti meccanici ed esagerazioni innaturali, fuori dalla sua linea di vera arte.¹³

Uno dei pilastri della nascita del sistema erano le cosiddette “circostanze date”, ovvero quelle informazioni derivanti dal testo (relazioni tra personaggi, contesto degli avvenimenti e avvenimenti stessi) che influenzavano il modo di agire del personaggio. Era fondamentale utilizzare le “circostanze date” per creare un’interpretazione che rispecchiasse la ricerca di realismo ed autenticità alla quale mirava il regista. Secondo Stanislavskij le azioni compiute sul palcoscenico dovevano avere sempre uno scopo: «Non si corre per correre, o si soffre per soffrire. In scena non si agisce, così, per la mania di agire, bisogna che l’azione sia fondata e utile».¹⁴

¹¹ Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 198-200.

¹² Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 203-205.

¹³ Cfr. KONSTANTIN S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell’attore su sé stesso*, Bari, Laterza, 1996, pp. 56-58.

¹⁴ *Ivi*, p. 44.

Una fonte essenziale da cui trarre le circostanze date era considerata naturalmente il dramma che si intendeva allestire. È importante sottolineare, infatti, come nel Sistema fosse fondamentale lo studio del testo teatrale; prima di esercitarsi sulla parte, gli attori e il regista compivano un lavoro a tavolino, durante il quale leggevano il testo, interpretandolo, per capire tutte le sfumature di ambiente e carattere dei personaggi, nonché le relazioni che questi avevano tra loro¹⁵. Le prove a tavolino erano perciò essenziali per la compagnia non solo per percepire la totalità dell'opera (e di conseguenza le circostanze in cui ogni personaggio era immerso), ma anche per comprenderne gli elementi che fungevano da motore dell'azione stessa dei personaggi, ossia i "compiti" e i "super-compiti". Il super-compito rappresentava il desiderio ultimo o la motivazione principale del personaggio per l'intero arco della storia. Era l'obiettivo che guidava il personaggio in tutte le sue azioni, ed era ciò che dava quindi coerenza alla sua presenza scenica. Il super-compito può essere definito come ciò che il personaggio vuole ottenere nel corso della rappresentazione e che dà significato a tutte le sue azioni. Mentre il super-compito copre l'intera trama, i compiti rappresentavano i singoli passaggi o obiettivi intermedi che il personaggio avrebbe dovuto raggiungere all'interno di una scena. Ogni compito era un piccolo segmento di azione motivato da un obiettivo concreto e immediato che il personaggio doveva perseguire in quel momento specifico della scena. Si tratta quindi di "tappe" che il personaggio doveva percorrere per raggiungere il suo super-compito. Ogni scena poteva essere suddivisa in più compiti:

L'errore della maggior parte degli attori è di non preoccuparsi dello scopo e dello sviluppo dell'azione. Mirano diritto alla conclusione e finiscono per recitare solo quella, enfaticamente, cadendo inevitabilmente nel mestiere. [...] sono i «compiti» che guidano l'attore sulla strada giusta e gli impediscono di recitare enfaticamente. Gli danno coscienza del suo diritto di presentarsi in scena, di restarvi e di vivervi la sua vita in quella della parte.¹⁶

Il lavoro svolto durante le prove era quindi importante per gli attori che avevano modo di capire queste dinamiche prima di doverle viverle fisicamente; per un'immedesimazione autentica, infatti, era necessario conoscere ed analizzare bene il testo, declamandolo con la giusta intonazione ed il giusto ritmo in modo che, una volta passati all'azione sul palcoscenico, questa sarebbe stata più spontanea e vera.¹⁷ Le azioni erano dipendenti dal concetto di compiti e super-compiti all'interno del Sistema. Ognuna eseguita dall'attore rappresentava una parte di un compito. Ogni compito era caratterizzato da un obiettivo specifico che il personaggio cercava di raggiungere. Questo metodo consentiva all'attore di mantenere il controllo della performance, senza cercare di forzare emozioni

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. xxxiii

¹⁶ *Ivi*, pp. 127-128.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 592-594

astratte, e garantiva coerenza e stabilità nella recitazione.¹⁸ Utilizzando questo metodo di suddivisione l'attore poteva concentrarsi in maniera uniforme su tutte le fasi di sviluppo del personaggio in scena; similmente alla realtà ogni personaggio aveva scopi ben precisi a breve termine, che giustificavano l'azione corrente o imminente, ma aveva anche un super-compito. In questo modo le azioni sarebbero state sempre convincenti e facenti parte di un disegno più grande che ne regolava l'andamento.

Il cuore di questa fase era la memoria emotiva: Stanislavskij invitava gli attori a richiamare esperienze passate che avessero avuto una forte risonanza emotiva; se, per esempio, un attore avesse dovuto interpretare una scena di dolore, avrebbe potuto ricordare una perdita o un evento triste della propria vita, utilizzando quel ricordo come leva per generare emozioni autentiche sulla scena. Questo processo fondamentale, che Stanislavskij chiama *reviviscenza*, non doveva essere improvvisato, ma parte di un lavoro attento e preciso, sviluppato in primo luogo durante le prove a tavolino. All'interno di questa prima fase del Sistema, Stanislavskij sottolineava l'importanza della concentrazione; l'attore doveva isolarsi dal mondo esterno per entrare in uno stato di profonda concentrazione, poiché solo così avrebbe potuto richiamare le esperienze emotive in modo autentico. Tutto questo richiedeva un lavoro costante, perché la difficoltà stava proprio nel trovare la giusta connessione tra l'esperienza personale e il contesto scenico.¹⁹

Un altro concetto fondamentale della prima versione del Sistema era quello della fede scenica, ovvero la convinzione dell'attore nella realtà delle circostanze sceniche. Stanislavskij enfatizzava il bisogno per l'attore di credere fermamente in ciò che stava rappresentando, anche se era consapevole che si trattava di una finzione. Questa fede non poteva essere superficiale: doveva essere costruita attraverso un profondo lavoro interiore, a teatro e nella vita quotidiana, che permetteva all'attore di immergersi completamente nella parte, facendo sì che le emozioni e le azioni del personaggio diventassero reali ai suoi occhi e, di conseguenza, a quelli del pubblico.²⁰

Dovete credere sinceramente che possa esistere una vita simile nella realtà: dovete abituarvi tanto che questa vita estranea diventi come vostra. Se vi riuscirà, allora spontaneamente, nasceranno dentro di voi passioni vere e sensazioni verosimili.²¹

Agli albori del sistema si trovava quindi una dinamica che partiva dall'interiorità e andava ad esprimersi nell'esteriorità; fu esattamente questo ciò che in seguito Stanislavskij capì essere difficilmente ripetibile. Il motivo per cui le esibizioni degli attori in tournée erano altalenanti probabilmente derivava infatti proprio dalla difficoltà di un processo mentale che, anche dopo

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 126-129.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 100-102.

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 54-56.

²¹ *Ivi*, p. 56.

numerose repliche, doveva restare spontaneo e non meccanico. Le emozioni richiamate attraverso la memoria emotiva non erano sempre ripetibili in modo coerente. Molti attori non riuscivano a rievocare le stesse emozioni ogni sera, il che portava a messinscena inconsistenti. Ciò creava il rischio di performance artificiali e mediocri, rischiando oltretutto di cadere in un'altalena di emozioni e di intensità. Fu proprio per questo che, negli anni Dieci del Novecento, Stanislavskij introdusse il *metodo delle azioni fisiche*.

1.2 Introduzione delle azioni fisiche

Basate anch'esse sul concetto di memoria emotiva, le azioni fisiche furono una novità del regista russo che sfruttavano un diverso approccio alla trasposizione dell'interiorità in scena. A differenza del tentativo precedente, con il quale era lo stimolo esclusivamente mentale a dover far affiorare le emozioni che poi andavano trasmesse al pubblico, le azioni fisiche si basavano sulla sollecitazione psicofisica dei sentimenti: Stanislavskij aveva infatti teorizzato che per ottenere un esito ripetibile e sempre ugualmente intenso fosse possibile concentrarsi sul movimento del corpo, che con determinate azioni poteva evocare il sentimento desiderato dall'attore/personaggio, senza lo sforzo esclusivamente mentale, ma anzi in una maniera molto più spontanea ed automatica.

Le azioni fisiche nel Sistema sono intese come gesti, movimenti o azioni compiute dal personaggio con un obiettivo ben preciso. Questo approccio psicofisico si basava sulla convinzione che il corpo e la mente dell'attore lavorassero assieme: le azioni fisiche non dovevano mai essere eseguite meccanicamente, dovevano sempre scaturire da una comprensione profonda del personaggio e del contesto, che gli attori acquisivano durante le prove a tavolino; quindi, se l'attore avesse eseguito un'azione con un obiettivo preciso, il corpo avrebbe trasmesso alla mente le emozioni adeguate. Le emozioni non sarebbero state forzate, ma naturalmente sollecitate se l'attore avesse compiuto le azioni con convinzione e sincerità. Stanislavskij sottolineò che le azioni fisiche non erano mai fini a loro stesse, ma facevano parte di un più ampio filo d'azione. Ogni azione sulla scena doveva avere una connessione organica con l'intero sviluppo dell'esibizione. Le azioni dovevano essere connesse da una logica interiore che avrebbe guidato l'attore durante l'intera rappresentazione, portando coerenza e fluidità.²²

Il metodo delle azioni fisiche era strettamente collegato all'educazione fisica. Poiché Stanislavskij credeva che le emozioni autentiche nascessero dalle azioni fisiche concrete, era

²² Cfr. *ivi*, pp. 148-152.

essenziale che l'attore fosse preparato fisicamente per eseguire queste azioni in modo efficace. Un attore con un corpo ben allenato sarebbe stato in grado di eseguire azioni sceniche precise e coerenti, mantenendo allo stesso tempo il controllo emotivo necessario per trasmettere la verità del personaggio. Il corpo dell'attore doveva essere flessibile, agile e controllato. La fisicità dell'attore era fondamentale per la recitazione, in quanto ogni azione fisica doveva essere eseguita con precisione e motivazione. La preparazione fisica aiutava l'attore a compiere azioni sceniche realistiche e ad evitare la recitazione meccanica o priva di emozioni. Il corpo non era solo il mezzo attraverso cui si realizzavano le azioni fisiche, ma era anche un catalizzatore per il processo emotivo. L'educazione fisica proposta da Stanislavskij non si limitava allo sviluppo della forza muscolare, ma includeva anche esercizi mirati a migliorare la coordinazione tra corpo e mente. Il regista credeva che l'attore dovesse raggiungere una sintonia perfetta tra la propria fisicità e le emozioni interiori; gli esercizi fisici, pertanto, dovevano preparare l'attore a reagire spontaneamente e in modo autentico agli stimoli scenici.²³ Uno degli obiettivi dell'allenamento fisico era proprio quello di liberare l'attore da tensioni inutili, consentendo così un'espressività più fluida e naturale.²⁴ Per poter eseguire le azioni sceniche in modo efficace, l'attore doveva essere in grado di rilassare i muscoli superflui. Le tensioni fisiche inutili avrebbero bloccato il flusso emotivo, rendendo la recitazione rigida. Spiegava Stanislavskij che nel momento dell'azione era importante controllare quali gruppi di muscoli venivano usati per permettere il dato movimento, e si sarebbe dovuto tendere, in scena, ad avere la stessa attitudine che si ha nel quotidiano: infatti, nella normalità, per eseguire un'azione in maniera naturale si utilizzano solo i muscoli necessari, senza creare tensioni che non siano fondamentali all'azione che si sta eseguendo. Ma eliminare le tensioni muscolari "in più" era un compito per nulla facile, che necessitava di esercizio e di consapevolezza del proprio corpo. L'attore, quindi, doveva imparare a rilassarsi consapevolmente, eliminando ogni rigidità corporea che potesse interferire con l'autenticità dell'interpretazione. L'autenticità era strettamente legata alla preparazione fisica, poiché solo attraverso un corpo rilassato e consapevole l'attore poteva raggiungere una verità scenica profonda.²⁵

