UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «LA SAPIENZA»
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
METODOLOGIA DELLA CRITICA DELLO SPETTACOLO
PROF. FERRUCCIO MAROTTI
Anno accademico 1987/1988

JERZY GROTOWSKI

TECNICHE ORIGINARIE DELL'ATTORE

Riedizione dispense a.a. 1982-83
Redazione e cura di Luisa Tinti
I testi non sono stati rivisti dall'autore

22/3/1982

Vi parlerò di ciò che m'interessa. Ciò che m'interessa è connesso con ciò di cui mi occupo praticamente. Ciò di cui mi occupo praticamente da parecchi anni, è un programma che si chiama "teatro delle sorgenti". In certi momenti vi parlerò di alcune esperienze dirette di questo lavoro, ma più spes so girerò piuttosto intorno a questo tema e anche troverò una serie di analogie per poter analizzare le possibilità pratiche.

Allora, posso forse dire che sono le tecniche originarie dell'attore quelle di cui parlerò? Per una certa parte probabilmente sì, nel caso di un certo tipo di teatro e anche di un certo tipo di attore. Molto spesso no, specialmente se si considera il teatro nel senso occidentale della parola, cioè come una creazione audiovisiva che è vista dall'esterno dallo spettatore.

Sappiamo bene che esistono molte altre forme, che sono spesso chiamate "teatro tradizionale", ma che sono molto diverse dalla nozione europea di teatro. Qui ci sono molte confusioni.

Innanzi tutto, il teatro non europeo non è omogeneo: in culture estremamente sofisticate come, ad esempio, la cultura indiana, abbiamo la dissociazione di rito e teatro, ma in altre culture, come ad esempio la cultura africana o la cultura haitiana, allora in certa maniera di origine africana, questa dissociazione tra il rituale e le forme teatrali è molto difficile da trovare. Il rito vudù, ad esempio, è spesso considerato da un europeo come teatro tradizionale, ma per la gente a cui questo rito è legato, si tratta di un rituale, per dirlo in maniera delicata, nonostante il fatto che vi

appaiano molti elementi di teatralizzazione.

Allora, in verità parlerò piuttosto di ciò che io chiamo "le tecniche delle sorgenti". Sono le tecniche che l'uomo applica a se stesso. E lì si pone il problema, per esempio, di un processo organico o di un processo artificiale.

Nel processo artificiale può anche esistere una certa organicità. Per esempio, nel teatro Kathakali dell'India, noi abbiamo una tecnica artificiale basata su un sistema molto preciso di segni. In Europa l'analogia sarebbe la pantomima altamente evoluta: ad esempio, nelle azioni di Bip, il personaggio di Marcel Marceau, esiste tutto un alfabeto di segni che è applicato in ordine diverso nelle diverse rappresentazioni; diciamo che esistono i segni del camminare sulle scale, è tipico della tecnica artificiale, niente affatto nel senso negativo della parola. Non dimenticate che la parola "arte" è anch'essa legata alla parola "artificiale", etimologicamente. Le tecniche artificiali sono le tecniche fondate sui sistemi di segni, e questi segni si ripetono, ma in ordini diversi. Il processo organico esiste anche presso i grandi maestri della tecnica artificiale come un certo stato di concentrazione, o piuttosto un processo di concentrazione, come una sorta di slancio che "porta" l'uomo, possiamo dire come un fenomeno energetico, e anche come una sorta di improvvisazione che è nascosta all'interno e che è basata sul principio della decisione. Vale a dire che al posto di un certo piccolo segno si fa un altro piccolo segno; sembra essere una cosa minima, ma è fondamentale.

Nelle tecniche organiche, in cui vediamo un processo della vita dell'uomo, anche qui esiste un aspetto di artificialità, e questo processo di artificialità consiste in articolazione. Prendiamo l'esempio dell'attore realista che lavo-

ra secondo la tecnica di Stanislavskij: tutto ciò che fa sono le azioni; secondo la prescrizione del metodo di Stanislavskij, quello che deve creare è la linea della vita, ciò che Stanislavskij ha chiamato il processo organico, ma deve esistere un ordine di articolazione di ciascuna azione, cosiddetta fisica (per Stanislavskij ciascuna azione era al tempo stesso azione fisica) ed esiste anche il montaggio: tutto ciò che sembra non realmente necessario viene eliminato, e le sequenze del ruolo che è già organico vengono riarrangiate. E' come se si fa il montaggio nel cinema, ma qui non è la pellicola, su cui si fa il montaggio, è un processo organico dell'uomo; e questo è molto difficile d'altronde, perché durante il periodo delle prove in cui si fa il montaggio è molto facile uccidere il processo organico.

Ma voglio solo sottolineare che nel processo organico ci sono aspetti di segni, in quanto articolazione e montaggio, e che nelle tecniche artificiali, le tecniche dei segni, esiste anche l'aspetto dell'organicità, in forma di slancio, di concentrazione, di energia e di decisione.

Allora se utilizzo questa distinzione, è relativo: è ancora più relativo se prendiamo un rito come il rito vudù. Il rito vudù è un rito estremamente organico, evidentemente, se è un rito fatto realmente. Tutto ciò che normalmente un europeo vede ad Haiti non è il vero vudù; è, diciamo, un'imitazione da mostrare agli stranieri. Esiste il rito vudù, reale, e lì l'aspetto organico è estremamente potente, ma esiste anche l'aspetto di artificialità e dei segni. Questo è diverso che nel teatro europeo ad esempio, è anzi diverso che nel teatro, se volete. L'artificialità esiste ancora prima dell'inizio del vudù, diciamo prima dell'inizio della seduta: sono tutte le regole del gioco che esistono, che sono ben conosciute da tutta la comunità, è tutta l'organizzazione della

seduta che è conosciuta in anticipo, e questo fa sì che vi sia tutto un sistema estremamente preciso di segni, che è cosciente da parte di tutti i partecipanti.

