

Immaginazione e modernità

L'evasione scenica di Jerzy Grotowski, un'ipotesi interpretativa

Angela Lolli

Abstract

Un confronto fra l'estetica kantiana e nietzschiana e l'evasione scenica di Jerzy Grotowski si scopre capace di interpretare alcune delle profonde antinomie della moderna dimensione immaginativa occidentale: la sua tendenza a osservare con distacco e il suo bisogno di coinvolgimento, i suoi desideri universalistici e il suo orgoglio particolarista, la sua agilità nel processare ogni possibile percezione e allo stesso tempo il suo sospetto nell'averne fiducia.

E ora l'uomo privo di miti sta in mezzo a tutti i passati eternamente affamato, e scavando e frugando cerca radici, anche a costo di rintracciarle nelle antichità più remote.

Nietzsche

Introduzione

Nel 1790 Immanuel Kant definisce l'idea estetica come “una rappresentazione dell'immaginazione associata a un concetto dato, la quale, nel libero uso dell'immaginazione, è legata con una tale molteplicità di rappresentazioni che non può essere trovata per quell'idea un'espressione che designi un concetto determinato”.¹ L'idea estetica per esistere deve essere da un lato rappresentata e dall'altro creduta – dal momento che non può essere associata ad un concetto determinato – l'immaginazione ne è il ponte fondamentale. In questo senso, il credere è un elemento indispensabile dell'immaginare e del creare per questo fin dai primordi della storia umana arte e religione nascono e si sviluppano

¹ Kant Immanuel, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 1999, p. 152

attraverso rapporti osmotici; eppure in tempi moderni il rapporto tra il creare e il credere l'idea estetica risulta essere più problematico.

A partire dal Romanticismo e lungo poi tutto il Novecento caratterizzato dalla svolta linguistica – quel fenomeno intellettuale secondo cui il linguaggio si sostituisce al pensiero, che aveva dominato la scena da Cartesio ad Hegel, nella funzione di orizzonte trascendentale – l'estetica attraversa un periodo di profonde trasformazioni che ne rimodellano forme e paradigmi mentre il mondo moderno acquista un volto sempre più sfaccettato e multiforme.

In *The Secular Age*² Charles Taylor descrive la modernità in relazione all'evoluzione di un umanesimo secolare che trasforma radicalmente l'esperienza del credere, passata da una dimensione di naturalità senza alternative vere a essere vissuta invece come una fra diverse opzioni equi-possibili. Taylor chiama questa nuova dimensione *Immanent frame* e la spiega come la conseguenza dei grandi cambiamenti che la modernità ha comportato all'interno dei tradizionali immaginari cosmici e sociali. L'*Immanent frame* costituisce un ordine naturale da contrapporre a quello soprannaturale e indica il prevalere di un mondo immanente su quello trascendente. Questa condizione è per Taylor una delle componenti fondamentali della modernità, dell'Età Secolare, dove il termine "secolare" non vuole significare assenza di religioni ma piuttosto la condizione propria della modernità di essere esposta a così tante e diverse credenze possibili da non poter più vivere l'esperienza del credere in modo definito.

Dal momento che il credere è una componente fondamentale dell'esperienza estetica come descritta da Kant, questo articolo mira a indagare come questa nuova dimensione del credere abbia influito sull'esperienza estetica moderna. La problematicità di questa relazione verrà affrontata su due livelli. Il primo livello riguarda la possibilità dell'arte di rappresentare un messaggio estetico universalmente comprensibile nella modernità. Il secondo livello invece è

² Taylor Charles, *A Secular Age*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2007.

relativo alla possibilità di quello stesso messaggio di essere percepito e creduto nel contesto contemporaneo.

Si è scelto di condurre questa analisi utilizzando l'arte teatrale come esemplificativa perché più di altre arti si presta a evidenziare la problematicità del rapporto estetico moderno prevedendo, per sua natura, un momento comunicativo esplicito e immediato tra chi rappresenta l'immaginazione, l'attore, e chi l'associa a un concetto dato, lo spettatore. Si è scelto di affrontare questo tema in relazione alla specificità dell'attività del regista polacco Jerzy Grotowski perché la sua ricerca de "l'atto totale" condotta prima a teatro e poi fuori dal teatro riesce a fornire una chiave interpretativa per analizzare i temi sopra esposti.

Evidenziando i limiti e le nuove potenzialità dell'esperienza estetica moderna, questo articolo mira quindi ad elaborare nuovi approcci estetici che inseriscano il problema relativo alla capacità dell'uomo di credere e immaginare nella modernità in contesti di più ampio respiro come i dibattiti contemporanei legati a universalismo, pluralismo e interculturalità. Le realtà sociali antiche mono culturali, mono religiose offrivano una piattaforma funzionale all'esperienza estetica legando l'impianto immaginativo e quello espressivo e dando luogo a un processo relazionale creativo-conoscitivo. Può la modernità con le sue spinte pluraliste rivelarsi capace di creare piattaforme ideali su cui installare nuove esperienze estetiche che rivitalizzino l'antica capacità di conoscere immaginando e credendo?

Nella storia teatrale il periodo esemplificativo dell'efficacia di quell'antica capacità è quello della tragedia greca che performava il mito, tramite cui, grazie all'elemento formale del coro, attori e spettatori vivevano una catarsi immaginativa comunitaria; mentre il periodo esemplificativo della sua messa in crisi è il primo Novecento, quando le arti e in particolare il teatro accusano le

scosse della svolta linguistica³. A teatro, più che nelle altre arti, la svolta linguistica conduce a una palese frantumazione estetica del soggetto: “l’io” scompare come *res cogita* trascendente per invadere la scena frantumato, molteplice e insicuro.

La svolta linguistica si configura per il teatro come una vera e propria rivoluzione copernicana che sarà visibile prima di tutto nell’epicizzazione del dramma del primo Novecento, che avviene improvvisamente caratterizzandosi per il teatro come un’apocalisse estetica con cui Grotowski entrerà subito in contatto e che riuscirà a portare in scena con lo spettacolo *Apocalypsis Cum Figuris*.

Il termine Apocalisse deriva dal greco *apó* (separazione) e *kalýptein* (nascosto), ed ha quindi il significato di rivelare, togliere il velo, ma il titolo dello spettacolo – come si vedrà in seguito – pur rievocando questa etimologia, arriverà ad associarvi un significato molto più complesso, riuscendo a mettere in scena le profonde antinomie della percezione estetica moderna, non in quanto temi drammaturgici ma in quanto esperienze estetiche esemplificative e ponendosi quindi come spartiacque tra teatro come forma espressiva e teatro come esperienza estetica esemplare. Infatti, dopo la prima di *Apocalypsis*, qualcosa cambia, quasi che il successo e l’esperienza stessa dello spettacolo abbia rivelato a teatro l’antimodernità di quella stessa matrice, aprendo la strada verso esperienze estetiche completamente diverse, possibili solo nella modernità.