Stanislavskij propose una serie di esercizi fisici specifici per preparare l'attore a muoversi con precisione e naturalezza sul palcoscenico. Alcuni di questi esercizi erano mirati a sviluppare la flessibilità, l'equilibrio e la resistenza fisica. Tra questi si trovavano ad esempio esercizi di camminata e movimento in scena, per acquisire consapevolezza del proprio corpo nello spazio, esercizi di rilassamento muscolare, esercizi di equilibrio e coordinazione, che servivano ad eseguire le azioni sceniche in modo più controllato e naturale. L'idea alla base di questi esercizi era che l'attore dovesse

²³ Cfr. *ivi*, pp. 304-305.

²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 117-118.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 112-117

sviluppare un corpo duttile e reattivo, capace di adattarsi alle esigenze della scena e di reagire spontaneamente agli stimoli provenienti dall'ambiente scenico e dagli altri attori.

Di grande importanza nel momento della messa in scena, infine, c'era il focus che l'attore doveva avere: nella teorizzazione del suo sistema, il regista russo si rese conto di quanto fosse evidente la distanza tra la vita reale e la realtà fittizia del palcoscenico, che spesso rendeva gli attori nervosi poiché nel quotidiano non ci si trova ad essere osservati da un pubblico. L'esercizio fondamentale perché l'attenzione dell'attore non si rivolgesse alla platea ma restasse sulla scena (alzando quindi la famosa quarta parete) era il "cerchio di attenzione":

Di tutti i segreti della creazione ai quali siamo stati iniziati in questo breve tempo, per me quello essenziale e praticamente più importante è il «piccolo cerchio d'attenzione mobile». Il «piccolo cerchio mobile» e «la solitudine in pubblico», ecco d'ora in avanti la mia difesa contro qualunque spiacevole incidente sulla scena.²⁶

Con il cerchio di attenzione l'attore si esercitava a porre il focus su precisi oggetti e spazi, aumentando gradualmente il raggio di attenzione solo nel momento in cui si fosse sentito pienamente concentrato su ciò che aveva attorno. L'esito di questo esercizio avrebbe fatto dimenticare agli attori la presenza del pubblico in platea, migliorando la loro esecuzione e la sintonia del gruppo.²⁷

1.3 La via al personaggio

Una volta padroneggiati gli elementi di fedeltà al reale che scongiuravano il ricorso al cliché, il lavoro dell'attore si spostava sul personaggio. I processi che si delinearono nel sistema di Stanislavskij tendevano sempre a una verità scenica più autentica possibile; per questo motivo l'attore aveva bisogno di sentirsi il più possibile in sintonia con il proprio personaggio, conoscendolo a fondo. La prima fase di questo processo è la ricerca di quelle che sono le similitudini e le differenze tra il proprio carattere e quello del personaggio: il personaggio doveva essere in funzione dell'attore, perciò questo processo era necessario per trovare i punti caratteriali dell'attore su cui il personaggio poteva appoggiarsi.²⁸ Era fondamentale capire quanto del carattere dell'attore fosse in linea col personaggio, in quanto questi avrebbe saputo evocare di conseguenza le proprie emozioni, regolandosi e immaginando i tratti che non gli appartenevano del tutto.

In un secondo momento l'attore si doveva impegnare nella ricerca di quegli stimoli psicofisici che rendessero possibili i processi spiegati sopra: quali sentimenti caratterizzano una data situazione

²⁶ Ivi, p. 98

²⁷ Cfr. ivi, pp. 93-98.

²⁸ Cfr. ivi, pp. xxi-xxii.

e con quali azioni fisiche fare in modo che emergano? Qui entrava in gioco quello che Gerardo Guerrieri definisce come «il lavoro più importante dell'attore»: la ricostruzione del sottotesto:²⁹

L'attore deve ritrovare di là dalla parola il vissuto: deve ricostruire i pensieri, le immagini, le varie linee d'azione: quello che Stanislavskij chiama il sottotesto, il tessuto preverbale che sottintende il testo verbale dell'autore. [...] La sua originalità e ingegnosità si vedrà dalla sua ricostruzione del sottotesto: sarà quella che costituirà insieme il fondamento vitale del personaggio e il contributo creativo dell'attore. In un certo senso l'autore tratta il testo come il frammento di un'opera più vasta da ricostruire. [...] Ogni opera è un'incompiuta, qualcosa da finire e riportare in vita.³⁰

La fantasia dell'attore in questo processo era fondamentale per una buona riuscita. Egli avrebbe dovuto colmare i vuoti lasciati dall'autore con la propria immaginazione, e così facendo completare un quadro biografico del personaggio per renderlo più reale rispetto a com'era nel testo.³¹ Tutto questo deve essere approfondito e completato dall'attore. Solo così tutto quello che ci viene dato dall'autore, dal regista e dai suoi collaboratori, comincia a vivere, e commuove sia chi crea in scena, sia chi assiste in sala. Solo così l'attore può vivere, in tutta la sua pienezza, la vita interiore del personaggio e agire nel modo voluto dall'autore, dal regista e dal suo stesso sentimento. In questo lavoro la nostra migliore «alleata» è l'immaginazione, con il «se magico» e le «circostanze date». Essa non solo completa ciò che è lasciato in sospeso dall'autore, dal regista e dagli altri, ma anima il lavoro di chiunque collabori a uno spettacolo.³² In questa ricostruzione l'attore avrebbe innestato delle linee di vissuto analoghe alle proprie, in modo da rendere vissuta la biografia. Il punto d'arrivo che l'attore aveva nei confronti del testo fu quella che venne chiamata «esperienzializzazione del testo», sulla base del termine russo *pereživanie*. Questa fase serviva ad unire la vita interiore dell'attore con la vita interiore del personaggio, in una simbiosi che si muovesse in parallelo con le vite dei due protagonisti del processo.³³

Vennero distinte due strutture dinamiche nella messa in scena del personaggio nel contesto dello spettacolo, che equivalevano al flusso di pensieri e di emozioni che attraversavano il personaggio/attore e al flusso di azioni esteriori che avviene sul palco, tra attori. Il tempo-ritmo era quindi un elemento che Stanislavskij sviluppò nel suo sistema per aiutare gli attori a mantenere un ritmo nelle azioni, evitando staticità e irregolarità emotiva. Il tempo interiore rappresentava ciò che viveva il personaggio al proprio interno: pensieri, impulsi che ne determinavano azioni e relazioni. Dipendeva dalla sua psicologia, dalle sue emozioni e dalle circostanze date. Il tempo esteriore, invece,

²⁹ Cfr. *ivi*, p. xix.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. *ivi*, p. xxiii.

³² *Ivi*, p. 62.

³³ Cfr. *ivi*, p. xxv.

si riferiva al ritmo dell'azione fisica sul palcoscenico, determinato dalla dinamica delle situazioni e dall'interazione con gli altri attori. Il tempo esteriore era visibile al pubblico e percepibile attraverso i gesti, i movimenti e le azioni dei personaggi. Stanislavskij sottolineava che per tenere una recitazione efficace e fluida, l'attore doveva saper padroneggiare e gestire entrambi i tempi; l'equilibrio tra tempo interiore ed esteriore era fondamentale affinché la performance apparisse naturale e credibile.³⁴

Oltre al tempo interiore ed esteriore individuale, Stanislavskij enfatizzò il concetto di ritmo collettivo. Il tempo-ritmo non era solo una questione personale per l'attore, ma doveva anche coordinarsi con il ritmo degli altri attori sul palco. La scena, in quanto collettiva, richiedeva che tutti gli attori rispettassero un ritmo comune, senza interrompere o forzare il flusso dell'azione scenica. Ogni personaggio aveva il proprio ritmo, ma doveva essere in sintonia con il ritmo generale della scena e con quello degli altri personaggi. L'attore doveva saper ascoltare e adattarsi ai ritmi altrui per mantenere una coesione dinamica. Stanislavskij descrisse questa interazione tra i ritmi come una forma di "musicalità" della scena, dove ogni attore era come uno strumento che doveva suonare in armonia con gli altri per evitare che la scena perdesse fluidità.³⁵

Per allenare gli attori al concetto di tempo-ritmo, Stanislavskij introdusse una serie di esercizi che miravano a rendere l'attore consapevole del proprio ritmo interiore ed esteriore e a sviluppare la capacità di mantenere il controllo di questi durante la recitazione. Un esercizio classico prevedeva, ad esempio, che l'attore ripetesse una stessa azione (come camminare o alzare un oggetto) ma variando il ritmo, dal più lento al più rapido, per comprendere l'effetto di queste variazioni sul significato dell'azione e sulla propria esperienza emotiva.³⁶

Inoltre, Stanislavskij suggeriva esercizi di gruppo per allenare il ritmo collettivo. Gli attori dovevano eseguire azioni in sincronia, rispettando inizialmente il ritmo di un metronomo, ed in seguito il ritmo degli altri, per migliorare la coesione scenica.³⁷ In alcuni esercizi, un attore iniziava un'azione fisica o emotiva e gli altri dovevano reagire di conseguenza, mantenendo la continuità del movimento o dell'emozione senza interrompere il flusso dell'azione scenica. Questo permetteva di allenare la capacità di reazione rapida e di adattamento alle dinamiche di gruppo, fondamentale per le improvvisazioni o per le scene di interazione intensa.³⁸

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 413.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 428-429.

³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 430-43.

³⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 435-457

CAPITOLO II

PENSIERO E METODO DI JERZY GROTOWSKI

2.1 Dalle origini allo sviluppo del Teatro Povero

Jerzy Grotowski nacque a Rzeszów, una piccola città della Polonia meridionale, l'11 agosto 1933, in un periodo segnato dalle profonde ferite del primo dopoguerra e dalle tensioni politiche che avrebbero portato alla Seconda Guerra Mondiale. Cresciuto con un padre pittore piuttosto assente e una madre insegnante, Grotowski venne presto esposto a un ambiente culturale vivace, caratterizzato da un profondo interesse per l'arte e la spiritualità e la cultura orientale. La madre, che lo incoraggiava nella lettura e nella riflessione, ebbe una grande influenza sulla sua crescita intellettuale e lo avvicinò a un concetto di teatro come esperienza spirituale e antropologica. Dalle sue letture d'infanzia risaltava particolarmente *India Segreta* di Paul Brunton, da cui probabilmente derivava il fascino del giovane Grotowski per la figura dell'eremita, del santo-folle (o dell'Idiota dostoevskiano, che trascende dai limiti religiosi e cerca il vero sé).³⁹

In quegli anni stava avendo luogo la seconda rivoluzione del teatro novecentesco, che iniziò negli anni 20 e 30 del XX secolo, proseguendo fino agli anni 60; si differenziava dalla prima rivoluzione, avvenuta tra fine Ottocento e inizio Novecento, per un rifiuto sistematico del naturalismo e la ricerca di nuovi linguaggi teatrali che rompevano con la rappresentazione mimetica della realtà. Tra i protagonisti di questo periodo troviamo artisti e studiosi come Antonin Artaud, Vsevolod Mejerchol'd (allievo di Stanislavskij), Bertolt Brecht e, più tardi, Jerzy Grotowski. La formazione teatrale di Grotowski iniziò nel 1951, quando si iscrisse alla Scuola Statale di Teatro di Cracovia, dove studiò recitazione. Durante questi anni, Grotowski sviluppò un crescente interesse per le teorie teatrali di Konstantin Stanislavskij, che lo influenzarono profondamente. Nel 1955, grazie a una borsa di studio, Grotowski si trasferì a Mosca, dove ebbe l'opportunità di frequentare l'Istituto di Arte Teatrale di Stato. Qui entrò in contatto diretto con le tradizioni teatrali russe e approfondì la conoscenza del lavoro di Vsevolod Mejerchol'd, maestro del teatro biomeccanico, che puntava su una recitazione fisica e stilizzata. Mejerchol'd proponeva un teatro che desse maggiore spazio alla teatralità del corpo e alla sua capacità espressiva. Questo approccio fisico al teatro affascino

³⁹ Cfr. FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2007, p. 38.

Grotowski, che lo integrò con gli studi sul metodo di Stanislavskij, ponendo le basi per la sua futura esplorazione del Teatro Povero.

Grotowski operò nel periodo della Guerra Fredda, un'epoca in cui la Polonia viveva sotto il regime comunista sovietico, e questo contesto politico influenzò profondamente il suo lavoro. Dopo la morte di Stalin nel 1953 e il discorso di destalinizzazione di Nikita Krusciov nel 1956, la Polonia sperimentò un breve periodo di maggiore libertà artistica e politica, noto come il "Disgelo". Il clima di rinnovamento permise a Grotowski di sviluppare una visione teatrale personale e sperimentale. Nel 1959 si trasferì ad Opole e assunse, assieme al drammaturgo Ludwik Flaszen, la direzione del minuscolo Teatro delle Tredici File⁴⁰, nel quale si dedicò alla sperimentazione. In questa fase il suo approccio risentiva molto dell'influenza del metodo di Stanislavskij, ma al tempo stesso era spinto dalla concezione di teatro creativo si sviluppasse sulla base del tema drammaturgico, ma che non ne fosse al servizio.

L'essenza del teatro è costituita da un incontro. L'individuo che compie un atto di auto-penetrazione stabilisce in qualche modo un contatto con sé stesso: cioè, un confronto estremo, sincero, disciplinato, preciso e totale. [...] il teatro è anche un incontro fra gente creativa. Sono io, regista, che vengo messo a confronto con un attore e l'auto-penetrazione che egli compie mi induce a scoprire me stesso: entrambi poi veniamo messi a confronto con il testo.⁴¹

Realizzò ad Opole una serie di spettacoli d'avanguardia, accomunati dall'uso del testo teatrale come canovaccio, rielaborati ciascuno in maniera differente e sperimentale.⁴² Dalla seconda stagione venivano introdotte riflessioni ed esercizi per cambiare la concezione stessa di rappresentazione; gli spettacoli diventarono man mano sempre più in linea con un pensiero registico che si allontanava da quella che fu la rivoluzione del teatro di Stanislavskij, puntando non più alla profondità psicologica del personaggio ma alla figura dell'attore come unico elemento utile all'espressività. Con la messa in scena del *Sakuntala*, un dramma indiano, si iniziò a vedere il lavoro concentrato sul valore sonoro della parola e sul teatro come esperienza spirituale che il regista polacco aveva avviato al Teatro delle Tredici File. Un'altra messa in scena fondamentale nel percorso artistico di Grotowski fu *Il Dottor Faust* (1961), dall'opera di Marlowe: grazie a questa rappresentazione il regista acquisì grande fama anche fuori Opole; si tratta di una tappa fondamentale per la realizzazione del concetto spirituale ed essenziale del teatro trattando la drammaturgia in chiave simbolica e ritualistica, anche grazie al fatto che la tradizionale collocazione dell'attore sul palcoscenico e del pubblico in platea venne accantonata, ponendo invece gli spettatori a circondare lo spazio occupato dall'attore. L'attore stesso

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 41-42

⁴¹ JERZY GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970, p. 67.

⁴² Cfr. FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, cit., pp. 41-42.

iniziò in quest'opera a delinarsi come unico fulcro espressivo, servendosi solo del proprio corpo e della propria voce per comunicare visceralmente e simbolicamente le vicende emotive del protagonista. In *Gli avi* (1961), il tema del sacrificio e della redenzione, tipico del romanticismo polacco, si intreccia con la ricerca di Grotowski su come il teatro possa diventare una forma di esperienza spirituale condivisa, rendendo molto più centrale la natura del teatro come rituale.⁴³ La dimensione rituale e il teatro come esperienza di auto-trasformazione dell'attore sono realtà che Grotowski eredita da Antonin Artaud, uno dei protagonisti delle teorie teatrali del Novecento, e dal suo Teatro della Crudeltà: Artaud riteneva che il testo avesse finito con l'esercitare una tirannia sullo spettacolo, mentre lui spingeva per un teatro integrale, uno spettacolo totale in cui fossero impiegati tutti i mezzi d'azione atti a scuotere e sconvolgere lo spettatore, ottenendone la partecipazione incondizionata:

In altre parole, anziché tornare ai testi ritenuti sacri e definitivi, è anzitutto importante spezzare la soggezione del teatro al testo, e ritrovare la nozione di una sorta di linguaggio unico a mezza strada fra gesto e pensiero. [...] Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatrice e vibratoria sulla sensibilità.⁴⁴

Nel 1962, il Teatro delle Tredici File cambiò nome, diventando il Teatro Laboratorio (Teatr Laboratorium), trasformazione che segnò una trasformazione del concetto di teatro stesso. Grotowski non vedeva il teatro come un luogo di produzione di spettacoli, ma come un laboratorio di ricerca continua sulle potenzialità espressive dell'attore. La scelta del nome, ispirata all'idea di un laboratorio scientifico e artigianale, rifletteva questa nuova visione: il teatro diventò un luogo in cui attori e registi indagavano, sperimentavano e affinavano le loro tecniche espressive. Ogni spettacolo non era altro che la manifestazione di questa ricerca. Fu in questo periodo che iniziò lo sviluppo del Teatro Povero. Il teatro povero, concetto che Grotowski e Flaszen svilupparono negli anni '60, nacque dalla profonda riflessione sul ruolo dell'attore e sugli elementi essenziali del teatro. L'idea centrale era che il teatro dovesse spogliarsi di tutto il superfluo per concentrarsi esclusivamente sull'attore e sul suo rapporto con lo spettatore. Per Grotowski, il teatro non aveva bisogno di costumi elaborati, scenografie opulente o effetti speciali; ciò che contava era la verità che l'attore era in grado di rivelare attraverso il proprio corpo e la propria anima. La direzione verso cui si sviluppava la ricerca di Grotowski era innanzitutto quella di un teatro come arte indipendente: notò infatti come la tradizione teatrale (o

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 44

⁴⁴ ANTONIN ARTAUD, *il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, cit., p. 167.

Teatro Ricco⁴⁵) fosse un intersecarsi di altre arti, come la letteratura, la scultura, la pittura, arti che però potevano essere considerate anche come autonome e fini a sé stesse; partendo da questo presupposto agì per sottrazione, quindi spogliando il teatro di tutti gli elementi che non fossero indispensabili, trovando l'elemento che costituiva l'essenza del teatro come arte autonoma: il rapporto tra attore e pubblico. Grotowski sosteneva infatti che quello fosse l'unico elemento fondamentale del teatro, senza il quale non poteva sopravvivere:⁴⁶

Il teatro può esistere senza costumi e scenografie? Sì. Può esistere senza musica che commenti lo svolgersi dell'azione? Sì. Può esistere senza effetti di luce? Certamente. Può esistere senza testo? Sì, la storia del teatro ce lo conferma [...] ma può il teatro esistere senza attori? Non conosco esempi del genere. Si potrebbe ricordare il teatro delle marionette. Ma anche lì, abbiamo, dietro le quinte, un attore, anche se di tutt'altro genere. Può esistere un teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire teatro "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore."⁴⁷

La pratica del teatro povero si basava quindi su un'idea di sottrazione: eliminare tutto ciò che non fosse essenziale e portare l'attore a un livello di concentrazione estrema, in cui il processo creativo diventava un rituale di auto-rivelazione. Grotowski chiedeva agli attori di esplorare il proprio io più profondo, attraverso un processo che definiva "via negativa"⁴⁸, ossia il progressivo abbandono di ogni maschera sociale o artificiale, il superamento dei cosiddetti "blocchi psichici" e "blocchi fisici" per arrivare a una verità interiore. In questo senso, il teatro povero era molto più che una tecnica teatrale: era una pratica ascetica, che richiedeva disciplina, dedizione e un impegno totale da parte dell'attore. Non si trattava solo una questione estetica, ma una filosofia teatrale. L'attore doveva svuotarsi di tutte le tecniche superflue, eliminare le maschere sociali, e mettere a nudo se stesso in un atto di auto-rivelazione e trasformazione.⁴⁹

Sempre nel 1962 venne messo in scena il primo esempio vero e proprio di spettacolo nato dalle ricerche del Teatro Povero, *Akropolis*, in cui la scenografia era ridotta al minimo e il corpo dell'attore era veicolo di significato, eliminando ogni illusione teatrale. Pochi anni dopo, nel 1965, andò in scena *Il Principe Costante*; questo spettacolo, basato sull'opera di Calderón de la Barca e interpretato dall'attore Ryszard Cieślak, rappresentò il culmine del concetto di attore come figura totale. Qui, il sacrificio fisico dell'attore diventava una manifestazione della sua dedizione al ruolo. Don Fernando, il protagonista, era un prigioniero che sceglieva la morte piuttosto che compromettere i suoi valori. Cieślak fu un grande collaboratore di Grotowski, che tramite esercizi fisici e psicologici

⁴⁵ Cfr. VANDA MONACO, *Grotowski o della negazione*, Roma, Samonà e Savelli, 1972, p. 15

⁴⁶ Cfr. JERZY GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, cit., pp. 40-41.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. *ivi* p. 154.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 32.

si prestò alla sperimentazione che portava avanti il regista polacco. Per *Il Principe Costante* fu l'unico membro della compagnia che compì un'operazione di profonda introspezione lavorando sul concetto di personalità autentica, quindi basandosi sulla propria personalità e rendendosi egli stesso protagonista dell'opera.⁵⁰

Nel gennaio 1965, il Teatro Laboratorio si trasferì a Breslavia, dove ottenne il riconoscimento come Istituto di Ricerche sulla Recitazione: si riconosceva così che gli attori del Teatro Laboratorio non erano semplici interpreti, ma soggetti di un percorso di trasformazione che coinvolgeva l'interiorità, la fisicità e la spiritualità.