E' molto divertente vedere come gli occidentali non comprendono ciò: se per caso sono testimoni di vere sedute di vudù, molti elementi artificiali che sono codificati li considerano come dei processi spontanei, e questo è l'errore degli europei di fronte ai riti primordiali, dappertutto. Per gli occidentali i riti primordiali, sono lo "scatenamento"semplicemente, e se quindi gli europei li vogliono imitare nelle improvvisazioni, lanciano grida orribili, si buttano per terra, saltano, "mostrano" la possessione.

Ma nei riti primordiali tutto questo è ben codificato e ben conosciuto da parte di tutti i partecipanti prima di iniziare; cominciano a conoscere tutto questo quando sono bambini piccoli. Si dice che i vuduisti battono in modo estremamente libero il tamburo, ma in verità esiste una serie di sistemi di scuole diverse di tamburo, si applicano diversi ritmi e diversi modi di suonare il tamburo per diversi tipi di rito, e in modo estremamente preciso si domina il tamburo. Questo è molto chiaro se si vedono i bambini piccoli di 4 o 5 anni che cominciano già a suonare il tamburo; sono talmente ben allenati fin da bambini piccoli, che sono al tempo stesso liberi e disciplinati. Ma poiché non esistono scuole di vudù nel senso di università, scuola d'arte e così via, allora ci si dice che sono dotati, che sono diversi da noi: in realtà, lavorano per decenni per ottenere ciò.

D'altra parte, l'aspetto dei segni e di artificialità esiste anche durante il rituale; malgrado tutto ciò che gli europei chiamano trance, esiste un'articolazione che è ammessa tradizionalmente. Diciamo che delle persone cadono nello

stato di possessione, la persona è posseduta da un dio, da un "mistero" preciso, ma è posseduta secondo certe regole, e un certo mistero fa sempre cose molto precise. Un certo mistero fuma la sigaretta in una certa maniera, tiene le gambe in modo estremamente definito. Veramente, in ogni dettaglio, il tipo di movimento è estremamente preciso. Allora esiste un'articolazione, è chiaro.

Le persone applicano coscientemente quest'articolazione? Dipende. Innanzi tutto, ci sono diversi livelli di ciò che si chiama possessione. Spesso vi è qualcosa che è giusto alla frontiera fra la dimostrazione e il processo, quello che si chiama possessione in un senso molto più profondo. Ma è fuor di dubbio che colui che è posseduto conosce certe forme primarie di un mistero, diciamo che non le conosce coscientemente, ma le conosce. Mi hanno raccontato che vi sono altri casi, ma questi non li ho mai visti. Mi hanno raccontato che esiste il caso in cui qualcuno è caduto nella possessione da parte di un mistero che non aveva mai visto né sentito dire e che c'è anche il caso dell'europeo che arriva lì per la prima volta, che non ha studiato prima ciò, e poi è posseduto, e la sua possessione prende la forma articolata tradizionale. E' vero? E' falso? Non lo so. In ogni caso, anche se è vero, lui non lo sa, ma ciò che fa è articolato. Bene, in tal caso possiamo dire che è articolato dal mistero, non da lui. D'accordo, va bene, però è articolato. Allora, a questo livello vi è un'articolazione lì.

D'altra parte, ci sono i casi di possessione realizzati dai grandi maestri, dai grandi sacerdoti di vudù.

In linea di massima, il prete non è posseduto, è lui che veglia su ciò che avviene, è lui che fa invitare i misteri secondo un certo ordine definito; per esempio, il mistero che si chiama Legba deve sempre essere invitato per aprire la por-

ta agli altri misteri; si canta: "Papà Legba, apri la porta". Vi è un certo ordine in tutto ciò e il prete controlla, diciamo, le trance dei posseduti, e al tempo stesso controlla tutte le condizioni necessarie per rendere possibile ciò. Ma vi sono dei preti, considerati come molto potenti, che essi stessi, ad un certo momento, anche al di fuori del rituale, diciamo, sono posseduti, sono presi dal mistero. Conosco un vecchio così, che gioca su un doppio senso, su qualcosa di equivoco: da un lato fa trasparire la suggestione che non è cosciente di ciò che accade, ma d'altra parte è perfettamente cosciente, e quando si parla con lui fino a un certo punto conferma che è cosciente, dice che è come una visitazione, che "questo" arriva, spesso non invitato, ma come ho notato, è sempre per lui in un momento molto utile, e dopo "questo" passa o lui resiste a "questo", o finisce, e comincia a prendere un altro mistero. E al tempo stesso dà anche i segni del passaggio da un mistero all'altro.

Ad esempio, in un'azione che chiama il passo maietico (ma significa magnetico), nel momento in cui un mistero finisce la sua azione, molto spesso tocca un'altra persona e quando arriva l'altro mistero, respinge questa persona. E' molto naturale, dà l'impressione di una cosa estremamente naturale, nonostante il fatto che sia sorprendete: in realtà, è perché il secondo mistero non ha ancora fatto conoscenza con la persona.

Ma,normalmente, ad Haiti le persone che si dicono possedute, se la possessione è profonda, non hanno memoria, cioè dicono che non hanno memoria. Perché, come faccio a sapere se hanno memoria? Ho fatto diverse esperienze per metterli alla prova con tranelli per scoprirlo, ma non sono cascati nel trabocchetto:era come se realmente non ricordassero.