Siamo nel 1969 quando lo spettacolo ha il suo debutto. L’anno successivo, a fine febbraio 1970, è datata la serie di conferenze tenute da Grotowski alla New York University, in cui rilascia un discorso – pubblicato poi con il titolo *Holiday, the day that is holy*⁴ – dove non parla più di teatro come rappresentazione ma di teatro come stile di vita. Cosa era accaduto nell’arco di quell’anno? Perché lasciare il teatro? Perché abbandonare l’arte come rappresentazione verso un

³ Rorty Richard, *La svolta linguistica* (1967), Garzanti, Milano, 1994

⁴ Grotowski Jerzy, *Holiday, the day that is holy* in “The Drama Review”, 58, giugno 1973, pp. 113-135.

meno definito concetto di “arte come veicolo”? Cosa si nascondeva dietro il velo che lo spettacolo aveva sollevato?

Per comprendere a pieno questa scelta – che lascia intravedere la scoperta di una forza moderna che riscopre i legami tra estetica e ontologia, ma che nel farlo dissolve la struttura teatrale – procederemo prima con un’analisi del perché Grotowski senta l’esigenza di confrontarsi con il teatro classico e la performance mitica. Poi si vedrà come Grotowski giunga, attraverso “l’atto totale” compiuto dall’attore, a dare forma a un mito moderno. Infine si procederà a un’analisi circa le difficoltà incontrate nel comunicare quella forma attraverso la struttura teatrale contemporanea e circa l’esigenza, che si rivelerà essere estetico-ontologica, che ha condotto il regista polacco fuori dal teatro, in un nuovo spazio da dove essere in grado di mettere in atto una nuova forma di comunicazione estetica prettamente moderna e capace di attuare processi ontologici e conoscitivi.

Perché tornare al mito

Nella sua prima attività, Grotowski si trova a prendere atto delle difficoltà che la struttura e forma del teatro accusano nella modernità. Tali difficoltà sono tipicamente moderne e sono riconducibili alla problematicità che il dramma manifesta a partire dal tardo Romanticismo e che nel Novecento si configura come vera propria crisi formale. Come è noto infatti l’estetica romantica introduce il problema moderno circa la conflittualità tra mondo dell’arte e mondo reale⁵, in quanto sistemi chiusi e separati, in particolare perché inerenti al campo dell’essenza uno e a quello dell’apparenza l’altro.

La sperimentazione d’avanguardia cui tale presupposto estetico conduce arti come la letteratura o le arti figurative, si configura per il teatro come un vero e proprio sconvolgimento formale a causa della sua propria struttura che prevede l’incontro fra questi due mondi, quello dell’arte e quello reale, nell’accostamento

⁵ Si veda: Wackenroder, W.H., *Scritti di poesia e di estetica*, introduzione e traduzione di Bonaventura Tecchi, Sansoni, Firenze, 1967.

fra palcoscenico e platea, fra attore e spettatore in un contesto di unità spazio-temporale. Il dramma romantico nasce proprio esprimendo questo conflitto, in particolare attraverso l'opera di Victor Hugo, che nella sua *Prefazione al Cromwell*⁶, edita nel 1827, scrive:

Dal giorno in cui il cristianesimo ha detto all'uomo: «Tu sei duplice, tu sei composto di due esseri, mortale l'uno, immortale l'altro, l'uno carnale, l'altro etereo, incatenato uno dagli appetiti, dai bisogni e dalle passioni, trasportato l'altro sulle ali dell'entusiasmo e del sogno: infine, l'uno sempre ricurvo verso la terra, sua madre, l'altro incessantemente proteso verso il cielo, sua patria»; da quel giorno il dramma è stato creato.⁷

Hugo prosegue considerando come il canone estetico del grottesco sia l'unico canone adatto a esprimere la modernità perché indica la capacità dell'arte di gestire i propri contrari e mantenere i contatti con la tradizione culturale da cui sono scaturiti, ossia la dicotomia cristiana circa la sostanza fisico-spirituale dell'uomo: il teatro moderno quindi secondo Hugo deve esprimere questo contrasto e differenziarsi nettamente dall'esperienza tragica, frutto della civiltà pagana, che non lo prevedeva.

Le conclusioni di Hugo infatti si inseriscono nella polemica ottocentesca fra Classicismo e Romanticismo e in chiave risolutiva danno all'arte teatrale una nuova forma in cui si ravvisi il sublime, in quanto anima dell'uomo purificata dal cristianesimo ma rivista in relazione al suo rapporto con il grottesco, inteso come espressione del lato bestiale dell'uomo.

La rottura ideologica con il dramma classico, che ha sempre mantenuto vive le proprie origini attraverso il continuo richiamo e confronto con la tragedia antica, determina un cambiamento fondamentale nella forma teatrale che da unitaria e aristotelica si fa dualista e moderna. Il dramma moderno si configura allora come

⁶ Hugo Victor, *Prefazione al Cromwell*, in Victor Hugo, *Sul Grottesco*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 1990.

⁷ *Ibid.*, pp. 60-61.

un tentativo dell'arte teatrale di entrare in contatto con il mondo contemporaneo, adattandovisi e rinunciando alle canoniche unità di tempo e luogo.

Questo fenomeno è analizzato dal saggio *Teoria del dramma moderno*⁸ di Peter Szondi in cui, secondo l'autore, lungo il Novecento si assiste a un'epicizzazione del dramma, a cui si arriva attraverso il prevalere di motivi tematici su quelli formali. In pratica il dramma da genere autosufficiente, si tinge di motivi letterari e l'Io del drammaturgo, prima assente dalle scene, vi compare progressivamente, minando l'impianto drammatico nella sua immediatezza e lasciando intravedere sul palcoscenico le tre dimensioni temporali del passato, futuro e presente. Szondi analizza come, attraverso l'opera di Henrik Ibsen, Anton Čechov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck e Gerhart Hauptmann, si conduca il mezzo teatrale verso una progressiva incomunicabilità formale, ossia in nome del contenuto, a dare al teatro forma letteraria.

In pratica, nel Novecento si assiste a un'ammissione scenica da parte del drammaturgo circa le proprie difficoltà comunicative, che è poi espressa magistralmente dalla dimensione scenico-testuale metalinguistica dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello⁹ e da quella paralizzante, che riecheggia negli ultimi versi di *Aspettando Godot* e in tutta l'opera di Samuel Beckett¹⁰.