2.2 Radici ed evoluzione del *training* dal Teatr Laboratorium all'arte come veicolo

Grotowski definì il suo approccio come una via negativa: l'attore non doveva aggiungere tecniche o abilità esterne, ma eliminare progressivamente tutti i blocchi fisici e psicologici che impedivano l'espressione autentica dell'interiorità. L'attore doveva quindi imparare a rivelare se stesso completamente, denudando le proprie emozioni e i propri stati d'animo senza filtri o protezioni.⁵¹ Chi si interessava al training del Laboratorium, infatti, non erano gli aspiranti attori che volevano imparare tecniche di recitazione, ma attori di professione che ricercavano in Grotowski un perfezionamento autentico che nascesse dalla propria interiorità. I primi anni a Opole furono caratterizzati da spettacoli in cui Grotowski cominciò a lavorare sul concetto di "attore totale": un attore che non recitava semplicemente, ma che si sacrificava completamente sulla scena, trasformando la propria esperienza interiore in un atto di rivelazione per il pubblico.⁵² Grotowski sviluppò una serie di esercizi fisici e vocali che miravano a liberare l'attore da tutti i vincoli psicologici e fisici, affinché potesse raggiungere una forma di espressione autentica e non mediata. La centralità del corpo e della fisicità si esprimeva anche attraverso esercizi di allenamento estremo, in cui l'attore esplorava i limiti del proprio corpo per liberare il potenziale espressivo. Esercizi di respirazione, vocalizzazione e movimenti corporei venivano praticati con estrema precisione. Questa ricerca sull'attore si accompagnava a una concezione del teatro come atto rituale, in cui lo spettacolo non è un prodotto da vendere, ma un atto di comunione tra attore e spettatore. Lo spettatore, infatti, era parte integrante del processo: veniva coinvolto emotivamente e fisicamente in uno spazio condiviso con l'attore, senza alcuna barriera fisica o simbolica.

⁵⁰ Cfr. VANDA MONACO, *Grotowski o della negazione*, 1972, cit., p. 57-59.

⁵¹ Cfr. JERZY GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, cit., pp. 149-150.

⁵² Cfr. *ibidem*.

Un altro aspetto fondamentale del metodo di Grotowski fu il lavoro sulle azioni fisiche considerate come un mezzo per esprimere uno stato di verità interiore. Gli esercizi sulle azioni fisiche invitavano l'attore a esplorare come un impulso emotivo potesse manifestarsi attraverso il movimento e a ricercare una connessione organica tra corpo e mente. Un esercizio tipico prevedeva che l'attore dovesse compiere una serie di movimenti fisici ripetitivi e stilizzati, lasciando che l'azione esterna influenzasse l'emozione interna. Questo lavoro sulle azioni fisiche fu il cuore del teatro povero, poiché dimostrava come l'attore potesse creare una narrazione emotiva solo attraverso il corpo, senza l'ausilio di scenografie o di una struttura narrativa tradizionale.

Gli esercizi che Grotowski faceva compiere ai suoi attori-studenti, come detto, servivano ad esercitare tutte le potenzialità del corpo umano. Esempari sono quelli descritti da Eugenio Barba basandosi sulla propria esperienza al Teatro Laboratorio. Tra gli esercizi fisici, i primi erano quelli di riscaldamento, andature diverse, che riscaldassero le diverse parti del corpo dell'attore ed evoluzioni di figure a terra e in piedi:

Camminare ritmicamente [...] correre sulle punte dei piedi. Il corpo deve avvertire una sensazione di fluidità [...] camminare con le ginocchia piegate afferrandosi le caviglie ,[...] con le ginocchia leggermente piegate tenere le dita dei piedi con le dita delle mani [...], camminare con le gambe tese e rigide [...], partendo da una posizione arrotolata, compiere piccoli salti in avanti, riportandosi sempre nella posizione arrotolata di partenza, con le mani vicino ai piedi [...].⁵³

Dopo il primo riscaldamento venivano alcuni esercizi per sciogliere i muscoli e snodare la colonna vertebrale, esercizi a testa in giù, salti e capriole. A questi seguivano i cosiddetti esercizi plastici, suddivisi in elementari e di composizione. Gli esercizi elementari erano basati su metodi europei, come Dalcroze: erano volti allo studio della logica dei vettori contrari nel movimento e servivano ad esercitare un'attenzione totale ai propri mezzi espressivi. Un esempio di questi esercizi poteva essere una marcia ritmica, durante la quale l'attore ruotava le spalle e le braccia in un verso, mentre le mani ruotavano nel verso opposto; l'intero corpo dell'attore doveva accompagnare il movimento, mentre lui immaginava di essere un animale, aumentava le rotazioni tendendo sempre di più verso l'alto. Per gli esercizi di composizione, invece, le fonti ispiratrici variavano dal teatro europeo medievale a quello orientale, fino ad alcune pratiche africane. Grazie alla rielaborazione però non si mirava alla creazione di ideogrammi gesticolatori fissi, come avveniva nei linguaggi teatrali ai quali si ispirava, ma se ne ricercavano sempre di nuovi tramite l'associazione di idee e la stimolazione della fantasia per una composizione immediata e spontanea, avendo come punto di arrivo una forma viva che contenesse in sé una sua logica. Tramite l'immaginazione si associava il proprio corpo a

⁵³ Ivi, pp. 154-156.

un'immagine, un animale, una situazione, un ricordo che andava vissuto, non recitato o imitato. Gli ultimi esercizi fisici illustrati da Barba riguardavano la maschera facciale e derivavano dallo studio delle teorie di Delsarte; una nota dopo l'illustrazione degli esercizi sottolinea che anche questi servivano all'annullamento dei blocchi e delle resistenze del corpo e non rispondevano ad una mera esigenza di perfezionismo. Dopo tutti gli esercizi fisici, Barba illustra le tecniche riguardanti la voce, quindi che studiavano ed esercitavano la respirazione, l'apertura della laringe e approfondivano l'impiego di tutte le parti del corpo che contribuivano a creare i vari toni. In questo contesto si collocava lo studio dei risuonatori. I risuonatori fisiologici hanno il compito di amplificare la portata del suono emesso dall'attore, e si collocano in diversi punti del corpo. Secondo Grotowski il numero dei risuonatori era praticamente illimitato, a seconda di quanto l'attore riusciva a controllare il proprio strumento espressivo. Questi esercizi includevano vocalizzazioni sostenute attraverso diversi risuonatori, in cui l'attore doveva produrre un suono e sentirlo vibrare in una specifica area del corpo. Per esempio, si poteva chiedere all'attore di concentrare la voce nel torace e poi spostarla verso la testa, imparando a muovere la risonanza da un punto all'altro del corpo. Questo tipo di allenamento consentiva agli attori di sperimentare le diverse qualità emotive che ciascun risuonatore poteva generare e di diventare consapevoli delle sensazioni fisiche associate a ogni suono. L'uso del risuonatore era descritto come l'impressione di stare conversando con la parte del corpo in questione, mentre questa amplificava la voce dell'attore. Seguivano poi altri esercizi di impostazione della voce ed esercizi organici, con i quali gli attori potevano combinare tutte le proprie capacità di respirazione e tecnica vocale in maniera individuale, in modo che ogni attore potesse riuscire a trovare il modo di "aprire" il proprio apparato vocale, tramite gesti, immagini che gli consentissero inoltre di esercitare spontaneità nelle reazioni vocali.⁵⁴

Nel 1966 Grotowski e Cieślak tennero un corso al quale partecipò Franz Marijnen, un regista teatrale di origine belga, il quale appuntò le note che costituiscono le descrizioni degli esercizi che il regista e l'attore illustrarono durante il corso. In questa fase Grotowski come prima cosa tenne conto del pubblico in sala, esigendo da questo un atteggiamento che permettesse agli attori di dimenticarsi della sua presenza; doveva diventare inudibile e invisibile agli allievi.⁵⁵ Il primo esercizio era concentrato ancora una volta sulla voce, ma questa volta sarebbe stato utilizzato anche un testo, che gli allievi avrebbero dovuto declamare senza inflessioni e soprattutto senza l'utilizzo del pensiero, quindi in maniera totalmente spontanea; il regista li avrebbe interrotti nel momento in cui si fosse accorto che stavano pensando a quello che facevano durante l'esercizio.⁵⁶ Una nota di Marijnen

⁵⁴ Cfr. *ivi* pp. 154-195.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p.199.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 200.

segnala come dopo tutti gli esercizi vocali compiuti nella singola lezione, la voce dell'allievo raggiungesse intonazioni ed estensioni che non sembrava in grado di impiegare prima.⁵⁷ Dopo gli esercizi vocali, Grotowski si rivolse agli alunni dicendo loro di osservare attentamente Ryszard Cieślak mentre eseguiva alcuni esercizi fisici di postura e salto, dopodiché seguivano le spiegazioni. Gli esercizi richiedevano controllo dei muscoli e resistenza fisica mirati all'espressività e allo sviluppo di una particolare attenzione al movimento di ogni parte del corpo, come insegnava anche la biomeccanica di Mejerchol'd.⁵⁸ Una volta eseguita la serie di esercizi mostrati da Cieślak agli allievi, Grotowski chiese a questi ultimi di cimentarsi nell'improvvisazione, utilizzando ed adattando alle situazioni del dramma gli esercizi che si erano compiuti. Allora gli impulsi e i cicli di movimento diventavano individuali, basati sull'interiorità; Grotowski sosteneva che ciò che nasceva dall'intimo fosse improvvisato per metà, quindi quanto più il lavoro di auto penetrazione veniva fatto in maniera precisa, tanto più semplice sarebbe stato riempire l'improvvisazione con elementi personali non inventati ma sorti in automatico.⁵⁹ Seguirono altre serie di esercizi fisici, fino ad arrivare allo studio dettagliato di ogni parte del corpo, come le mani e le dita; Grotowski affermava che la maggior parte degli attori e delle attrici avevano mani e dita rigide, nonostante queste fossero parti estremamente espressive del corpo; perciò, con l'aiuto di Cieślak, vennero spiegati movimenti in progressione che servivano a sciogliere quelle parti e renderle elementi di cui gli attori fossero pienamente consapevoli.⁶⁰

Alla fine dei cicli di esercizi, fisici e vocali, Grotowski rispose ad alcune domande del pubblico che chiarivano molto il suo punto di vista rispetto al teatro di parola e a quale fosse il vero fulcro della sua ricerca. Alla domanda rispetto alla scelta del testo da declamare durante gli esercizi vocali, il regista rispose:

Non credo che il testo abbia grande importanza. Con questo intendo dire che esso può essere fortuito e persino che deve essere fortuito. L'importante è dare a questo testo, attraverso il corpo e la tecnica vocale, un grado di interesse che in effetti non ha in circostanze normali. Tramite questi esercizi, movimenti e tecniche vocali, voi tentate di attirare l'attenzione. Durante lo spettacolo si tratta dell'attenzione del pubblico.⁶¹

Il pubblico venne ulteriormente coinvolto nella dimostrazione, chiamato a toccare con mano quello che succedeva ad un attore che usava correttamente i risuonatori, sentire l'effettiva vibrazione del corpo che risuonava in diverse parti durante l'esercizio.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 203.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 210-215.