La mia convinzione personale è che non ricordano; non è che sia completamente cancellato dalla memoria: è assai più

come se uno è completamente ubriaco e continua ad agire, fa discorsi, fa uno scandalo, fa delle azioni estremamente precise spesso, ma dopo non si ricorda più, o si ricorda di qualcosa di fluttuante. Ma c'è questo fenomeno di amnesia. E' molto simile; non voglio dire che il meccanismo sia lo stesso, ma voglio dire che il problema della memoria è simile, e suppongo che vi sia anche un'altra similarità, diciamo di ordine psicologico, e che sia legata alla tristezza.

E' assai caratteristico che certe persone cadano, diciamo, in una possessione alcoolica, con dopo un fenomeno di amnesia, quando sono profondamente tristi, come in uno stato di smarrimento, di disperazione. Nel momento di questo viaggio (trip), vi è spesso qualcosa che è esattamente al contrario molto gioioso. Ma vi è questo aspetto di qualche cosa che bisogna dimenticare. E questo mi sembra analogo, però ad un livello collettivo, non più individuale.

Perché nelle forme di vudù più arcaiche che non in Haiti, come ad esempio nei dintorni di Ife, in Nigeria, colui che cade nella possessione si ricorda di tutto? E per gli haitiani Ife è come la Mecca per gli islamici,

ad Haiti la nozione di vudù di Ife è molto forte, Ife è come addirittura un simbolo dell'inizio, dell'origine, di quello che per i cristiani è la Gerusalemme celeste; eppure c'è questa differenza.

Non bisogna dimenticare che il vudù haitiano si è creato attraverso degli schiavi, erano schiavi portati da diverse parti dell'Africa, non solo dai dintorni di Ife, che hanno in certa misura conservato la loro identità attraverso le sedute di vudù. Evidentemente, si è avuta la sintesi di diversi riti africani, in questo rituale, e vi sono anche entrati degli elementi del cristianesimo, molto meno di ciò che

si pensi, ma esistono ugualmente delle relazioni. Le sedute di vudù, per la gente che le hanno praticate per almeno due secoli, sono state qualcosa che era la risposta a una sfortuna. E anche oggi la vita ad Haiti non è una vita facile, né dolce, il mondo è considerato come una realtà crudele, come un campo di battaglia di forze, che non sono necessariamente le forze giuste, le forze della giustizia. Molte persone che entrano profondamente nel vudù sono persone che si sentono minacciate, che cercano anzi il salvataggio nel vudù. Gli altri vi entrano giusto perché è una realtà della vita, ma questa vita è severa, è difficile. Penso che vi sia una certa relazione fra questa severità dell'esperienza di vita della comunità e il fatto dell'amnesia.

Non è una connessione facile: che semplicemente per dimenticarsi della vita, essi dimentichino; ma è un'altra connessione, che posso solo comparare a quel momento presso gli europei, quando in una situazione esistenziale molto triste essi sfondano con l'aiuto dell'alcool o di qualche cos'altro.

E' molto caratteristico che se il contesto esistenziale è duro, se il periodo nella vita è difficile, si vedono dopo più amnesie, vuoti di memoria, per così dire. Naturalmente, non posso analizzare questo a livello scientifico in alcun senso. Ma comunque suppongo che la realtà della vita della comunità e anche il fatto che il vudù si sia formato ad Haiti nel periodo di maggior sfortuna, abbia qualche cosa in comune con il fatto che non ci si ricordi della possessione profonda.

Nel caso del vudù di Ife, si può anche dire che il clima psicologico è molto diverso. E' qualche cosa che è come immerso nel sole, nella luce dell'inizio, in qualcosa di

luminoso, in qualcosa anche di molto tollerante. Ife è uno dei rari luogi nel mondo in cui esiste una totale tolleranza religiosa, ad esempio fra i vuduisti e gli islamici.

Voglio dire qualche cosa a proposito della trance e della possessione. Dirò che questi due fenomeni, se siamo legati a questa terminologia, esistono in maniera sana e malsana.

Diciamo innanzi tutto la trance. Si dice sempre trance a proposito di cose diverse; per esempio spesso si dice in Europa che se l'attore è portato da una forte emozione agisce in stato di trance. Nel teatro moderno sperimentale, se l'attore fa delle cose molto violente e come in assenza di spirito, ciò vuol dire che è in stato di trance.

Cominciamo dall'attore nel teatro europeo. Non so cosa sia la trance: conosco parecchie teorie e le une sono completamente diverse dalle altre.

Una delle definizioni è che la trance è uno stato di deconcentrazione psicolo ica, vale a dire che il punto vigilante della coscienza abituale abdica e sono gli altri contenuti che emergono, e allora in questo tipo di teoria il fatto di essere deconcentrati totalmente è la chiave.

In altre teorie si dice che la trance è la forma estrema della concentrazione. Ma, in ogni caso, diciamo che noi guardiamo un attore, durante uno spettacolo, ciò che fa è assai chiaro, assai netto, il processo organico è visibile, non c'è disordine, tutto arriva in maniera evidente e assai forte; è forte perché getta la suggestione. Si può dire che questo fa ipnotizzare la gente. Allora,in quel momento, molte persone

che guardano, vedono che vi è ancora qualcosa lì che è sconosciuto, che non è soltanto organicità e articolazione. C'è qualcosa di più, un fenomeno diciamo energetico che è assai potente, allora si dice: "Quell'attore è in stato di trance".

E' chiaro e netto, quindi, se si lavora con questo tipo di attore o se si conduce un attore a questo stato, che lui ha più attenzione chiara che normalmente. Per esempio, in una situazione normale, se cammina per strada e qualcuno gli getta improvvisamente qualcosa tra i piedi, lui casca. Ma in questo stato, all'ultimo momento vede l'ostacolo e salta. E' chiaro, allora, che la sua vigilanza, il suo stato di all'erta è più grande che abitualmente, non è uno stato di perdita della coscienza, ma è uno stato di una coscienza che è molto più chiara. E' come l'acqua che è chiara.

