

E allora pubblicare nuovamente a trent'anni esatti dalla prima edizione *The Empty Space*, in un momento storico in cui siamo sommersi da ciò che Brook chiama "Teatro Mortale", cioè dal teatro-cultura, dal prodotto-ben-confezionato, dall'*haute couture* teatrale, significa voler riproporre ancora una volta la domanda di fondo: perché continuare a fare teatro in un mondo che cambia e in cui il teatro non si identifica più, come nell'Ottocento, con l'universo stesso dello spettacolo? Che senso ha continuare ad andare, la sera dopo cena, in questi edifici, per lo più costruiti nel secolo scorso? Ci rendiamo conto che la parola teatro è un trucco linguistico, dietro cui si celano realtà profondamente diverse? Ci rendiamo conto che quando parliamo di teatro ci riferiamo solo a poco più di due secoli di storia, a quando cioè è nata "l'istituzione teatro" della borghesia, che ben poco ha a che fare con ciò che è stato il teatro, dall'antica Grecia al Medioevo, dalla reinvenzione rinascimentale del teatro all'invenzione del professionismo teatrale dei comici dell'arte?

Purtroppo, in realtà, in Occidente, a differenza di quanto avviene in Oriente, non esiste una tradizione vivente del teatro che affondi le sue radici nella storia e venga trasmessa attraverso pratiche reali, concrete, personali e interpersonali, e non attraverso la sola codificazione della scrittura drammatica. Altrove, in alcune sempre più sparute località dell'Oriente, esiste ancora una possibilità di scelta: la tradizione vive nelle pratiche rituali, ma in certa misura è viva anche nel teatro codificato,

nel teatro di tradizione, e non ha posto invece nel teatro moderno, talvolta originale, ma più spesso di imitazione occidentale.

Allora – come ha detto Grotowski a proposito di Brook, in una lezione per la mia cattedra all'Università di Roma nel 1982 – la relazione fra l'evento scenico e il fenomeno vivente, il fenomeno interumano che è ovunque alla radice dell'evento teatrale, in Occidente va cercata altrove; non nella tradizione, ma attraverso la coscienza di un impegno e di un lavoro *artigianale*. Ed è questa specifica presenza e competenza del fattore artigianale che fa ritrovare quel ponte interrotto che in altre culture è, sia pure ancora per poco, l'elemento vivente della tradizione.

Solo attraverso la mediazione della pratica artigianale si può ancora giungere, nel teatro occidentale, a porsi, in teatro, quelle domande che ci si pone quando si partecipa, in altre culture, a un fenomeno interumano tradizionale, o quando ci si occupa della propria solitudine, di quel fenomeno che va sotto il nome di tecniche personali. La ricerca di una profondità del rapporto interpersonale, nel teatro occidentale, deve insomma passare necessariamente attraverso il canale della coscienza artigianale.

Il lavoro di Brook, da questo angolo visuale, va visto in una duplice relazione. Innanzi tutto in relazione al teatro europeo, occidentale; quello di Brook è teatro occidentale, malgrado il fatto che il suo sia un gruppo internazionale: è teatro europeo, però non è teatro europeo come gli altri, e forse questa diversità deriva proprio dal suo essere un teatro artigianale. In secondo luogo, in relazione alle pratiche personali e interpersonali, rituali, delle culture "altre"; e qui non bisogna far confusione: anche se Brook conosce diverse tradizioni di tecniche personali e interumane tradizionali, come testimonia nella sua recente autobiografia *Threads of Time. A Memoir*, non le applica certo al lavoro dell'attore, al fenomeno spettacolo; non vi è mai quell'abuso emotivo così caro a chi vanta ponti con le culture "altre" tradizionali. Ma al tempo stesso non si può non riconoscere una singolare complementarità fra la tradizione vivente, interpersonale, cioè il rituale, e l'artigianato dell'attore, la coscienza artificiale del teatro.

Perché “spazio vuoto”? perché lo spazio vuoto è ciò che “consente non solo di percorrere il mondo geografico e storico, ma di passare senza interruzione dal fuori al dentro, dall’universo realistico, oggettivo, ai fatti soggettivi dell’immaginario, dalla temporalità frammentaria del reale alla temporalità fluida della coscienza” (M. Millon, “Shakespeare: source et utopie”, in *Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Parigi 1985, p. 93). Uno spazio vuoto non dunque nel senso occidentale di vuoto come assenza di vita, ma come somma di tutte le possibilità, ciò da cui nascono le forme della vita. Allora il giardino zen che abbiamo scelto di mettere in copertina, diviene metafora e immagine del passaggio dall’impulso informe alla forma strutturata dello spettacolo.