⁵⁹ *Ivi*, p. 219.

⁶⁰ *Training at Teatr-Laboratorium, 1972*, Odin Teatret, <https://youtu.be/dRyLLTvs00c?si=PzaiwZGmMw35nLYD>, (ultimo accesso 10/11/2024).

⁶¹ *Ivi*, p. 225.

Questo esempio fa intuire chiaramente come per Grotowski l'importanza nella ricerca non stesse veramente nella messa in scena ma nel training stesso; l'allenamento, le prove, le potenzialità del corpo umano, della voce, lo studio dei singoli blocchi fisici e psicologici e di come superarli, il tentativo quindi di rendere il corpo dell'attore un veicolo espressivo totale erano l'effettivo fulcro di tutto il lavoro intrapreso dal regista. Nel 1970, infatti, dopo lo spettacolo *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski smise di lavorare a produzioni teatrali. La sua attenzione si spostò sul cosiddetto parateatro, una forma di ricerca che abbandonava lo spettacolo teatrale per concentrarsi esclusivamente sul processo di trasformazione interiore dell'attore. Il parateatro di Grotowski mirava a superare il concetto di teatro come rappresentazione e a esplorare nuove forme di esperienza comunitaria e rituale, in cui attori e partecipanti condividessero una ricerca spirituale in luoghi naturali, lontano dagli spazi convenzionali del teatro. Questo periodo, che si estese fino alla metà degli anni '80, fu caratterizzato da una forte enfasi sull'antropologia teatrale, con l'obiettivo di riscoprire le radici sacre e rituali dell'atto performativo, oltre che su una ricerca personale e spirituale dell'essenza umana. Questo ultimo periodo rappresentò l'apice della sua ricerca, in cui il teatro diventava un vero e proprio rito di trasformazione per l'attore e per il partecipante. Nel 1986 Grotowski accettò l'invito del Centro di Pontedera a stabilirsi in Toscana per fondare un Workcenter⁶² che, per via del proprio precario stato di salute, Jerzy volle intitolare «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards»; il centro restò sotto la direzione di Richards dalla morte del regista polacco fino al 2022, quando in una lettera aperta il direttore ne annunciò la chiusura definitiva.⁶³

Fino alla sua morte, nel 1999, Grotowski continuò a esplorare la dimensione spirituale del teatro, concentrandosi su progetti di arte come veicolo, in cui l'atto performativo diventava un mezzo per esplorare e attivare le forze spirituali latenti dell'essere umano.

⁶² Cfr. FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2007, p. 207.

⁶³ Cfr. <https://www.ateatro.it/webzine/2022/02/01/chiude-il-workcenter-di-jerzy-grotowski-e-thomas-richards/> (27 ottobre 2024).

CAPITOLO III

CONFRONTO, DIFFERENZE, EREDITA'

Il lavoro di Stanislavskij portò a una rivoluzione nel modo di concepire la recitazione. Egli vedeva il teatro come un mezzo per rivelare la profondità della natura umana attraverso l'atto recitativo, un'esplorazione della verità attraverso un'introspezione da parte dell'attore. La finalità del metodo nacque quindi dal desiderio di un teatro veritiero, storicamente e psicologicamente accurato, nel quale gli attori che interpretavano i personaggi vivessero nei panni dei personaggi stessi e viceversa, in nome di una fedeltà al reale, abbandonando di conseguenza l'uso dei "ruoli".⁶⁴

Stanislavskij considerava l'arte teatrale come una forma d'arte complessa, che richiedeva un impegno profondo da parte di tutti i suoi attori. Per lui, il teatro era un mezzo per suscitare emozioni e stimolare la riflessione. L'intervento di Stanislavskij portò molte modifiche alla concezione moderna dell'arte teatrale ed alla sua organizzazione: il regista⁶⁵ diventò una figura centrale, in quanto non solo organizzava la messa in scena in senso di recitativo, ma coordinava anche tutto quello che riguardava scenografie, costumi e soprattutto la preparazione.⁶⁶

Il lavoro performativo e teatrale di Grotowski, inserito in un contesto storico, sociale e culturale profondamente ferito dai disastri delle due Guerre, mirava fin dal principio ad un'analisi profonda dell'individuo. La sua concezione del teatro si colloca all'interno di un pensiero che voleva restituire all'arte drammatica la sua dimensione originaria, sacra e rituale.⁶⁷ Il teatro per Grotowski non era solo rappresentazione, ma esperienza totalizzante, un luogo di confronto e di ricerca interiore. L'obiettivo era quello di creare uno spazio in cui l'attore e lo spettatore potessero entrare in contatto profondo, superando le convenzioni del teatro tradizionale, innescando un processo di ricerca interiore:

Grotowski si ripropone una «restituzione del teatro al suo principio vitale», riconducendo lo spettacolo al cerimoniale o «mistero-laico», che si congiunge alla farsa, con «l'eliminazione della divisione fra scena e

⁶⁴ Cfr. UMBERTO ARTIOLI, *Il teatro di regia*, Roma, Carocci, 2018, pp. 11-12.

⁶⁵ I primordi della figura registica li si possono riscontrare già nei primi anni dell'Ottocento, ma con Stanislavskij vi fu una svolta nel ruolo e nell'importanza attribuitavi.

⁶⁶ Cfr. KONSTANTIN S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, Bari, Laterza, 1996, p. xxxiii.

⁶⁷ Cfr. VANDA MONACO, *Grotowski o della negazione*, Roma, Samonà e Savelli, 1972 p. 19-21 e 29-35.

platea» e l'impiego degli spettatori o meglio, dei «partecipanti», come «co-attori» ai fini di una nuova esperienza che, con strano neologismo, è denominata «partecipacolo»⁶⁸

In questo senso, il teatro diventò uno strumento di conoscenza di sé e degli altri, una pratica in un certo modo catartica, che poteva portare alla trasformazione dell'individuo e della società. Nel teatro di Grotowski il discostamento dalla scena tradizionale si palesava anche dall'allontanamento che questo ebbe nei confronti del testo drammatico, sempre visto come elemento subordinato all'atto creativo; per Grotowski il testo fungeva da ispirazione iniziale, la messa in scena non fu mai il reale punto di arrivo nella sua dottrina, tant'è che dal 1970 si ritirò dalla produzione teatrale pubblica, concentrandosi esclusivamente sul lavoro del laboratorio.

3.1 I metodi, le influenze e le differenze

Durante la sua carriera Stanislavskij venne appoggiato finanziariamente dalla famiglia, in particolare nel primo periodo durante il quale il padre gli permise di fondare la Società Letteraria e Drammatica assieme a Fedotov. In seguito, ci fu una grande collaborazione con Nemirovič-Dančenko, regista e scrittore, assieme al quale Stanislavskij istituì il Teatro d'Arte di Mosca, istituzione alla quale ancora oggi si fa riferimento per parlare delle svolte radicali dal teatro ottocentesco al teatro novecentesco. Con Dančenko il rapporto lavorativo e personale, nonostante nella collaborazione avessero un fine comune ben chiaro, non fu senza screzi; lo stesso Stanislavskij ne parla in diversi casi criticando l'atteggiamento ostile del collega.

L'approccio alla recitazione di Stanislavskij si sviluppò col tempo; negli anni della sua carriera non mancarono i tentativi falliti e i cambiamenti di strategia, in particolare nel momento in cui iniziò ad utilizzare il metodo delle azioni fisiche. Questo a riprova del fatto che, per quanto nel metodo del regista russo era fondamentale l'utilizzo dell'emotività e dei sentimenti dell'attore, questi non fossero altro che uno strumento per arrivare al proprio fine: la credibilità del personaggio sul palcoscenico. Anche nella prima fase del suo percorso, la memoria emotiva veniva evocata per fare in modo che l'attore provasse realmente, a suo modo, le emozioni che il suo personaggio provava nel corso della rappresentazione, dando un'impronta personale alla propria performance e trasmettendo in questo modo al pubblico i sentimenti da lui provati.

⁶⁸ FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2007, p. 42.

Per quanto riguarda invece la carriera di Jerzy Grotowski, il percorso fu molto diverso. Ereditò gli interessi verso il mondo del sacro e delle dottrine esotiche dalla madre; dopo gli studi di teatro in Polonia e Russia le influenze esercitate sul suo pensiero furono varie, partendo da quelle di teorici e registi fino anche a quelle di discipline come lo Yoga. Differentemente dai fini di Stanislavskij, il training di Jerzy Grotowski aveva come reale fine ultimo la ricerca ed esternazione delle emozioni: «l'attore compie un atto di auto-penetrazione, che scopre sé stesso ed offre ciò che vi è più intimo in lui - ciò che si vuol tenere celato agli altri e che è fonte di dolore – deve essere in grado di manifestare anche i più impercettibili impulsi psichici [...]»⁶⁹. Gli esercizi che utilizza nei suoi workshop non sono mai stati considerati un vero e proprio metodo:

Sebbene gli esercizi illustrati in *Per un teatro povero* e relativi al periodo 1959-62, con sviluppi fino al 1966, possano aver dato l'impressione della normalizzazione di un lavoro, e siano stati inevitabilmente assai copiati e utilizzati, non è mai esistito un metodo di Grotowski. Fra il 1963 e il 1966, il regista si è orientato anzi a favore di una ricerca aperta e individualizzata, caratterizzata dal principio (di ascendenza induista) della «via negativa» o processo di eliminazione delle resistenze, dei blocchi psico-fisici variabili da attore ad attore, con il fine essenziale di rendere «coesistenti» l'impulso e l'azione.⁷⁰

Per Stanislavskij un attore che non seguiva il metodo aveva come esito una recitazione poco credibile costellata di clichés, mentre questa distinzione nel lavoro di Grotowski non veniva messa in relazione a un “metodo”; il regista stesso affermava che l'attore che effettuava il lavoro su di sé era definito “attore-santo”, mentre chi si limitava a una performance costruita dall'assemblamento dei clichés era considerato un “attore-cortigiana”. Grotowski spiega le definizioni scelte per queste due macro categorie di interpreti nel suo volume *Per un teatro povero*:

La differenza tra l'“attore-cortigiana” e l'“attore-santo” è la stessa che corre fra il *savoir-faire* della cortigiana e l'atteggiamento di dedizione ed accettazione che scaturisce dal vero amore, cioè il dono di sé. Nel primo caso prevale l'esistenza del corpo; nel secondo, esso quasi non esiste, ed è fondamentale invece eliminare qualsiasi intralcio per essere pronti a superare tutte le barriere immaginabili. La tecnica dell'“attore-santo” è una *tecnica induttiva*, una tecnica di eliminazione, mentre la tecnica dell'“attore-cortigiana” è una *tecnica deduttiva*, una somma di perizie sceniche.⁷¹

L'apparenza del corpo era quindi declinata in maniera negativa se esauriva in sé tutta la sostanza della performance in un atto esteriore che non aveva nulla a che vedere con l'interiorità dell'individuo.