Grotowski inizia la sua carriera registica proprio nei tardi anni Cinquanta e quindi si trova a vivere sin da principio un confronto con tali problematiche, giungendo a un modo innovativo di concepire l'estetica teatrale. Ai suoi occhi, l'epicizzazione del teatro non può essere una realtà da convalidare né nella variante del teatro dell'assurdo, né in quella di Bertolt Brecht, non tanto perché

⁸ Szondi Peter, *Teoria del dramma moderno* (1880-1950), Einaudi, Torino, 1962.

⁹ Luigi Pirandello (Porto Empedocle 1867 - Roma 1936), si veda: Borsellino Nino, *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma, 1983 e Maddaloni M. Lorena, *Pirandello e la crisi dell'estetica contemporanea*, Lalli, Poggibonsi, 1988.

¹⁰ Samuel Barclay Beckett (Dublino 1906 - Parigi 1989), si veda: Bertinetti Paolo, *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Milano, Mursia, 1984 e Cascetta Annamaria, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le lettere, 2000.

egli voglia tornare a una concezione puramente drammatica del teatro, ma piuttosto perché né l'una né l'altra possono curarne la fragilità moderna: un'epicizzazione eccessiva infatti lo renderebbe una variante succedanea della letteratura, mentre il ritorno a una concezione puramente drammatica risulterebbe un anacronismo. Per uscire dalla crisi che lo paralizza quindi, il teatro avrebbe invece bisogno di un confronto con le esperienze che lo hanno generato: con il mito tragico, precedente alla demonizzazione cristiana dell'umano, precedente alla separazione romantica tra mondo reale e mondo dell'arte.

Infatti, ciò che caratterizzava l'esibizione greca era la simultanea riproduzione performativa di ideale e reale che costituiva l'esperienza centrale dell'evento teatrale. Questo, non era dunque soltanto uno spettacolo ma era il rito collettivo della *pólis* che si svolgeva durante un periodo sacro in uno spazio sacro – al centro del teatro sorgeva l'altare del dio. Il teatro, proprio per questo suo carattere collettivo, assumeva la funzione di cassa di risonanza per le idee, i problemi e la vita politica e culturale dell'Atene democratica: se è vero infatti che la tragedia parla di un passato mitico, è anche vero che il mito era la metafora dei problemi profondi che Atene viveva, dei demoni della collettività e al tempo stesso della loro esorcizzazione.

A questo proposito, Aristotele formula il concetto di “catarsi” – *kàtharsin*, purificazione – secondo cui la tragedia pone di fronte agli uomini gli impulsi passionali e irrazionali che si trovano, più o meno inconsciamente, nell'animo umano, permettendo agli individui di sfogarli innocuamente, in una sorta di esorcizzazione di massa. In questo senso il mito diveniva un evento che permetteva a mondo dell'arte e mondo reale, mondo ideale e mondo umano di comunicare e rigenerarsi.

Due erano quindi gli elementi che rendevano la performance mitica possibile. In primo luogo, il suo carattere collettivo e sacro-popolare basato sull'incontro tra il mondo dell'arte, rappresentato dall'attore e mondo reale, rappresentato dallo

spettatore; questa unione era formalmente simboleggiata dal coro. In secondo luogo, la performance del mito era resa possibile dal processo di catarsi basato sulla capacità dell'attore e dello spettatore di credere e immaginare. Quindi, nel volersi confrontare con tale esperienza, Grotowski metterà in atto una serie di studi focalizzati sull'attualizzazione di questi due elementi classici cercando di rispondere prima alla domanda: può il carattere collettivo espresso dal coro ritrovare attualità nella società moderna, sempre più diversificata e caratterizzata dalla frattura romantica tra mondo dell'arte e mondo reale e dalla svolta linguistica novecentesca? Il sistema filosofico kantiano servirà nel paragrafo seguente per comprendere come Grotowski risolverà questo problema, in particolare analizzando il paradigma del giudizio riflettente. E in seguito al quesito: può l'essere umano moderno recepire il valore ontologico-rigenerativo, attuando una catarsi moderna? è ancora capace di conoscere esteticamente, immaginando e credendo? Per analizzare il quesito si considereranno i richiami alla filosofia Nietzscheana che il testo dello spettacolo *Apocalypsis cum Figuris* nasconde; tali richiami destabilizzano l'attualizzazione grotowskiana del paradigma del giudizio riflettente; infatti la risposta a questo quesito si rivelerà problematica come dimostra la lunga gestazione dello spettacolo ma, d'altro lato, getterà le basi per imbrigliare quella nuova forza estetica che il regista polacco farà confluire nelle esperienze extra-teatrali dell'Arte come Veicolo.

Il giudizio riflettente nell'attore

Il primo problema che Grotowski si trova ad affrontare è quindi legato alla capacità del teatro di ritrovare la propria forma e dimensione originaria, attuando un procedimento di analisi progressiva e soprattutto manifestando la propria identità in maniera intelligibile per l'estetica contemporanea, caratterizzata profondamente dalla presa d'atto romantica dell'incomunicabilità tra arte e mondo reale e dalla svolta linguistica.

Questa contrapposizione come si è visto parte dal Romanticismo che come reazione all'Illuminismo accoglie criticamente il sistema filosofico kantiano della Ragion Pratica e della Ragion Pura evitando però di razionalizzare il loro incontro.

Infatti quando Kant costruisce il suo sistema filosofico diviso tra Ragion Pratica e Ragion Pura responsabilizza l'estetica con il ruolo fondamentale di unire questi due mondi per altri versi inconciliabilmente paralleli.

L'accordo tra il mondo della necessità naturale e quello della libertà è fissato da Kant in quello che egli definisce giudizio riflettente, ossia il paradigma proprio dell'esperienza estetica. Il termine riflettente sta a indicare che il soggetto non mette in opera il giudizio determinante – o giudizio sintetico a priori – con cui conosce gli oggetti tramite l'intelletto, ma riflette come uno specchio la realtà interiore su quella esteriore. Nei giudizi determinanti della Ragion Pura, conoscere significa collegare un predicato a un soggetto, come causa ed effetto; nel giudizio riflettente, invece, conoscere significa collegare quello stesso predicato con se stessi, con l'*io*, attribuendo ad una finalità o uno scopo che portiamo in noi stessi, in modo che l'autore stesso di tale collegamento diventi parte integrante del giudizio stesso che egli dà. Nel giudizio riflettente la ragione non è più sottoposta alla necessità delle leggi conoscitive di causa-effetto, ma è libera nel formulare i propri legami associativi, e vive quindi la dimensione dell'assoluto che era preclusa prima alla Ragion Pura; in questo modo la libertà, che nella Ragion Pratica era un postulato verso cui tendeva l'agire etico dell'uomo, non è più solo un ideale da raggiungere ma un realtà.