Si può dire che egli ha una coscienza trasparente, che in maniera dolce reagisce a tutto ciò che accade. Se una piccola cosa cambia nel suo partner, in maniera estremamente naturale cambia anche lui.

Si ricorda poi di ciò? Sì, molto nettamente. Allora, in certa maniera, di fronte a certi attori, quando uno dice: "Sì, è un attore in stato di trance", assai spesso sono d'accordo, ma al tempo stesso, sono convinto che non ha perduto la sua coscienza, ma che ha reso la sua coscienza molto più trasparente, che non ha perduto la sua vigilanza, ma che la sua vigilanza è molto più all'erta.

Ciò ha inizio con cose estremamente semplici, come il fatto che i suoi piedi sono ben posati sulla terra, non guarda soltanto, vede; non ascolta soltanto, intende, sente. Se una mosca passa nello spazio in cui egli agisce, sa che una

mosca è passata.

Nella trance malsanà i sintomi sono i seguenti: vi è una sorta di disordine nell'azione, anche se la struttura primaria è sempre mantenuta; se vi è un ostacolo che uno non ha previsto, se uno getta qualcosa fra le gambe di questa persona, lui casca. Se non una mosca, ma un uccello, passa nel terreno in cui agisce, non lo vede, non se ne ricorda, il suo partner cambia e lui non cambia, oppure cambia ma in maniera discordante.

E al tempo stesso compaiono certi sintomi di secondo grado: nei momenti di climax la sua colonna vertebrale fa qualcosa di vicino al ponte isterico, l'azione è estremamente gestuale, con un accento sulle dita, e le dita prendono la forma delle zampe degli uccelli. Questi li chiamo i sintomi della trance malsanà.

Probabilmente domani vedremo il film Les maîtres fous, di Rouch. Lì, secondo me, è un esempio di trance malsanà e qui, in questa registrazione di vudù, è una trance sanà. Ma, al tempo stesso, le persone che fanno questà trance hanno un' amnesia, allora vi è una differenza in rapporto all'attore di cui ho parlato. Certo, vi è una differenza. In ogni caso, a livello del comportamento, lo stato di all'erta è pieno: se si getta qualcosa tra i piedi di qualcuno nel vudù haitiano, lui non casca. Soltanto, vi è dopo il fenomeno di amnesia, è vero, oppure dicono che c'è il fenomeno di amnesia. Ma su tutti i livelli dei sintomi esteriori è evidente che la coscienza è trasparente.

Ancora qualche parola a proposito della possessione. Forse che non esiste in Europa nella vita corrente? Nella storia

di Stevenson, The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, noi abbiamo qualche cosa che ciascuno di noi conosce a proposito di sé stesso e degli altri. Si dice spesso: ha mostrato il suo vero volto, e questo vuol dire che il viso che mostra abitualmente è diverso, questo vuol dire che in certe circostanze eccezionali appare il suo vero volto. Ma esiste veramente un solo vero volto? Lì, come ho osservato, la differenza dipende dalla mind structure di ciascuno. Quando si lavora con persone di diverse tradizioni e religioni, si vede che le stesse cose hanno significati diversi per persone diverse: questo si riferisce alla parola, si riferisce al comportamento, ma si riferisce anche a tutta l'immagine del mondo.

Ora penso a due persone che sono due persone reali, che conosco. Una di queste persone è di origine di una tradizione politeista, ma questa persona è uno psichiatra, un professore di psichiatria assai notevole, educato in una scuola occidentale molto alta e tutte le sue convinzioni, che articola in parole, sono assai lontane dalla sua tradizione.

L'altro caso è anche uno psichiatra, la stessa storia, educato in occidente, ecc. E' di origine islamica sciita, ma lui stesso non è islamico sciita, come il primo non è animista politeista. Se i due si parlano, a livello professionale sono perfettamente a loro agio e nella filosofia cosciente sono perfettamente razionali, ma vi sono delle enormi diversità fra l'immagine del mondo di ciascuno dei due.

L'immagine del mondo del primo è che il mondo è pluralista, la realtà è plurale, vi sono diversi livelli di realtà e ogni cosa non ha un solo asse, ma vi sono più assi possibili, la sua visione del mondo (quando dico immagine del mondo è come Heidegger ha detto: "immagine del mondo") è pluralista.

La visione del mondo del secondo è perfettamente monistica, tout court la realtà è una sola e tout court ogni cosa ha il suo asse, vi è qualcosa che è come l'asse della realtà, e quando comincia ad analizzare un problema, egli cerca su un solo asse.

Il primo che ha una visione del mondo pluralista, cerca sempre, diciamo, più aspetti di una sola realtà, ma al tempo stesso per lui la realtà interiore e la realtà esteriore non sono completamente diverse, cosa paradossale in certo modo, perché da una parte il mondo è qualcosa che ha molti aspetti, è una realtà pluralista, ma d'altra parte in lui la differenza tra ciò che è dentro l'uomo e ciò che è fuori dell'uomo, non è così netta.

Per il secondo, che è perfettamente monista, esiste una differenza estremamente netta tra ciò che è dentro e ciò che è fuori.

Allora, prendiamo un esempio a proposito di questo spazio interiore ed esteriore. Al primo è stato chiesto da un professore americano, se crede che esista un fenomeno speciale e legato a certe cascate sacre.