⁶⁹ Cfr. JERZY GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, cit., p. 43.

⁷⁰ FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale*. [...], cit., p. 47.

⁷¹ Cfr. JERZY GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, cit., p. 43.

Uno dei punti di contatto fondamentali che accomunava i due registi fu il metodo delle azioni fisiche: ideato da Stanislavskij dopo una tournée a suo avviso poco soddisfacente, il metodo delle azioni fisiche rivoluzionò l'andamento del suo metodo e l'idea stessa che bastasse rivivere le emozioni per rendere soddisfacente l'esibizione; infatti la reviviscenza era efficiente nel breve termine ma davanti a una ripetizione sistematica della parte iniziava a diventare insufficiente per mantenere una qualità recitativa costante. Ogni azione era orientata a uno scopo concreto e immediato. Stanislavskij sottolineava che l'attore avrebbe dovuto porsi domande specifiche come "cosa voglio ottenere in questa scena?" e "qual è il mio obiettivo immediato?". Gli obiettivi potevano essere minimi e limitati al singolo momento scenico, ma contribuivano all'unità d'azione e allo scopo del personaggio nel corso della storia. Una volta definiti gli obiettivi, l'attore poteva pianificare le azioni che intendeva compiere per raggiungerli. L'azione fisica doveva essere eseguita in modo sincero e motivato, evitando gesti casuali o meccanici. Stanislavskij definì ogni azione fisica come parte di una sequenza, come se fosse un "compito" assegnato al personaggio, in modo che l'attore restasse concentrato e fosse facilitato costruire la tensione emotiva necessaria alla scena. Durante le prove, l'attore eseguiva queste azioni più volte, esplorando come ogni movimento o gesto influenzasse le emozioni. Questo processo aiutava l'attore a trovare la versione dell'azione più naturale e coerente con il personaggio. Scrive Malcovati:

Nella fase ultima della definizione del sistema, spunta questo termine che sembra ribaltare i precedenti procedimenti. Azione fisica equivale a gesto? Assolutamente no. L'azione fisica è l'*immagine* tradotta in gesto. È segno esterno di un materiale preparato dall'immaginazione, pronto a essere trasmesso. Azione fisica non è manifestazione periferica del corpo, non ha nulla di meccanico, ripetitivo, è profondamente radicata nel nostro essere, e dunque rifiuta qualsiasi automatismo, va in cerca della totalità, dell'originalità (fisica e psichica) del gesto stesso. L'azione fisica è espressione complessa: nell'atto d'amore, nella carezza non basta muovere la mano, il vero gesto è quello che passa attraverso la mano, ma viene dal di dentro. Azione fisica è gesto dell'essere.⁷²

Una seconda figura che assieme a Stanislavskij influenzò Grotowski fu senza dubbio Vsevolod Mejerchol'd, collaboratore di Stanislavskij, da cui però si discostò molto presto per divergenze di pensiero. Diversi anni dopo essersi staccato dal maestro diede vita alla Biomeccanica, che influenzò significativamente Stanislavskij. Questo metodo di recitazione si concentrava sullo studio scientifico del movimento del corpo umano, inteso come strumento espressivo fondamentale. La biomeccanica si componeva di una serie di esercizi fisici e di tecniche di movimento che miravano a liberare l'attore dalle inibizioni e a renderlo capace di esprimere emozioni e idee attraverso il corpo.

⁷² VASILIJ O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni: il metodo delle azioni fisiche*, Bologna, CUE Press, 2020, pp. 9-10.

Al centro della biomeccanica vi era la convinzione che il movimento non era solo un'espressione esteriore, ma un'azione che generava un preciso sentimento interiore. Gli elementi fondamentali della biomeccanica erano l'analisi dei gesti quotidiani, la costruzione di azioni sceniche precise e significative, l'uso di maschere e oggetti per amplificare l'espressività corporea, e l'importanza del ritmo e della musicalità del movimento:

Nell'uomo (come negli altri animali, dato che le membra di tutti gli animali sono analoghe) vivono in reciproca consapevolezza e fianco a fianco i movimenti del corpo che a volte sembrano anarchicamente liberi e il sistema [...] che mette nella situazione di un pupazzo meccanico un uomo che si muove nello spazio. In ogni essere umano, attore o non attore abita una marionetta interiore, ma in particolare non tutti gli attori sono in grado di utilizzarla per diventare un attore-acrobata. Non ne sono capaci o addirittura, più o meno consapevolmente, il loro addestramento va in direzione contraria.⁷³

Grotowski, come Mejerchol'd, vedeva il corpo dell'attore come un mezzo d'espressione essenziale e completo. La biomeccanica di Mejerchol'd puntava a sviluppare un controllo fisico assoluto, in cui ogni movimento dell'attore doveva essere consapevole e intenzionale. Grotowski adattò questo principio nella sua ricerca per trasformare l'attore in uno strumento espressivo altamente controllato, capace di veicolare emozioni e significati intensi tramite il movimento e la gestualità precisa. La preparazione fisica intensa dei suoi attori richiedeva forza, resistenza e disciplina. Grotowski "ereditò" da Stanislavskij e da Mejerchol'd l'idea che le azioni fisiche potessero generare emozioni autentiche. Come loro, egli riteneva che l'attore dovesse basarsi su azioni concrete, anziché cercare direttamente l'emozione. Tuttavia, mentre in Stanislavskij le azioni fisiche servivano a costruire un legame psicologico con il personaggio, in Grotowski esse diventarono un percorso per portare l'attore a una trasformazione interiore. Le azioni fisiche nel metodo di Grotowski erano spesso più estreme e portavano l'attore a svelare parti profonde di sé; il regista polacco le considerava come un veicolo per il "sacrificio" dell'attore, un modo per spogliarsi delle proprie difese e raggiungere uno stato di esposizione totale. Questo concetto di "sacrificio" è ispirato alla dedizione assoluta della biomeccanica di Mejerchol'd, ma Grotowski lo interpretò come un atto di purificazione. Un'altra importante influenza che aiutò a plasmare il pensiero teorico e pratico fu Antonin Artaud:

Artaud fin dall'inizio, Grotowski dopo l'abbandono della regia, tutti e due si sono posti la domanda [...] come il lavoro dell'attore per l'attenzione, la presenza, la coscienza, il flusso, potesse servire per allontanarsi dal disvalore della rappresentazione. L'arte come veicolo, ha spiegato Grotowski.⁷⁴

⁷³ FRANCO RUFFINI, *Mejerchol'd, Biomeccanica, Biomeccaniche*, in «Teatro e Storia», 37, 2016, pp. 171-172.

⁷⁴ FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale*. [...], cit., pp. 192-193.

Artaud, col suo Teatro della Crudeltà, concepiva il teatro come un'esperienza capace di scuotere il pubblico e portarlo verso una sorta di "risveglio" interiore, portando il teatro e lui stesso a livelli di consapevolezza estremamente alti: «Uso il termine crudeltà nell'accezione di appetito di vita, di rigore cosmico, di necessità implacabile, nel significato gnostico di turbine di vita che squarcia le tenebre [...]».⁷⁵ Come Artaud, Grotowski vedeva il teatro come un rituale collettivo, dove l'energia dell'attore e del pubblico si univano per creare una realtà diversa e intensa, in grado di rivelare verità profonde. Non solo: lo stesso Artaud proponeva di abbattere il distacco tra palco e pubblico, così da coinvolgere lo spettatore in maniera fisica e sensoriale, portandolo a vivere la rappresentazione, scelta che Grotowski studiò e realizzò in diversi modi prima di abbattere definitivamente l'elemento stesso del palcoscenico:

In parallelo, cominciava anche l'importantissima collaborazione con l'«architetto scenico» Jerzy Grotowski per la progettazione di un nuovo spazio adattabile a varie circostanze di spettacolo, che implicava la rottura dello spazio scenico convenzionale con conseguenze prossemiche e psicologiche importanti per lo spettatore e per lo stesso attore. In *Sakuntala*, infatti, lo spazio per gli attori disegnava una specie di croce che spartiva agli angoli quattro gruppi di spettatori, cui venivano pure assegnati dei ruoli. [...] Negli *Avi grotowskiani*, il palcoscenico fu abrogato e gli spettatori (ad alcuni dei quali si assegnavano ancora dei ruoli) furono sparsi nella sala per isole di sedie collocate su diversi livelli, integrandoli in tal modo nell'azione.⁷⁶

Ulteriori elementi che accomunavano il teatro di Grotowski con il Teatro della Crudeltà di Artaud furono la volontà di spogliare completamente il teatro dal superfluo, punto fondamentale del Teatro Povero, ma anche l'esigenza di riportare il teatro alle sue origini sacre e ritualistiche, concezione fondamentale del pensiero di Artaud tanto quanto di quello di Grotowski.

Grotowski nel '59 fondò il Teatro Laboratorio a Opole, in Polonia, con l'obiettivo di creare un luogo dedicato alla sperimentazione teatrale e alla ricerca attoriale. Questo segnò l'inizio della sua carriera come regista e teorico del teatro. Tra il 1962 e il 1965, con spettacoli come *Akropolis* e *Il principe costante*, Grotowski elaborò il concetto di Teatro Povero, in cui l'attore era al centro della scena. In questo periodo, Grotowski si concentrò sul lavoro corporeo e vocale dell'attore. Fu in questi anni che iniziò una fruttuosa collaborazione con l'attore Ryszard Cieślak, anche lui di origini polacche. Quest'ultimo si dimostrò subito aperto a sperimentazioni fisiche e psicologiche estreme, il che lo portò a diventare uno dei principali collaboratori di Grotowski nel perfezionamento delle tecniche di rilassamento, isolamento muscolare e resistenza fisica. Nel 1965, Cieślak interpretò il ruolo del protagonista in *Il principe costante*, uno degli spettacoli più celebri del Teatro Laboratorio, basato sull'opera di Calderón de la Barca. In questo spettacolo, Cieślak incarnò perfettamente i

⁷⁵ ANTONIN ARTAUD, *Seconda lettera sulla crudeltà*, in «Il Teatro e il suo doppio», Torino, Einaudi, 1968, p. 178.