Il “giudizio riflettente” spiega e permette quella forma di conoscenza attivata tramite l'immaginazione e il credere propria della comunicazione estetica e della performance mitica antica; ma come reagisce alla modernità e all'uomo moderno? Può ancora la comunicazione estetica essere considerata un processo gnoseologico? L'Ottocento sposta l'asse gnoseologico del processo estetico nel

campo dell'entusiasmo, il Novecento nella intersoggettività linguistica e Grotowski continua a cercare uno spazio, per ora teatrale, dove la dimensione di Reale e Arte, Necessità e Libertà si incontrano, uno spazio dove riattualizzare il “giudizio riflettente”: ma come accedervi? Come dare forma al paradigma kantiano partendo dal contesto locale del teatro polacco degli anni Cinquanta?

Per risolvere questo problema, Grotowski inizia eseguendo uno studio approfondito sul romanticismo ed escogita un modo per abbattere il muro moderno che separa sul palcoscenico mondo dell'arte e mondo reale, tra ‘polonità’ e umanità e per dare vita a teatro al paradigma kantiano di giudizio riflettente: egli scorge un collegamento tra la particolarità della propria origine culturale e l'universalismo ellenico del paganesimo nel corpo dell'attore. Infatti proprio attraverso lo studio e gli spettacoli basati sugli autori del Romanticismo polacco e in particolare attraverso il confronto che egli instaura con Adam Mickiewicz¹¹, egli intravede una soluzione che crei un ponte tra una particolare identità culturale e universalismo estetico e permetta un utilizzo pratico del paradigma kantiano di “giudizio riflettente”.

L'aspetto risolutivo che Mickiewicz offre a Grotowski è legato alla costruzione ideologica che sta alla base della sua opera *Dziady*¹², che ha come nucleo centrale il rito lituano-polacco omonimo. Infatti in questo testo Mickiewicz usa il termine *Guślarz*, che significa stregone, sacerdote e lo riconduce al prossimo *Koźlarz*, che significa capraio, per assimilare il rito slavo al Canto del capro, che è l'etimo della tragedia greca e stabilire quindi una continuità tra il proprio poema e il rito pagano da cui nasce il teatro¹³.

La genialità di Grotowski nel cogliere l'importanza di tale collegamento giace

¹¹ Adam Mickiewicz (Zaosie, 24 dicembre 1798 – Costantinopoli, 26 novembre 1855) poeta e scrittore, è stato uno dei più noti esponenti del Romanticismo polacco.

¹² Il termine polacco *Dziady* significa avi, antenati, vecchi, mendicanti; è detto in genere dei defunti e indica infatti la festa dei morti, che è commemorazione degli avi e giorno delle evocazioni attraverso le quali ai vivi è concesso di entrare in comunicazione con i morti. L'opera svolge è centrata su la celebrazione del culto degli Avi.

¹³ Si veda: Fabbri Marina, *Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito. Tradizione romantica e pratica contemporanea*, in “Teatro e Storia”, Annali 7, XV, 2000, pp. 9-27.

nel fatto che in tal modo egli può sovrascrivere la sua polonità, in chiave risolutiva, sul problema del Romanticismo francese e occidentale – legato all'incomunicabilità fra mondo dell'arte e mondo reale, e in particolare tra attore e spettatore – risolvendo parte della problematicità che aveva incontrato confrontandosi con l'estetica teatrale occidentale. Infatti, attraverso l'uso del Romanticismo polacco, inteso come trampolino per ricollegarsi all'esperienza del mito tragico, egli riesce a dissolvere dal dramma moderno tutto ciò che ne rappresenta un limite in termini di origini teatrali: in particolare, collegando l'indagine delle fonti del teatro con quella delle proprie fonti culturali, egli si trova ad agire su un piano in cui il mondo dell'arte e quello reale manifestano ancora un legame. Grotowski: “Mi è difficile spiegare in che cosa consista per noi tutti e per me la possente forza della tradizione del romanticismo polacco. È stato un romanticismo diverso da quello francese: voleva uscire dalle situazioni quotidiane per scoprire una più vasta prospettiva esistenziale, che potremmo chiamare ricerca del destino”.¹⁴

Il Romanticismo polacco infatti non vive l'accostamento tra arte e mondo reale in termini conflittuali, perché il mondo dell'arte e quello reale sono collegati da un ponte – assente o comunque non rilevante nell'esperienza occidentale – che li lega nel nome della metafisica pragmatica dei riti cattolico-contadini, esemplificati dal culto degli avi. Questo culto rappresenta il centro dell'opera *Dziady* e si ricollega ad un universo immaginativo di ascendenza più pagana che cristiana mantenendo vivi i contatti stessi tra la pratica quotidiana e il mondo che la trascende. Non si intende ipotizzare che negli anni Cinquanta ogni polacco attendesse quotidianamente a un rito per l'evocazione degli avi, ma che per la cultura dell'Est Europa il rapporto con il mito e con il rito si configuri in maniera meno problematica, dal momento che concetti come l'ultraterreno e il

¹⁴ Jerzy Grotowski, *Teatro e Rituale*, trascrizione della conferenza da lui tenuta il 15 ottobre 1968 a Parigi, trad. di Marina Lenzi, cit., 1969, p. 81.

sovranaturale instaurano un rapporto privilegiato con il credere e l'immaginare attraverso il culto degli avi, pratica capace di collegare l'incredibile, l'inimmaginabile con la soggettività personale delle proprie origini familiari. Grotowski afferma a questo proposito:

Prendendo dunque come base testi che fossero per noi una sfida, e insieme uno stimolo, un trampolino, ci confrontavamo con le nostre radici [...] Ci ponevamo domande che possedessero per noi una pienezza di forza vitale [...]. Eliminavamo dal testo quelle sue parti che non conservavano questa forza e, per selezione, punto dopo punto, cercavamo quanto non fosse più opera drammatica, ma come un piccolo cristallo di provocazione, qualcosa di elementare, un'esperienza dei nostri antenati, una voce che parli dall'abisso, a cui noi possiamo trovare una risposta.¹⁵

Questo studio sul Romanticismo polacco mostra a Grotowski che un nuovo punto di vista riguardo la difficoltà che l'arte e in particolare il teatro vive con la modernità è possibile, almeno teoricamente; infatti egli teorizza un accesso al mondo dell'arte, che non si opponga al mondo reale, ma che anzi lo includa. Ma come mettere in scena questa scoperta? Può esistere un denominatore comune per la civiltà moderna capace di assumere il ruolo formale che nei tempi antichi era proprio del coro?