E allora lo psichiatra di origine politeista ha risposto che evidentemente esistono certe cascate che hanno una qualità psicologica speciale. Allora il professore americano gli ha domandato: "Questo vuol dire che la connessione delle circostanze legata a queste cascate, come la forma visuale ecc. ecc., fanno sì che la proiezione di un complesso autonomo è fatta e gettata sulla cascata?" "Sì", ha risposto lo psichiatra di origine politeista, "ma è anche possibile che sia il contrario". Allora il professore americano ha detto: "Cosa

vuol dire, che c'è una forza nella cascata che si proietta sulla vostra psiche?"

"Sì", ha risposto lo psichiatra di origine politeista, "ma", ha continuato, "in realtà fate un errore, perché per voi la differenza tra lo spazio interiore e lo spazio esteriore è una differenza oggettiva. Evidentemente, questa distinzione è soltanto il prodotto di un'evoluzione di una cultura. E' nella vostra cultura che questo si è evoluto in questo modo, ma noi non abbiamo alcuna prova che esistano questi due spazi".

Che cosa risponderebbe - è ipotetico - in questo momento lo psichiatra di origine islamica? Una cosa è sicura: sarebbe d'accordo con lo psichiatra di origine politeista fino a questo punto. Questo lo so al di fuori di ogni dubbio, perché è stato lui che mi ha condotto ad un rito degli zar e che mi ha parlato dell'efficacia dello zar in senso terapeutico. Ma nel momento in cui lo psichiatra di origine politeista ha detto che la differenza è relativa e culturale fra lo spazio interiore e lo spazio esteriore, per lui vi è invece una netta differenza, per lui come psichiatra tutto lo spazio è psicologico, ma per lui come uomo che si muove nel quotidiano, tutto lo spazio è esteriore, anche ciò che avviene dentro di lui.

Vi ho dato due esempi personali, di due persone, ma da molti anni lavoro con persone che sono di tradizioni e di religioni molto diverse e ho appreso certe cose da questo.

Innanzi tutto: la filosofia cosciente non è la filosofia personale. I due psichiatri hanno diciamo una sorta di razionalismo scientifico come filosofia, ma là dove cominciano a reagire di fronte a certi fenomeni, là dove viene fuori da loro la vera visione del mondo che è pressoché istintiva, allora lì è un'altra cosa, e quest'altra cosa è ugualmente legata alla tradizione.

Penso che molte distinzioni di questo genere sono legate alla semantica, che semplicemente in ogni linguaggio certe cose sono codificate. Potete avere una qualsiasi filosofia cosciente, ma il linguaggio che è stato il primo linguaggio della vostra vita, ha già definito la vostra mind structure.

Ad un certo momento (questo è molto divertente d'altronde), parlando con una persona, si può riconoscere se è di origine protestante o cattolica, anche se non è credente. Vi sono due cose che danno la possibilità di riconoscere la differenza: la persona di origine protestante è più monista e la persona di origine cattolica è, diciamo, relativamente monista. La persona di origine cattolica ha una forte componente dell'aspetto materno della realtà, del mondo, e questo viene fuori anche nella terminologia; la persona di origine protestante, luterana, per esempio, ha assai più un'immagine patriarcale del mondo. Vi sono anche altri criteri che si possono scoprire: se l'approccio di uno è sintetico o analitico. Einstein ha notato che può notare fra i suoi studenti, chi è cristiano e chi è ebreo, soltanto attraverso l'accento di sintetizzazione o analizzazione che pone quando fa i calcoli nella fisica: colui che è educato nell'ambiente mosaico, ha assai più aspetto analitico.

Evidentemente, questo non funziona nel senso automatico, è solamente un dato statistico, ma vi è qualcosa che è legato all'educazione, al linguaggio e che fa definire in un certo modo la mind structure. Quando vi sono più persone di tradi-

zioni diverse, si deve arrivare ad azioni così semplici che sono evidenti per persone che hanno mind strucuture diverse. Non è necessario che si scambino le mind structure l'uno con l'altro, non è necessario costruire una sintesi, ciò che è necessario è notare la relatività della propria mind structure, che tutta la mia visione del mondo che mi sembra essere normale, non è necessariamente normale per un'altra persona, che tutto ciò che per me sono immagini chiare, con un chiaro significato, sono completamente diverse per un'altra persona. Io devo accettare questo; solo se accetto questo, posso comunicare con un'altra persona diversamente educata e condizionata, e soltanto a questo punto posso giungere a delle azioni di una tale semplicità che sono evidenti per le diverse mind structure. E penso che voi abbiate bisogno di questo, quando guardate qualche cosa che appartiene ad un'altra cultura.

Per esempio, adesso cominciamo a vedere un film sul vudù haitiano, e per comprenderlo dovete fino ad un certo punto cominciare a mettere in una situazione di relatività la vostra mind structure.

Se cominciate a ripetere le categorie della vostra mind structure immediatamente, dicendo per esempio: "Queste sono proiezioni psicologiche", bene, questo funziona, ogni cosa riconferma la nostra mind structure.

Ma se volete penetrare un altro mondo, un'altra visione del mondo, se volete comprendere un altro uomo, un'altra tradizione, dovete ammettere che la vostra visione del mondo è netta per voi, e che non è necessariamente la sola.

Sapete che nella lingua cinese non esiste la parola dio? Questo cambia molto nella visione del mondo. Esiste la parola tien, cielo, esiste la parola tao cioè la via, la strada del-

le stelle, ma non c'è parola per dire dio.