⁷⁶ FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale*. [...], cit., pp. 43-44.

principi del *Teatro Povero* e del metodo grotowskiano, utilizzando il corpo come veicolo espressivo per raggiungere una profondità emotiva straordinaria. La sua *performance*, intensa e carica di sacrificio fisico e spirituale, diventò iconica e mostrò le potenzialità del metodo di Grotowski.⁷⁷ Negli anni '70, Cieślak continuò a lavorare a stretto contatto con Grotowski durante il periodo del Parateatro. Questa fase di ricerca esplorativa, che eliminava la distinzione tra attore e spettatore, permise a Cieślak di approfondire l'aspetto rituale e collettivo del lavoro di Grotowski. Il Parateatro segnò una nuova tappa nel consolidamento del training attoriale, in cui l'attore esplorava il proprio potenziale attraverso l'interazione diretta con gli altri partecipanti, senza lo scopo della messa in scena. Tra il 1976 e il 1982, Grotowski avviò il Teatro delle Sorgenti, in cui esplorava le tradizioni performative e i rituali di diverse culture. Questa fase si concentrò sulla riscoperta dei gesti, dei canti e dei ritmi ancestrali come strumento di espressione autentica e di trasformazione interiore. Durante questo periodo, il training si arricchì di tecniche vocali, canti e movimenti derivati dalle tradizioni culturali di tutto il mondo, che portavano l'attore a una connessione profonda con sé stesso e con le radici della propria espressività.⁷⁸ Infine, negli anni '80 e '90, Grotowski sviluppò il progetto "Arte come veicolo" all'interno del Workcenter of Jerzy Grotowski creato nel 1986 a Pontedera. Il progetto era concepito come un percorso di ricerca interiore, un'esperienza mistica e spirituale per l'attore. Qui il training diventò una forma di "allenamento spirituale" che consentiva agli attori di esplorare la propria interiorità attraverso azioni fisiche e vocali altamente codificate. In questo periodo, Grotowski ridusse ulteriormente la componente performativa, concentrandosi sull'auto-esplorazione e sull'auto-realizzazione dell'attore, che diventava un veicolo per raggiungere una verità interiore e trascendentale. In questa ultima fase il corpo restava elemento centrale del training, ma ci fu un distacco dall'atto performativo, in quanto il corpo era o strumento per l'auto-analisi e non più veicolo per esternare concetti ed azioni.

I punti in comune tra il metodo di Stanislavskij e il training psicofisico di Grotowski esistevano principalmente nelle loro fasi di elaborazione, nonché nelle premesse: le azioni corporee come strumento per evocare e indagare l'interiorità. Per entrambi il lavoro dell'attore da fuori portava al dentro; entrambi i registi sostenevano che il metodo per cambiare le tradizioni teatrali passasse in primo luogo tramite un approfondito lavoro sull'interiorità. Da qui i due pensieri si distaccarono o, meglio, cominciarono a rispondere a differenti necessità, sorte non solo in relazione a differenti contesti storici, ma anche a causa dei diversi obiettivi e modi di concepire l'arte teatrale. Grotowski si ispirò al lavoro del regista russo in quanto alla sistematicità nella creazione di un sistema che voleva risolvere e guidare l'attore verso un differente sguardo sull'arte che impersonava, nonostante non

⁷⁷ Ivi, p. 68-71.

⁷⁸ Ivi, pp. 170-171.

avesse intenzione di creare un vero e proprio metodo come quello di Stanislavskij, poiché sostenitore di un insegnamento totalmente individuale; ogni attore aveva bisogno di esternare le proprie emozioni soggettive e personali; perciò, necessitava di propri esercizi e stimoli. Quello che fece Grotowski fu codificare, in un certo senso, le modalità con le quali scovare per ognuno le giuste azioni e i giusti stimoli. Dal Parateatro in poi le priorità sembrano cambiare: la ricerca sistematica non avviene più solo come studio dell'attore, ma viene analizzato l'atto teatrale stesso, indagandolo come dinamica rituale di gruppo, pur mantenendo come elemento centrale la corporeità come veicolo.

3.2 Sviluppi successivi

Le idee di Stanislavskij si diffusero rapidamente in Europa, esercitando una profonda influenza sulle avanguardie teatrali del Novecento. Registi come Bertolt Brecht, Erwin Piscator e Vsevolod Mejerchol'd, pur criticando alcuni aspetti del sistema stanislavskiano, ne rielaborarono i principi fondamentali per creare forme teatrali innovative e sperimentali. Stanislavskij pose l'attore al centro del processo creativo, valorizzandone la soggettività e la capacità di interpretazione, oltre a dare un valore differente e di gran lunga maggiore alla figura del regista.

Un personaggio importante per la diffusione del Sistema in Europa e negli Stati Uniti fu Michail Čechov, nipote del drammaturgo: il giovane Čechov divenne uno degli attori più promettenti della compagnia del Teatro d'Arte di Mosca sotto la direzione di Konstantin Stanislavskij dal 1911. Nonostante alcune divergenze in senso artistico riguardanti il metodo (per Čechov parte del processo occupato dalla memoria emotiva doveva essere sostituito da una componente immaginativa dell'attore), diventò presto l'attore prediletto di Stanislavskij, recitando in innumerevoli allestimenti del Teatro d'Arte. Nel 1918 Čechov inaugurò il primo tentativo di una lunga serie di laboratori in cui tentava di insegnare il suo personale stile di recitazione, legato alla forza immaginativa evocata da stimoli fittizi al di fuori delle esperienze personali. All'inizio degli anni Venti per via di alcune riforme politiche ed economiche Čechov fu costretto a tornare a recitare per il teatro professionale. Nel 1919 Čechov pubblicò, all'insaputa di Stanislavskij e contro ogni sua direttiva, un resoconto dettagliato del lavoro del regista. Nel 1928, a causa della crescente instabilità politica e delle difficoltà economiche in Unione Sovietica, Michail Čechov lasciò la Russia e si trasferì in Germania, dove continuò il suo lavoro teatrale. Durante gli anni in Europa, Čechov perfezionò le sue idee sulla recitazione e sull'improvvisazione. Durante la primavera del 1935 la compagnia di Čechov debuttò a Broadway dove gli venne proposto di dirigere un gruppo di attori del Group Theatre. Čechov non si limitò a importare il sistema di Stanislavskij, ma lo arricchì con le sue innovazioni personali.

A New York, Čechov fondò il "Laboratorio di Arte Teatrale", dove insegnò e sviluppò la sua tecnica. Durante questi anni, il suo insegnamento ebbe un impatto diretto su molti attori e registi, tra cui Strasberg stesso, che riconobbe l'importanza dell'approccio fisico e immaginativo di Čechov.⁷⁹

A questo punto è d'obbligo approfondire la figura di Lee Strasberg, autore, attore e regista statunitense, il quale attinse al Sistema per arrivare a creare *the method*, una serie di direttive per la recitazione anche cinematografica in continua evoluzione. Nel 1931 fondò il Group Theatre (parte del quale richiese a Michail Čechov di insegnare il suo metodo), un gruppo formato da 28 attori con l'obiettivo specifico di sviluppare un metodo teatrale ispirato agli insegnamenti di Stanislavskij, mirando a trasformare il teatro negli Stati Uniti.⁸⁰ L'Actors Studio, «La sede che permise a Strasberg di approfondire e diffondere l'insegnamento del suo metodo»⁸¹, venne creato a New York da Elia Kazan e Robert Lewis, due attori del Group Theatre. Concepito come "laboratorio" di approfondimento e studio del mestiere attoriale, l'Actors Studio teneva lezioni gestite solo da Kazan e Lewis, ma, a seguito di alcuni dissapori artistici, Lewis lasciò l'Actors Studio dopo poco tempo. Fu quindi necessario cercare nuovi insegnanti, e Strasberg venne invitato a unirsi. Negli anni successivi, l'impegno di Kazan come regista teatrale e cinematografico aumentò, riducendo progressivamente la sua presenza all'Actors Studio. Di conseguenza, Strasberg assunse un ruolo sempre più importante nel laboratorio, fino a essere nominato direttore artistico nel 1951.⁸² Il Metodo Strasberg, similmente al Sistema Stanislavskij, si articolava in due fasi principali. La prima fase era centrata sul lavoro dell'attore su sé stesso, attraverso esercizi specifici per sviluppare le abilità fondamentali: rilassamento, concentrazione, memoria dei sensi e memoria emotiva. Nella seconda fase l'attore approfondiva quanto appreso, con particolare attenzione alla presenza scenica, all'interazione autentica con il partner e all'uso di scene teatrali per iniziare a recitare. Ogni sessione iniziava con il rilassamento: secondo Strasberg, come già evidenziato da Stanislavskij, era fondamentale individuare e rilassare le aree di tensione nel corpo, affinché l'attore potesse esprimersi liberamente. Nonostante fosse impossibile eliminare completamente la tensione, l'attore avrebbe dovuto imparare a gestirla, per evitare che ostacolasse i suoi movimenti e l'espressione in scena.⁸³

A differenza di Stanislavskij, che invitava gli attori a utilizzare la loro immaginazione per creare le circostanze del personaggio, Strasberg incoraggiava i suoi allievi ad attingere alle proprie

⁷⁹ Cfr. MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 80-109

⁸⁰ Cfr. MASSIMO FILOSO, tesi triennale *Konstantin Stanislavskij e Lee Strasberg: due maestri a confronto*, tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Padova, AA. 2021/22, pp. 41-42.

⁸¹ CLAUDIO VICENTINI, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, cit., p. 179.

⁸² Cfr. MASSIMO FILOSO, tesi triennale *Konstantin Stanislavskij e Lee Strasberg [...]*, cit., p. 42.

⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 43-45.

esperienze personali per dare vita ai ruoli. Questa focalizzazione sull'io ha reso il metodo di Strasberg più soggettivo e introspettivo. Questo si notava in particolare l'esercizio di memoria emotiva: partendo dalla memoria dei sensi⁸⁴ l'attore richiamava un evento intenso del proprio passato, cercando di rivivere sensorialmente le sensazioni e le emozioni di quel momento, ricreando le circostanze che le avevano suscitate. Descrivendo le sensazioni mentre le rievocava, l'attore mirava a ricreare la stessa emozione anche nel presente, accompagnata dalle reazioni fisiche che l'accompagnavano.⁸⁵ Strasberg poneva una cura quasi ossessiva sull'impiego della memoria sensoriale e di quella emotiva. Mentre per Stanislavskij la memoria emotiva rappresentava uno degli strumenti a disposizione dell'attore, e non necessariamente il più affidabile, per Strasberg essa era il fulcro su cui ruotava l'intera recitazione. Per lui, la memoria emotiva era un mezzo indispensabile nella costruzione totale del personaggio.⁸⁶

In un articolo intitolato *Fu quasi il nostro Stanislavskij: conquiste iniziali di un'altra arte della memoria*, Claudio Meldolesi esplora il contributo della figura di Luchino Visconti al teatro italiano ma anche al cinema. Viene sottolineato come Visconti, influenzato da Stanislavskij, abbia saputo coniugare gli aspetti visivi e narrativi in una maniera originale, sviluppando la regia "a spettacolo unico", un'opera d'arte complessa ed immersiva. Per quanto riguarda il cinema, Visconti portò sui set la profondità psicologica del metodo stanislavskiano, diventando quello che gli studiosi chiamano "inventore del neorealismo italiano", grazie alla pellicola *Ossessione* del 1943.⁸⁷

Dall'altra parte, l'eredità di Jerzy Grotowski fu meno evidente ma presente. Nel 1986 Grotowski si trasferì a Pontedera, in Toscana, dove fondò il *Workcenter of Jerzy Grotowski*, su richiesta del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.⁸⁸ «Il Workcenter nasce con la volontà di soffermarsi sull'arte come veicolo, definita dallo stesso Grotowski anche "arte rituale" in cui gli elementi dell'Azione sono gli strumenti di lavoro sul corpo, il cuore e la testa degli attuanti»⁸⁹. Il concetto di "arte come veicolo" aveva l'obiettivo di trasformare l'attore a livello spirituale ed energetico, andando oltre il piano della rappresentazione e coinvolgendolo in un'esperienza intima e personale. Al Workcenter, Grotowski abbandonò quasi completamente le tecniche teatrali tradizionali. Thomas Richards, che iniziò come assistente e allievo di Grotowski,

⁸⁴ È la capacità di richiamare alla mente una sensazione vissuta in passato, al punto da riuscire quasi a riviverla come reale, generando così tutte le reazioni fisiche che normalmente l'accompagnano. Cfr. *ivi*, p. 50.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 55.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, pp. 59-60.