La risposta a questo interrogativo si sviluppa ancora grazie a Mickiewicz. Dall'autore polacco viene mutuato il concetto di "uomo totale", cioè quello di un uomo che sia intero e integrale nel suo sviluppo fisico e mentale, un uomo dotato di un organo particolare, l'organo del sentire che gli permette appunto una vita totale. Questo concetto permette a Grotowski di sperimentare una pratica risolutiva che prenderà il nome di "atto totale" indicando un'azione prettamente umana, potenzialmente comune ad ogni uomo; un'azione che permetta questa totalità e apra la via per la possibilità di sentire e essere in modo nuovo e compiuto, attualizzando così quel ruolo sacro-popolare che, nel teatro antico, era svolto dal coro.

¹⁵ *Ibid.*

Il corpo dell'attore risulta essere la chiave per ricostituire questa funzione, ma gli è richiesta una dedizione nuova, extrateatrale: egli infatti non deve recitare, ma mettere in atto la discesa in una zona interna della sua profonda essenza umana. L'uomo, al di là dei problemi che può incontrare lungo la sua esperienza terrena, possiede solo un dilemma che è allo stesso tempo fondamentale, primitivo e innegabile: la ragione della sua stessa esistenza o per dirla con Grotowski "cosa è soprattutto essenziale? superare quella frammentarietà di cui l'uomo stesso è causa"¹⁶.

Molti tra filosofi, artisti e studiosi, prima di Grotowski, si erano posti lo stesso problema, ma la genialità del regista polacco, sta nel modo con cui egli lo affronta, ossia non con dissertazioni o materiale espositivo, ma con l'uso di materiale umano, ossia l'attore. Il *training* a cui egli lo sottopone, infatti, dà modo di scoprire come attraverso la conoscenza del proprio corpo si possa entrare in comunicazione con il proprio spirito e percepire organicamente, eccitare, esercitare il giudizio riflettente. In questo sta l'originalità del suo lavoro, che sa essere al tempo stesso teatro e filosofia, quindi controllo psicofisico e studio metafisico, in pratica egli tenta di accedere ad una zona di caos con metodo.

Secondo Grotowski, questa zona di caos, rappresentata da ciò che può essere chiamato anima, inconscio, spirito o coscienza umano-collettiva – e che è comunicabile e percepibile tramite il giudizio riflettente – è collegata fisicamente al corpo, tramite una serie di impulsi e stimoli da cui origina l'agire dell'uomo e che l'attore deve ritrovare nel suo profondo; e proprio questa zona di caos si configura essere il denominatore comune che Grotowski cercava, un denominatore proprio dell'uomo antico così come dell'uomo moderno. Per accedervi, il *training* diviene fondamentale perché permette all'attore non solo di ritrovare un legame con i propri impulsi, ma soprattutto di trattenere solo quelli

¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

universalmente riconoscibili. In questo modo egli può manifestare non l'anima intesa cattolicamente e quindi individualmente, ma qualcosa di sensibile e spirituale comune a tutti gli individui, quel qualcosa di collettivo che in tempi antichi aveva permesso di dare forma al mito. "L'attore, essendo in rapporto con questo qualcosa, è come se avesse rapporti con le fonti della propria essenza, scopre la propria essenza"¹⁷.

A questo proposito, sempre più spesso Grotowski userà nei suoi spettacoli l'immagine di Cristo, per rappresentare l'atto totale come una passione cristica, quella dell'attore per il teatro; il suo donarsi al teatro come materiale salvifico, capace grazie alla sua sostanza psico-fisica di rigenerarne forma e struttura, proponendo un nuovo rituale mitico laico. Questo tema del sacrificio e della redenzione, però, non va considerato cristianamente, anzi sebbene questi temi siano mutuati dal Gesù cristiano, acquistano un'accentuazione pagana per via dell'origine materiale da cui l'azione salvifica si origina: se nella redenzione cristiana essa nasce dal figlio di Dio, qui ora si origina dall'attore, unico ricordo superstite del teatro originario, in cui uomo e uomo totale, e non uomo e dio, si congiungono.

Così ora il mondo dell'arte rappresentato dall'attore e quello reale rappresentato dallo spettatore convergono superando esteticamente la frattura romantica tra arte e reale, cristianesimo e paganesimo, dal momento in cui l'esperienza metafisica del mito si incarna in quella dell'atto totale compiuto dall'attore capace di eccitare e attualizzare il proprio giudizio riflettente; nella pratica questo nuovo atto nasce con la rappresentazione del *Principe Costante*¹⁸, che si può quindi considerare come attualizzazione del primo dei due elementi che abbiamo visto caratterizzare la performance mitica in età antica – ossia quel carattere collettivo e sacro-popolare basato sull'incontro tra il mondo dell'arte, rappresentato

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸ *Il Principe Costante* ha il suo esordio il 25 aprile 1965 a Wrocław, è tratto liberamente dall'opera omonima di Pedro Calderón De la Barca, nell'adattamento polacco di Juliusz Słowacki.

dall'attore e mondo reale, rappresentato dallo spettatore. Resta ancora il secondo elemento che verrà affrontato dallo spettacolo *Apocalypsis cum figuris*. Infatti *Apocalypsis*, ponendosi come prima performance mitico-moderna completa, non mira solo a dare forma al mito ma anche, e soprattutto, ad attuare il processo di catarsi, che ne definiva la capacità ontologica; ma così facendo, lo spettacolo va incontro ad una progressiva ed un'inevitabile dissoluzione, vediamo perché.

Il giudizio riflettente nello spettatore

Nell'affrontare *Apocalypsis cum figuris* la risoluzione formale a cui Grotowski era approdato si complica a causa di elementi legati all'aspetto estetico e contenutistico della performance e al voler mettere in atto il secondo elemento della performance mitica antica, attivando attraverso l'atto totale dell'attore una catarsi collettivo-moderna. Per farlo infatti non basta più comunicare l'atto totale ma si deve indurlo nello spettatore. Per fare questo bisogna creare uno spettacolo che metta in scena i 'demoni culturali' del pensiero occidentale moderno e li esorcizzi attraverso la performance attorale e la catarsi dello spettatore. Quindi, lavorando ad un spettacolo basato su un testo composto dai Vangeli, dal pensiero e dalle parole di Fëdor Dostoevskij, di Thomas Stearns Eliot¹⁹ e di Simone Weil²⁰, Grotowski si trova a praticare una discesa progressiva verso le zone più cupe della matrice culturale ed estetica moderna. Infatti, in ognuno di questi grandi autori Grotowski trova, non solo, i versi appropriati per i personaggi di *Apocalypsis*, ma il modo per dare allo spettacolo una dimensione filosofica, rileggendo la modernità su base religiosa, poetica e politica, e far emergere i 'demoni culturali' della civiltà moderna.