(Viene proiettato il film sul vudù haitiano girato da Maya Deren)

La donna che ha fatto questo film è stata a lungo ad Haiti; in realtà, è arrivata lì per fare una documentazione sulle danze, poi è caduta in un certo modo sotto l'influenza del vudù: se ho ben compreso la storia che mi hanno raccontato lì sul posto già, era una cosa estremamente legata alle emozioni, e anche a una certa fascinazione da parte di un hungan , un prete concreto, preciso. In ogni caso, si è realmente interessata al vudù ed è anche divenuta, come si dice ad Haiti, una iniziata. Ha fatto questo film, questo documento, ma non l'ha mai montato, è rimasto nell'armadio chiuso per molti anni e il materiale si è rovinato nel frattempo. E' rimasto così fino a dopo la sua morte ed è stata la famiglia, non molto tempo fa, che ha fatto il montaggio di tutto il materiale. Hanno utilizzato il testo di un libro che lei ha scritto.

Naturalmente, in questo montaggio si vedono un sacco di cose che non funzionano. In certi momenti, come ad esempio nel momento, diciamo, della possessione, nel momento dell'arrivo dei misteri, ci sono certi trucchi che sono inutili, come per esempio i ralenti dell'immagine, ma in ogni caso come documento di un fenomeno che accade è unico.

Direi che nel montaggio dei testi di questa donna con l'immagine, si è voluto avvicinare il vudù alla mind structure degli occidentali, e questo naturalmente non funziona affatto, genera soltanto una certa quantità di menzogne.

Ad esempio, all'inizio di questo film si dice che la vita è difficile e quindi, le persone si aiutano vicendevolmente; evidentemente, la realtà è diversa... (non registrato)...

...[non.è una] rivalità d'abbondanza, chi si mostra migliore, è una rivalità di penuria, che fa sì che realmente sia un modo di sopravvivere, il mostrare la propria capacità o la propria forza o almeno entrare in contatto con una forza. E' molto importante capire questo. Perché certi misteri, quando s'incarnano, diciamo quando c'è il fenomeno della possessione, perché fumano quattro sigarette in uno stesso tempo? Non viene mostrato qui, penso, ma accade spesso. Perché nel villaggio per molti abitanti, per la maggioranza non ci sono abbastanza sigarette. C'è il problema del comperare una sigaretta o due sigarette per tutta la giornata. Si vendono le sigarette una per una, non a pacchetti, in parecchi luoghi, quindi fumare quattro sigarette insieme significa abbondanza, che è estremamente forte per coloro che sono in una situazione di penuria. Non voglio che comprendiate questo semplicemente come un'analisi sociologica. Voglio che possiate comprendere che ci sono circostanze diverse da quelle che conoscete.

C'è il problema di Guédé. L'altro nome per Guédé, per un personaggio di Guédé estremamente importante, è Barone-Sabato o Barone-Cimitero. Qui si dice che è il loa , il mistero della vita e della morte, ma è semplicemente dei morti nel senso: i morti e le persone morte. E' al tempo stesso il mistero della morte e dei morti, è molto legato ai cadaveri, ai cimiteri; e ci sono le persone di diverse scuole, di diversi riti che litigano su questo, diciamo che c'è una serie di questioni teologiche legate alla Croce: la croce deve stare nella casa? Perché al tempo stesso è Guédé. E' legato altresì a certi riti di nascita ed è estremamente erotico. Ma possiamo comprenderlo senza che ci mentano, non è necessario dire: è il mistero della vita o della morte, ma,se è Barone-Cimitero, è qualcuno che si occupa altresì della nascita e dell'amore - se

prendete il libro di Bataille sull'erotismo troverete le stesse connessioni.

Il problema dei crocicchi delle strade: si dice a questo proposito che è un segno unificante. Sì, ogni segno è in certa misura unificante, è vero, ma l'incrocio delle strade è un luogo pericoloso, è il luogo dove qualcuno si è impiccato, è un luogo dove non si sa chi arriverà, e non è affatto chiaro che tutto sarà benefico.

E' molto facile dire che i sacrifici degli animali non sono crudeli, come ci viene spiegato qui; ma sono crudeli, in maniera indescrivibile! Anche ai polli ancora vivi vengono rotte le zampe, le ali, strappate le piume; il modo in cui viene ucciso il capro, il problema della castrazione, ci sono un sacco di cose che sono in maniera evidente crudeli, ma la vita è crudele. La vita è crudele e non si sa quali forze arriveranno. Le forze che arrivano, sono le forze che ci aiuteranno? Dico noi. Ma forse aiuteranno lui, non me; e c'è il problema di chi riceverà più benedizioni da questa forza, nel senso semplicemente anche materiale, ma ancora di più nel senso che questa forza agirà sul mio destino. Ci sono tutte queste domande che si pongono.

Arriva Erzulie. Bene, ci dicono che è Maria Vergine, che è buona. Sì, certo, in certo modo si dice che è Maria Vergine, ci sono addirittura gli humfò, i templi del vudù ad Haiti dove l'immagine di Erzulie è l'immagine della Vergine Nera di Czestochowa in Polonia; è arrivata lì al tempo di Napoleone con i legionari polacchi che sono passati dall'altra parte, cioè hanno solidarizzato con gli schiavi in lotta e hanno lasciato là molte tracce. Ma Erzulie non è per nulla soltanto una persona benefica; da una parte, è vero, è molto elegante,

ama i profumi, ma dall'altra ha un aspetto estremamente temibile, molto più come Durga in India, come la madre che divora, la madre temibile. Ci sono anche diversi tipi di Erzulie, non è che ci sia un solo mistero con un solo nome, c'è un mistero che si chiama Erzulie ma ci sono diversi tipi di Erzulie, come ad esempio Erzulie Dantor, che è crudele, che è offensiva, che è divorante, ma che può essere anche un'alleata estremamente efficace. Al tempo stesso si aspetta l'arrivo delle forze, al tempo stesso non si è sicuri di ciò che accadrà a ciascuno, per chi questo sarà benefico e per chi sarà negativo.