⁸⁷ Cfr. CLAUDIO MELDOLESI, *Fu quasi il nostro Stanislavskij. Conquiste iniziali di un'altra arte della memoria*, in «Ariel», vol. XII, n. 1-3, 2007, pp. 67-74.

⁸⁸ Cfr. *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e Action*, traduzione dal francese di Mario Biagini, in «Teatro e Storia», voll. 20-21, 1998/99, pp. 487-489.

⁸⁹ MARGHERITA DOTTA, *La fine di un'era e l'inizio di nuovi cammini: chiude il Workcenter Of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, «Le nottate di Minerva», 8 febbraio 2022.

divenne una figura centrale nel Workcenter. Grotowski lo considerava il suo successore spirituale e professionale, tanto da attribuirgli una posizione di co-leader già prima della sua morte. Proprio a Richards Grotowski affidò la trasmissione del proprio lavoro, e per questa ragione il centro divenne noto come il "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards" nel 1996.⁹⁰ Con il tempo, tuttavia, il Workcenter incontrò diverse difficoltà, soprattutto per quanto riguarda il finanziamento e l'interesse delle istituzioni culturali italiane. Inoltre, la natura altamente intima e personale del lavoro svolto al centro, che sfuggiva alle categorie convenzionali del teatro, rese difficile il coinvolgimento del pubblico tradizionale.⁹¹ Richards continuò il lavoro del Workcenter dopo la morte di Grotowski nel 1999, preservando la ricerca sull'"arte come veicolo" e portando avanti attività che andavano oltre il tradizionale teatro, come seminari e workshop internazionali. La sua conduzione ha continuato a focalizzarsi sulla crescita personale degli attori e sulla loro trasformazione interiore, seguendo l'eredità lasciata da Grotowski. Grazie a Richards e a Mario Biagini, il Workcenter restò attivo nella ricerca, adattando l'eredità dell'arte come veicolo lasciata da Grotowski alle possibilità di entrare in contatto con realtà esterne; progetti di ricerca collaborativa vennero avviati nei primi anni 2000, attuando un "finto tradimento" nei confronti del pensiero Grotowskiano, poiché il tradimento era esito delle esigenze del presente e dello sviluppo della ricerca di Richards e Biagini. Nel 2015 il Workcenter confluisce nella fondazione Teatro della Toscana la quale, cinque anni dopo ed a seguito dei tagli economici alla cultura provocati dalla pandemia di Covid-19, non riuscì a finanziare a dovere i progetti in cantiere del centro. Non fu solo finanziaria la problematica che portò alla chiusura del Workcenter nel 2022; Richards e Biagini, direttore associato, sentivano il bisogno di seguire percorsi individuali. Biagini fondò così "l'Accademia dell'Incompiuto", con una differente direzione artistica e sociale.

Allora la chiusura del Workcenter possiamo considerarla come l'emblema di quel tradimento augurato da Grotowski: «bisogna superare il proprio maestro di un quinto, del venti per cento, altrimenti la tradizione si deteriora [...]. La trasmissione è quando è. Volerla controllare, anche dalla tomba è voler prolungare artificialmente la propria vita»⁹²

Tra gli altri seguaci più o meno affiatati del lavoro del regista polacco è opportuno citare Eugenio Barba, allievo e collaboratore di Grotowski: ha fondato l'Odin Teatret, una compagnia danese che ha sviluppato una propria metodologia, ispirata a quella del maestro polacco, ma con una forte impronta personale. L'Odin Teatret era famoso per i suoi lunghi processi di creazione, per l'importanza data al corpo e alla voce, e per la ricerca di un linguaggio teatrale universale. Oltre a

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

Barba molte compagnie di teatro sperimentale si ispirarono a diverse parti del pensiero teatrale di Grotowski, creando quelle che vengono chiamate compagnie di teatro fisico e compagnie di teatro di comunità. In particolare, queste ultime riprendono la concezione di studio comunitario dell'atto teatrale, dando vita ad eventi di gruppo durante i quali ognuno è chiamato a partecipare come spettatore o come attore, attingendo sempre e comunque solo alla propria essenza individuale. Estremamente importante è infine ricordare il grande contributo di Grotowski allo sviluppo della pedagogia a teatro.

Le riflessioni, le evocazioni, i rituali, la concentrazione sul qui ed ora hanno stimolato ulteriori ricerche a fini educativi e terapeutici ispirati proprio alle pratiche fisicamente introspettive del regista polacco. Come nell'Antica Grecia, ci insegna Aristotele, la tragedia aveva una funzione catartica, quindi di purificazione attraverso l'altro, con Grotowski il lavoro su di sé e il rituale collettivo aiutano a far emergere le proprie emozioni: questo particolare aspetto si è rivelato fondamentale per alcune pratiche educative in quanto estremamente efficace.

BIBLIOGRAFIA

ANTONIN ARTAUD, *il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

UMBERTO ARTIOLI, *Il teatro di regia*, Roma, Carrocci Editore, 2018.

UMBERTO ARTIOLI, *Teorie della scena: dal Naturalismo al Surrealismo: I - Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972.

JEAN BENEDETTI, *Stanislavskij la vita e l'arte* in 2 voll., Roma, Dino Audino, 2007.

SERGEJ M. EJZENŠTEJN, *Sulla biomeccanica: azione scenica e movimento*, Roma, Armando Editore, 2009.

MASSIMO FILOSO, tesi triennale *Konstantin Stanislavskij e Lee Strasberg: due maestri a confronto*, Università degli Studi di Padova, Relatrice Prof.ssa Paola Degli Esposti, AA. 2021/22.

MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, Venezia, Marsilio, 1992.

JERZY GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

CLAUDIO MELDOLESI, *Fu quasi il nostro Stanislavskij. Conquiste iniziali di un'altra arte della memoria*, in «Ariel», vol. XII, n. 1-3, 2007, pp. 67-74.

VANDA MONACO, *Grotowski o della negazione*, Roma, Samonà e Savelli, 1972.

FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2007.

ANGELO MARIA RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo*, Torino, Einaudi, 1965.

FRANCO RUFFINI, *Mejerchol'd, Biomeccanica, Biomeccaniche*, in «Teatro e Storia», vol. 37, 2016, pp. 163-195.

KONSTANTIN S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, Bari, Laterza, 1996.

VASILIJ O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni: il metodo delle azioni fisiche*, Bologna, CUE Press, 2020.

CLAUDIO VICENTINI, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in MEL GORDON, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 149-182.

Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e Action, traduzione dal francese di Mario Biagini, in «Teatro e Storia», voll. 20-21, 1998/99, pp. 487-489.

SITOGRAFIA

Training at Teatr-Laboratorium, 1972, Odin Teatret,

<https://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw>, ultimo accesso 10/11/2024.

Chiude il workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards, di Redazione Ateatro, 1° febbraio 2022, <https://www.ateatro.it/webzine/2022/02/01/chiude-il-workcenter-di-jerzy-grotowski-e-thomas-richards/>, ultimo accesso 10/11/2024.

MARGHERITA DOTTA, *La fine di un'era e l'inizio di nuovi cammini: chiude il Workcenter Of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, «Le nottole di Minerva», 8 febbraio 2022, <https://www.lenottole.com/2022/02/08/chiude-il-workcenter-of-jerzy-grotowski/>, ultimo accesso 13/11/2024.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare la mia relattrice per il supporto prezioso e la guida fornita nella stesura di questa tesi, nonostante il poco tempo a disposizione. Senza il suo aiuto, completare questo percorso sarebbe stato impossibile.

Ci tengo a ringraziare anche altre persone che hanno ricoperto il ruolo di docente nel mio percorso scolastico, in particolare: Adriana Ferrarini, Giuseppina Padalino e Angelina Esposito, per il rispetto e l'umanità che hanno messo nel loro lavoro di guide e che mi hanno sostenuto e ascoltato in un periodo turbolento della mia vita scolastica e personale.

Ringrazio la mia famiglia, che mi ha sempre fatto sentire importante: a mia madre e a mia nonna, che hanno creduto in me; a mio padre, sempre presente con il suo appoggio, e a mio nonno, grazie al quale ho potuto intraprendere il percorso che mi ha portato fin qui. Un pensiero speciale va a mia nonna Roberta, che mi ha trasmesso la passione per l'arte e il bello, e a mio nonno Italo, che con la sua resilienza e testardaggine mi ha insegnato che, se voglio, posso arrivare ovunque.

Un ringraziamento particolare va ad Anna, che mi è stata accanto nei momenti belli e in quelli complicati e che mi stupisce ogni giorno con la sua carica e la sua leggerezza. Mi sento incredibilmente fortunato ad avere un sostegno come il tuo ogni giorno. Forse non saremo perfetti, ma siamo adorabili.

Ringrazio i miei meravigliosi amici che mi hanno sostenuto anche in periodi non facili. In particolare, ringrazio Thomas, compagno di avventure e disavventure, amico fedele e presenza costante; la Bulga, che con la sua amicizia e dolcezza mi ha aiutato a vedere sempre il lato positivo delle cose; e il gruppo di supporto nerd, che da anni mi appoggia e mi fa sentire di aver trovato un posto nel mondo.

Ringrazio la famiglia Piizzi-Sartori, per aver visto in me un potenziale artistico ed avermi invitato a far parte di una realtà artistica concreta che, come dico sempre, è un po' tutto quello che (contro ogni logica) speravo di trovare nel corso di questa triennale.

Ringrazio quella banda di matti con cui abito da più di due anni, per avermi accolto e sopportato tutto questo tempo.

Infine ringrazio Marina Abramovič, l'artista che più di tutti mi ha spinto, tramite il suo lavoro, a sognare una carriera nel campo delle arti performative.

Dedico questo traguardo a Roberta e Italo, ovunque siano.