I 'demoni culturali' che si nascondono dietro un terra desolata eliotiana dove

¹⁹ Thomas Stearns Eliot (St. Louis, Missouri 1888 - Londra 1965), si veda: F.O. Matthiessen, *The achievement of T. S. Eliot: an essay on the nature of poetry*, Oxford university press, New York – London, 1958.

²⁰ Simone Weil (Parigi 1909 - Ashford, Inghilterra 1943), si veda: Gabriella Fiori, *Simone Weil: biografia di un pensiero*, Garzanti, Milano, 1990.

l'uomo moderno, usando le parole del Grande Inquisitore di Dostoevsky accusa un Dio, che incarna la capacità/incapacità dell'uomo di sentire, di crudeltà e allo stesso tempo lo deride, ne indica l'impotenza, l'aver reso l'uomo cieco, dietro un'apparenza di grandezza. Una terra, dove l'uomo moderno che capisce tutto senza sentire niente è caratterizzato da una arroganza malinconica e da una coscienza confusa di sé, di ciò che lo circonda e di ciò che lo supera, espresse dalle meravigliose parole della Weil²¹; l'uomo moderno che vuole tornare a conoscersi come riflesso di un Dio lontano che lo rappresenta nella sua totalità eppure, allo stesso tempo, non vuole o forse non riesce.

Quella che parte come critica alla modernità, diventa ben presto qualcosa di diverso, di inquietante. In realtà, Grotowski si trova presto a scoprire che i 'demoni culturali' che tenta di far emergere con lo spettacolo esprimono proprio l'incapacità dell'uomo moderno di immaginare e credere alle proprie rappresentazioni estetiche, così che l'inscenarli anziché esorcizzarli, non può che condurre ad una implosione dello spettacolo, che dissolve la struttura teatrale e i suoi ruoli, aprendo la strada verso una inevitabile evasione scenica.

I motivi di questa implosione sono legati al sostrato concettuale che la performance de "l'atto totale" e dei testi in questione produce e sono rivelati dai riferimenti a cui il titolo dello spettacolo allude.

Apocalypsis cum figuris prende il titolo dalla composizione del giovane musicista Adrian Leverkühn, protagonista del romanzo biografico *Doctor Faustus* di Thomas Mann. A proposito Grotowski afferma: "Era un'associazione molto personale. Chi ha letto il *Doctor Faustus* di Thomas Mann può capire perché"²².

²¹ "Sei venuto nella mia stanza e hai detto: 'Tu, povero disgraziato, che non capisci niente e non sai niente. Vieni con me e ti insegnerò cose che non ti sei sognato mai'. Mi dicesti di partire e venire con te nell'attico, dove dalla finestra aperta si poteva vedere l'intera città, una sorta di ponteggio di legno e un fiume in cui le barche venivano a scaricare. Eravamo soli. Da una credenza prendesti del pane che dividemmo. Quel pane veramente aveva il sapore del pane. Non ho trovato mai più quel sapore. Mi promettesti di insegnarmi ma non hai insegnato nulla. Un giorno mi dicesti: 'E ora va'. Non ho mai cercato di ritrovarti. Ho capito che eri venuto da me per sbaglio".
Da Simone Weil, *La Connaissance Surnaturelle*, Gallimard, Parigi, 1950, pp. 9-10. Traduzione del brano di Jennifer Kumiega, in Jennifer Kumiega, *La ricerca nel teatro e dopo il teatro: 1959-1984*, cit, p. 199.

²² Jerzy Grotowski, *Sulla genesi di Apocalypsis*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001, p. 217.

Il richiamo dello spettacolo a questo libro è infatti significativo perché il testo in questione può essere considerato una trasposizione letteraria de *La Nascita della tragedia*²³ di Friedrich Nietzsche, la cui eco si diffonde non solo in *Apocalypsis cum figuris*, ma per estensione regressiva a tutta l'attività precedente e per coscienza conseguente a quella successiva.

L'autorità ideologica di tale rimando è ravvisabile nella lunga gestazione dello spettacolo. L'opera di Nietzsche affronta in parte le tematiche con cui Grotowski si era confrontato fino a quel momento. Infatti, in parte si pone lo scopo di riabilitare la conoscenza estetica moderna, scavalcando la prospettiva moderna e il suo aver collegato il mondo dell'arte all'essenza e quello reale all'apparenza. In linea con le sperimentazioni che Grotowski aveva condotto precedentemente, Nietzsche denota come questi due mondi esistessero equilibrati solo nella tragedia greca attraverso la performance mitica e, in particolare, nell'incontro tra l'universo apollineo della forma e perfezione e l'universo dionisiaco dell'essenza e del caos e come in età moderna essi siano irrimediabilmente separati. Il filosofo tedesco, però, non collega la nascita di questa separazione al romanticismo ma al socratismo che, professando l'ideale della teoricità, ha causato non solo una separazione di queste due realtà, ma soprattutto il prevalere sempre maggiore di una sull'altra e nello specifico del mondo dell'apparenza su quello dell'essenza. Si staglia quindi all'orizzonte un problema che valica la prospettiva estetico-romantica, facendo riferimento più ad un campo ontologico; in questo modo la modernità è espressa in termini quasi patologici, fotografati magistralmente nel *Faustus* di Mann. Nell'opera, vediamo infatti, il protagonista, il musicista Adrian Leverkühn, maschera dello spirito estetico moderno, poter accedere al mondo dell'essenza e creare arte autentica, arte che abbia potenzialità ontologiche e conoscitive e che sia in contatto con il mondo dell'essenza, solo dopo aver contratto una patologia, che nel libro, si presenta come vocazione,

²³ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in Nietzsche Opere 1870/1881, Newton & Compton, Collana: I Mammut, 2008.

illuminazione, permettendo ad Adrian di incontrare Satana e da lui mutuare un'autentica capacità creativa, quella che valica l'apparenza e che, eccitando l'immaginazione e la capacità dell'uomo di credere, si fa ontologica e conoscitiva.