Tutto deve andare bene per la comunità in ogni caso, questo è l'obbligo dell'hungan che è il re e che domina in certa maniera anche i misteri; ma anche l'hungan ha il suo ruolo all'interno, ha le sue manipolazioni all'interno. Ci sono certi momenti in cui realmente c'è la collaborazione della comunità e di certi misteri contro l'hungan che vuole imporre il suo potere, che vuole dominarli tutti; e c'è allo stesso tempo il problema con chi l'hungan è legato, chi andrà ad aiutare. Bisogna comprendere che tutto questo è il mondo delle sorprese in certa maniera, il mondo dello sconosciuto, e al tempo stesso il mondo pericoloso, circondato dalla penuria.

Di fronte a questo problema così severo è la forza nuda che conta. Questa è anche la chiave per comprendere come avviene il sacrificio degli animali: è giusto l'azione che implica un riconoscimento della forza, e questo è, evidentemente, crudele.

Non è nemmeno il problema dello shock perché si potrebbe dire: così come utilizzano spesso il rum, bene, possono utilizzare anche una sorta di psico-shock, per esempio bagnarsi nel sangue è uno shock psichico per qualcuno. Ma non è esattamente questo. I bambini conoscono ciò da quando hanno uno, due, tre anni, guardano ciò. Tutti sono presenti nel villag-

gio se c'è la cerimonia del vudù - diciamo tutti quelli che sono vuduisti, alcuni non sono vuduisti, c'è anche il vudù familiare, che è il principio stesso, la base. Ma voglio dire che per coloro che sono vuduisti, non c'è un problema di shock, perché vedono tutto questo dacché sono bambini, e al tempo stesso le offerte sono estremamente care, estremamente, vi è anche un'enorme penuria di animali. Tutte queste circostanze occorre prenderle in considerazione.

Che cos'è la visione del mondo, che è il mondo multiplo, il mondo pluralista? Questo lo si può anche comprendere a livello del rito, se si guarda: quando il mistero arriva con tutte le sue qualità, è il solo, ma poi è un altro mistero che arriva, ed è tutta la realtà che si adatta a ciascun mistero. Esiste tuttavia qualcosa come un asse in tutto questo? Sì, esiste, esiste Poteau-mitan, la colonna di legno, che è come la scala di Giacobbe per la salita e la discesa delle forze. C'è anche il Gran Maestro, ma lui non scende mai, il Gran Maestro è come il dio dei Cristiani, ma non ha relazioni con l'uomo, è molto lontano e non interviene mai direttamente nelle faccende, è un assoluto indifferente in un certo modo. Allora coloro con cui gli esseri umani sono in relazione sono i misteri, le diverse forze, e ciascuna di queste forze richiede certe cose. Bisogna dare qualcosa per ricevere aiuto, e bisogna dare nonostante la penuria, e bisogna scoprire la forza nel proprio essere, nella propria natura.

Ci sono certe cose che fanno addirittura pensare al processo di agonia. Questo è d'altronde registrato qui a un certo momento. E' il momento in cui la persona lotta contro la "possessione", questa parola che ho sempre messo in dubbio, ma diciamo che la persona resiste al processo; in questo momento, c'è qualcosa che è convulsivo e si ha veramente l'impressione

che in questo momento qualcuno stia per svenire o per agonizzare.

Se faccio quest'analogia, la faccio con tutti i contenuti che questo comporta: quando c'è il corpo di una persona che sta morendo, questo corpo lotta, è un fenomeno fisiologico che è estremamente visibile; è nel momento in cui il corpo, in certa maniera, già rinuncia alla lotta, che appare, in certi casi, la pace.

C'è un'analogia in questo processo: anche qui c'è spesso il problema delle resistenze, è come se il corpo non volesse fare le cose che gli si domandano e tutto ad un tratto rinuncia alle resistenze, ed in questo momento diventa dolce, calmo; anche se il mistero non è un mistero di calma, pure nella persona che è il cavallo del mistero c'è qualcosa di calmo. E questo lo si vede nella prima parte del film, dove c'è, d'altronde senza ragione, il ralenti, ma è molto meno ralenti di quanto si abbia l'impressione: se osservate le persone che sono in secondo piano, si vede che questa manipolazione cinematografica è molto limitata, non è grande. Ma si vede questa calma che arriva, questo rilassamento, questo arrendersi (surrender), e "questo porta"... (non registrato)... e non una rottura, come potrete vedere nei processi che chiamo malati, come ne Les maîtres fous, dove c'è una serie di "staccati", e qui invece il movimento è ondulato.

Non è solo se arriva Damballah, il serpente - lì questa ondulazione è assai più forte - ma anche negli altri misteri si vede quest'ondulazione che è molto tipica di un processo organico. Ed evidentemente tutto questo non è affatto a livello di una manipolazione tecnica della persona: ciascun processo organico, di per sé, comporta queste ondulazioni.

Per quanto riguarda il problema della memorizzazione,

nel caso di Damballah, il serpente, l'inizio del processo è cosciente, la persona dice che conserva la memoria del primo momento. E di ciò che viene dopo che cosa ritiene nella memoria? Qualche cosa che fluttua come le immagini tagliate, una certa impressione spaziale, di spazio aperto, e ancora un'impressione assai forte che qualche cosa che è avvenuto era buono o cattivo. Se è cattivo, è come si dice nella cultura americana bad trip (cattivo viaggio). Questo è memorizzato secondo le testimonianze parlate, e lì, se si comparano certi elementi di tutto ciò con le testimonianze di esperienze vicine alla morte (near of death experience), per esempio di persone che hanno passato la morte clinica, vi sono certe cose che sono simili, ma d'altra parte vi è un'enorme differenza.