La caratteristica principale del lavoro di Brook nel teatro, abbiamo detto, consiste nella coscienza di un impegno e di un lavoro artigianali: c’è un equilibrio fra ricerca e creatività, cioè fra ricerca e costruzione dello spettacolo, che si esplica nella padronanza degli elementi, nella cura del dettaglio. Se noi occidentali non abbiamo una tradizione che ci aiuti a trovare una direzione, una linea, un perché alla cerimonia pubblica che si chiama “teatro”, non ci rimane che la *ricerca*: quando non si ha qualcosa, o ci si rassegna o si ricerca. E Brook è un esempio di “non rassegnazione”, di ricerca cosciente, serena, in continuo divenire. Ha riunito nel suo Centro un gruppo di persone di culture diverse, una specie di torre di Babele cosciente, con la nozione che non saranno le culture diverse ad aiutare, ma la coscienza di non avere una falsa unità culturale, la rinuncia alla facile risorsa della propria falsa cultura. Allora, in questo grado zero, è la nozione di artigianato che aiuta: si ha un mestiere, una professione, dunque si è obbligati a lavorare per vivere, e la base del lavoro teatrale è lavorare per altre persone, per gli spettatori.

Cosa è, da questo angolo visuale, il fenomeno vivente del teatro? Un gruppo di persone si incontra, si riunisce, si prepara e poi incontra un altro gruppo, che non è preparato e viene a vedere, il pubblico. All’ini-

zio sono cinquecento, mille frammenti e la domanda che ciascuno di essi si pone, consciamente o inconsciamente, sia egli attore o spettatore, è: “succederà qualcosa?” Se lo spettatore va ancora a teatro è perché continua a farsi questa domanda. Se l’attore si prepara, si impegna, si fa prendere dal panico, è perché continua a farsi la domanda: “succederà qualcosa?” Alla fine dello spettacolo, la sola domanda concreta, il solo punto di unione fra l’attore e lo spettatore è quella domanda semplice e concreta: “è successo qualcosa?” Se la risposta è negativa, i cinquecento, mille frammenti restano individui separati, ciascuno con una sua idea su ciò cui ha assistito. Ma se “è successo qualcosa”, qualcosa di ineffabile, di misterioso, allora si esprime con un “sì” uguale per tutti. Qualcosa è accaduto. I frammenti si sono trasformati per un attimo in un’unità. Quale è dunque la natura di questo fenomeno, di questa “fusione”? Questa è la domanda concreta a cui rispondere.

Cercando una risposta a questo interrogativo si nota subito come, connesso a questo fenomeno di fusione, di trasformazione di frammenti in unità, vi sia un altro fenomeno, una risultante di grande rilievo: *un’intensificazione energetica*, un’intensificazione dell’energia collettiva, che produce un ulteriore importante fenomeno: un mutamento *nella qualità della percezione*. Nel momento in cui i frammenti si uniscono in un circuito unitario, si genera una visione più chiara, una sensibilità più fine, una coscienza più attenta.

Al posto di una tradizione che manca, Brook ha cercato, come punto d’appoggio, come supporto, il *momento teatrale*, quel momento che non è mai due volte lo stesso, perché muta col mutare delle condizioni. Ma è a partire da qui, dal momento teatrale, che nascono le altre domande artigianali: il contenuto, la forma, il senso della forma riferito all’attore, allo spettacolo. Tutto diventa relativo, rispetto a questo momento centrale unificante.

Per Brook, con una metafora che dà sinteticamente il senso del lavoro teatrale, lo spettatore è il fuoco che, nel laboratorio artigianale, trasforma il lavoro di ricerca sul rapporto fra acqua e farina in *pane*. La realtà del teatro arriva solo con il confronto fra la *pasta* e il *fuoco*. E dunque il lavoro artigianale del teatro alterna lunghi momenti di laboratorio al confronto con pubblici diversi, di bambini, di africani in villaggi sperduti dove manca qualunque schema intellettuale comune, ma anche di studenti o di immigrati, di drogati o di handicappati o di normali borghesi. Gli esempi potrebbero essere molteplici, ma sono tutti unificati da un unico comune denominatore: i diversi livelli di contatto fra l'attore e il pubblico. L'attore deve entrare in rapporto con il pubblico al primo livello, esattamente come quando si entra in una casa, dal pianterreno. E al pianterreno c'è, insieme all'arte dell'attore, l'arte del narratore – che non è pretenziosamente l'attore-mago, l'attore-sciamano di tanto teatro e cinema contemporaneo. È l'arte del narratore/evocatore che crea un primo filo vivente, un filo fragile, che si può spezzare in presenza di un eccesso di intensità o rilassatezza. Alla vitalità del solo corpo dell'attore, si sostituisce la vitalità del ritmo, dello scambio fra il narratore/evocatore ed il pubblico: e allora prima lentamente, poi velocemente, le energie collettive si animano e ci si avvia verso quella fusione fredda, priva di scorie negative, che tutti auspichiamo.



PETER BROOK

LO SPAZIO VUOTO

BULZONI EDITORE