E qui a Grotowski si rivela quella apocalisse estetica che sarà così difficile da superare e che è espressa ironicamente dalle parole del Satana di Mann, che a un tratto, inquietando estremamente Adrian, afferma:

Quando l'opera non è più in accordo con la verità, come si fa a lavorare? Ma le cose stanno proprio così, mio caro: il capolavoro, l'opera compiuta in se stessa, appartiene all'arte tradizionale, mentre l'arte emancipata la rinnega. [...] L'arte diventa critica, diventa un caso molto onorevole, nessuno lo nega! Ci vuole molta disobbedienza nell'obbedire rigorosamente, molta indipendenza, molto coraggio. Ma il pericolo di non creare che ne pensi tu? è ancora pericolo, o è già un fatto bell'e compiuto?²⁴

Dalla lettura del *Faustus* di Mann e de *La Nascita della tragedia* emerge l'incapacità moderna di concepire l'esperienza mitica, non solo per la frattura romantica tra arte e reale o per la mancanza novecentesca di omogeneità epistemologica, ma piuttosto per inconciliabilità tra l'uomo moderno, che si è fatto socratico e teoretico, e l'essenza stessa del mito, in quanto esperienza che nella sua totalità, acquista capacità conoscitiva dal mondo dell'essenza, precluso agli occhi moderni capaci di credere e immaginare solo concetti *determinanti*. Il *giudizio riflettente* kantiano, di cui Grotowski aveva trovato un corrispettivo organico nel *training totale* dell'attore è precluso allo spettatore, che vincolato dalla teoricità socratica, è destinato a giudicare dove dovrebbe immaginare o a categorizzare criticamente dove dovrebbe credere. Questa incapacità è la stessa che l'età antica avrebbe nel concepirne una priva di sostrato mitologico:

Ad un vero greco come apparirebbe incomprensibile Faust, il moderno uomo di cultura comprensibile in sé, il Faust che insoddisfatto attraversa precipitosamente tutte le discipline, dedito alla magia e al diavolo per brama di sapere, che ci basta

²⁴ *Ibid.*, pp. 276-277.

confrontare con Socrate per vedere come l'uomo moderno inizi a presentire i limiti di quel piacere socratico per la conoscenza, e come dal vasto deserto mare del sapere aneli ad una costa!²⁵

L'arte infatti, si è fatta anch'essa teoretica, creando un'estetica che si basi su critica e conoscenza, ed è divenuta maestra nel celebrare un mondo Apollineo che, sostenuto dal razionalismo socratico, evita tutto ciò che Dionisio rappresenta. Quindi, cristianesimo, socratismo e modernità significano impossibilità di esprimere il mito in forme artistiche, non per mancanza di motivi metafisici condivisi, né per la mera separazione moderna tra mondo dell'arte e mondo reale, ma piuttosto per evoluzione teoretica e 'determinante' della sostanza antropologica, che non solo separa l'universo immaginario apollineo da quello dionisiaco, ma è perfino incapace di concepire le potenzialità ontologiche e conoscitive di quest'ultimo. Per farlo l'immaginazione e la capacità di credere sono fondamentali e come si è visto in età moderna sono altamente compromesse dall'*Immanent frame* di Taylor. Quindi anche il *giudizio riflettente* base dell'estetica kantiana, risulta nella modernità profondamente compromesso da componenti proprie del *giudizio determinante*, che opera secondo la logica e categorizza.

In pratica, il teatro moderno identifica la logica della forma con la logica della vita corrente e nel far questo le falsa entrambe. Mentre scopo del teatro è, per Grotowski, l'attuazione della sua capacità ontologico-cognitiva: "La forma (del teatro) – la sua struttura, la sua variabilità, il suo gioco degli opposti, in una parola tutti gli aspetti tangibili e tecnici della teatralità [...] – è un particolare atto di conoscenza"²⁶.

L'*atto totale* di Cieślak è un esempio di tale genere di forma, un esempio di teatro antico nella modernità e ritrova molte affinità con la descrizione che

²⁵ Friedrich Nietzsche, La nascita della tragedia, in Nietzsche Opere 1870/1881, cit., p. 166.

²⁶ Jerzy Grotowski, Sulla genesi di *Apocalypsis*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., p. 48.

Nietzsche dà di quello compiuto dall'artista tragico, l'uomo-attore che mentre recita, conosce immaginando e credendo:

[...] ci rappresentiamo lo stesso artista tragico, mentre egli, simile ad una esuberante divinità dell'*individuatio*, crea le sue figure – in questo senso la sua opera potrebbe difficilmente essere intesa come imitazione della natura – e poi però nel momento in cui il suo enorme istinto dionisiaco ingoia interamente questo mondo d'apparenze, per far presagire dietro di esso e mediante il suo annientamento una suprema e primogenita gioia artistica in grembo all'uno originario.²⁷

Eppure nella modernità, qualcosa distingue l'esperienza dell'atto totale da quella compiuta dall'artista tragico: nel mito tragico il popolo greco riusciva a trascendere la propria ragionevolezza civile, liberando in scena i demoni dionisiaci e tutto avveniva su un piano istintuale, non culturale. Il teatro moderno invece celebra, tenta di capire, analizza. L'atto totale, nell'attore, appartiene al contesto istintuale, e per questo affronta e in parte risolve il problema dell'impossibilità del mito di esistere nella modernità, creando un sostrato collettivo di riferimento nelle memorie dell'attore; ma d'altra parte, l'atto totale è recepito dallo spettatore attraverso la sua prospettiva teoretica, che provoca un *giudizio determinante*.

In questo modo il riferimento a Nietzsche e Mann, se da un lato riesce a dare all'atto totale una maggiore consistenza filosofico-culturale, permettendo la messa in scena dei 'demoni culturali' della società moderna, d'altro lato sottolinea l'impossibilità per l'uomo, in quanto spettatore, di trarne alcun beneficio, poiché vincolato alla teoricità. Per trascenderne la prospettiva, per attivare l'immaginazione e la capacità di credere necessarie al *giudizio riflettente*, egli dovrebbe farsi attore e sperimentare l'atto a livello istintuale, prescindendo la conoscenza intellettuale, poiché altrimenti un'estetica *determinante* è destinata a invalidare la fruizione mitica. Infatti, l'esperienza del mito si realizza solo nel

²⁷ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in Nietzsche Opere 1870/1881, cit., p. 179.

momento in cui non se ne ha coscienza critica, ossia quando l'esperienza estetica è sacrificio e celebrazione dell'essenza, senza compiacimento né giudizio.

Alla luce di tali presupposti, la rappresentazione di *Apocalypsis* si fa promiscua, perché se da un lato celebra finalmente l'approdo per l'attore ad un'esperienza affine a quella mitica, d'altra parte lo spettacolo ottiene, proprio da tale legittimazione mitica, uno specchio attraverso cui si trova ad osservare la propria immagine deformata: ossia l'attuazione dell'esperienza mitica nell'attore – che compie l'*atto totale* mettendo in scena i 'demoni culturali' della civiltà moderna – e allo stesso tempo il suo annullamento nello spettatore – che incapace di immaginarli, crederli ed esorcizzarli deve scomparire e farsi attore. Questo paradosso conduce in definitiva l'esperienza di Grotowski fuori dal contesto teatrale, alla ricerca di un'alternativa che non sia contaminata dalla teoricità, elemento che a teatro non può essere abbandonato, fintanto che il ruolo dello spettatore è mantenuto. L'esperienza della tragedia greca infatti precede l'acquisizione da parte dell'uomo della sua prospettiva teoretica, quindi lo spettatore tragico, non essendo teoretico, poteva guardare la tragedia senza intaccarne il procedimento mitico; ma, il teatro moderno non riesce; può dargli forma, ma non attuarne la funzionalità catartica. Grotowski deciderà di cercare una nuova via e cominciare a lavorare verso un'arte diversa, che si definirà progressivamente nella pratica dell'Arte come Veicolo. Le attività dell'Arte come Veicolo partono dal lavoro compiuto sui canti antichi, accuratamente scelti per le loro qualità vibratorie, poiché attraverso essi possa scaturire all'interno del *Performer* – l'attore/spettatore superstite di *Apocalypsis Cum Figuris* – un'energia che agisca su un piano verticale, permettendo ad esso l'accesso ad un piano superiore della propria fisicità, un piano in cui corpo e anima siano in uno stato di osmosi complementare. L'originalità e il carattere risolutivo di queste nuove esperienze, quindi, è dato dall'attuazione di un nuovo tipo di azione performativa, che leghi la problematicità della riproduzione mitica ad un piano

esclusivamente umano di condivisione e unione; un'azione, che si configura come risoluzione ontologica extra teatrale dell'apocalisse estetica che aveva smembrato *Apocalypsis* e come attualizzazione rappresentativa e percettiva del paradigma kantiano del *giudizio riflettente*.

Conclusione

Si è visto come l'intera attività di Grotowski possa essere considerata come costante ricerca di una comunicazione estetica pura e come tale ricerca porti l'artista a confrontarsi con le più profonde fratture e dissonanze del teatro e dell'estetica contemporanea. Queste fratture e dissonanze, lungo il suo percorso artistico, si configurano come una vera e propria apocalisse formale e concettuale che partendo dall'estetica, spazia nella sfera ontologica, fino a dissolvere le basi e le strutture da cui si era originata; fino a svelare alcune caratteristiche proprie della percezione e capacità rappresentativa moderna e post-moderna, le caratteristiche proprie di sguardi che vogliono osservare con distacco ma hanno brama di coinvolgimento, che covano desideri universalistici ma che sono orgogliosi di essere particolari e unici, che sono capaci di percorrere molteplici vie epistemologiche ma sospettosi nel conferirgli valore ontologico, che nell'essere tesi tra infinite possibilità estetiche hanno limitato la propria capacità di sentire e credere per paura di intraprendere una strada imprecisa. Questi limiti comportano un cambiamento stesso nell'idea estetica, ravvisabile richiamando la definizione kantiana della stessa, che valorizza il ruolo dell'immaginazione nella comunicazione estetica.

Data la trasformazione moderna della sostanza antropologica che in seguito al socratismo, al Romanticismo e alla svolta linguista si è sempre più teorizzata e relativizzata, il "giudizio riflettente", capace di permettere la comunicazione estetica tra chi crea tale rappresentazione e chi la riceve, funziona ancora a livello della creazione ma non a quello della percezione; l'uomo moderno che conosce

l'arte proiettandovi il proprio "io" – secondo le dinamiche kantiane – scopre un muro: il dubbio prettamente moderno, svelato *in primis* da Nietzsche, secondo cui tutto è relativo, secondo cui la verità è chiusa nel soggetto, individuale, secondo cui la verità è qualcosa di originale che deve venire dalla propria particolarità; e lì il dubbio si trasforma in sospetto verso l'esterno, verso una verità acquisita e il "giudizio riflettente" smette di funzionare così come era stato descritto da Kant e acquista sviluppi propri di quello "determinante" nella ricerca di concetti determinati che rassicurino tramite la logica o spieghino tramite la critica o altre vie che permettano di abbattere quel muro, come mostra il caso limite del *Faustus* di Mann.

L'uscita di Grotowski dalla struttura teatrale può quindi essere interpretata come una reazione a tale scoperta e come l'apertura di una nuova ricerca, di uno spazio in cui l'esperienza estetica possa ancora ricoprire un ruolo ontologico e cognitivo, abbattendo il muro del dubbio e del sospetto, per abbandonarsi alla fiducia in ciò che è altro dalla propria soggettività, uno spazio dove la modernità pluralista di un mondo sempre più diversificato possa comunicare, dove l'arte sia celebrazione dell'umano al di là delle sue differenze, della sua magnifica capacità di conciliare, immaginare e credere mondi e realtà diversi.

In tale ricerca la, pur necessaria, critica alla modernità non si chiude mai in malinconica contemplazione del passato o rivisitazione anacronistica della chiarezza esemplare ed elementarità cristallina dei processi estetico-comunicativi del passato, ma anzi produce delle risposte che, pur facendo emergere i limiti che la società pluralista moderna impone all'estetica, riescono a stravolgerne la potenziale paralisi verso l'apertura di nuove prospettive comunicative che ne possano trasformare le potenzialità.

La scoperta dei filtri determinanti del giudizio estetico moderno si configura infatti per Grotowski non come una barriera insuperabile ma come la possibilità propria della modernità di proporre la transizione da un'estetica della

comunicazione a un'estetica della condivisione, un'estetica che funzioni ancora secondo le dinamiche kantiane ma che preveda l'elemento fondamentale della partecipazione, capace di valicare le barriere del dubbio e del sospetto legate al relativismo e ai pericoli di imperialismi culturali. Un'estetica che non preveda più la divisione tra artista e fruitore, attore e spettatore ma che possa nascere come condivisione. Il giudizio estetico moderno per tornare 'riflettente puro' dovrebbe abbandonarsi ad una sorta di rimbaudiano *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*, per vivere le emozioni visceralmente, in modo da permettere all'analitica capacità di credere moderna di valicare il muro del dubbio verso ciò che è altro da sé.

D'altra parte, proprio la scoperta di quel dubbio e sospetto, la cui volontà di superamento possiede potenzialmente qualità aggreganti e inclusive, permette il passaggio in uno spazio dove la comunicazione estetica possa farsi condivisione estetica, dove i limiti della modernità si trasformino in vantaggi alla ricerca di nuovi orizzonti estetico-comunicativi, dove il credere e l'immaginare non siano più legati a una risposta positiva e monolitica ai grandi quesiti dell'umanità ma alla capacità umana di interessarsi a sé così come a quanto è altro da sé, di comprenderne e dividerne l'esistenza valorizzando similitudine e diversità.