E questa differenza è talmente fondamentale che voglio sottolinearla, cioè la differenza fra qualcosa che avviene in relazione con la comunità - e questo è l'aspetto rituale - e un'altra cosa che è il processo legato alla nostra solitudine. Ogni tecnica personale è legata a ciò che l'uomo fa con la sua solitudine e ogni tecnica interumana è ciò che avviene di fronte agli altri, che avviene con gli altri e che è testimoniata dagli altri - e questo è l'aspetto rituale.

Questa è una differenza assai forte: la tecnica interumana, che possiamo chiamare anche tecnica rituale, oppure anche tecnica dell'espressione; e la tecnica personale, dove l'uomo si occupa della sua solitudine. Naturalmente, nel momento dell'esperienza vicina alla morte (near of death experience), ciò che accade non è qualcosa che in quel momento sia collettivo, anche se intorno ci sono tutte le infermiere e tutti i medici.

Allora ci sono delle differenze, ma ci sono anche delle

similarità, e quando parliamo con estrema facilità della possessione, forse siamo di fronte ad un processo totalmente diverso, che appartiene alla natura umana, ma che si articola secondo mind structure che non sono le vostre non è la vostra mind structure, semplicemente.

Ma il fenomeno umano è qualcosa che è alla base e che appartiene a voi tutti.

DOMANDE

Marotti Se sa indicare delle ragioni di carattere fisiologico a questo movimento ondulatorio, che è caratteristico del processo organico e che si ritrova in culture molto diverse (lo potrete poi vedere nei giorni successivi). Rammentavo qui, ad esempio, di aver visto un movimento di questo tipo, così più che ondulatorio, flessuoso, a Bali durante i rituali del tempio della morte e gli chiedevo appunto se sa indicare delle motivazioni di ordine fisiologico, perché diciamo il movimento fluttuante, ondulatorio non è un movimento normale.

Grotowski Prima di tutto devo dire la cosa seguente, siate molto prudenti con l'aspetto ondulatorio, se comincerete a cercare un'organicità facendo dall'esterno il movimento ondulatorio, tutto sarà rovinato. Spesso si vede il processo organico dove non vi è movimento ondulatorio, ma purtuttavia vi è qualcosa che è comune a ciò e questa è la continuità.

Una delle tracce estremamente tipiche di un processo organico è che è il processo , allora è una continuità.

Nelle tecniche sofisticate artificiali, ma molto altamente evolute, si vedono come i "quanti" della fisica moder-

na, cioè le particelle. Diciamo che le tecniche artificiali altamente evolute sono puntiformi, una serie di punti e,naturalmente, ci sono dei grandi maestri di questo, come in certi tipi di teatro orientale: sono talmente precisi questi piccoli punti, che quasi non si vede che non è una continuità, ma che sono dei quanti. Se si fa bene attenzione però, si vede che c'è questa serie di piccoli elementi separati l'uno dall'altro. E c'è anche un allenamento cosciente per ottenere ciò in un certo tipo di teatro tradizionale, come per esempio all'Opera di Pechino - in linea di massima, vi racconto di cose a cui ho partecipato praticamente,dal di dentro. Là, all'Opera di Pechino, si fa un ordine di segni, ma ciascun segno, dopo essere stato fatto, viene arrestato. Si può dire che la maniera di articolare è fare una serie di stop. Questa è la differenza di fondo, in un processo organico è processuale, continuo.

A proposito delle giustificazioni fisiologiche, non mi sento, in verità, capace di farle, ma-questa è una cosa scioccante a dirsi - così come esistono diverse mind-structure , esistono anatomie differenti. So che è scioccante, ma è la realtà. L'anatomia dell'agopuntura in Cina, [non] è realmente questa anatomia diversa dall'anatomia occidentale, questo non vuol dire che non ci siano delle cose in comune, ma il sistema anatomico è diverso. Direi che esiste l'immagine del corpo, così come esiste l'immagine del mondo, che non è unica, e qui sono pluralista.

Bene, il nostro buono spirito europeo è scioccato da questo, ma in realtà vi sono diverse anatomie e ciascuna funziona.

Prendiamo l'anatomia indù con tutto il sistema dei nādī e dei cakra: possiamo trovare le analogie con l'anatomia europea, per esempio, i cakra si trovano più o meno nei posti in cui, nell'anatomia europea, si trovano le ghiandole endo-

crine, ma non è identico.

E ancor più è importante quale immagine del corpo si ha. Perché, con tutta questa concezione dei nādī , e specialmente di questa grande linea energetica che passa dal fondo della colonna vertebrale alla testa, è tutto un modo di agire di fronte al proprio corpo che è specifico. E anche diversi sistemi anatomici servono a ragioni diverse; per esempio, il sistema dei nādī e dei cakra , serve a questo tipo di concentrazione e di serenizzazione dello spirito che è legato ad una immobilità: il problema dell'immobilizzazione del corpo è assai tipico delle tecniche di serenità indù, che sono totalmente ortodosse di fronte a questa anatomia. Naturalmente, in India esistono anche altre tecniche che sono basate, invece, sul movimento.

Allora direi che, evidentemente, se penso a quali sono le ragioni di questa continuità nel processo organico, dato che sono condizionato dall'immagine europea dell'anatomia e della psicologia, allora penso secondo queste categorie.

Quel che mi sembra è che ci siano due fenomeni che vanno insieme. Innanzi tutto che ci sia una sorgente energetica assai forte, che negli sportivi, in Europa, viene chiamato il secondo o terzo fiato. E' assai tipico che questo avvenga assai più facilmente, se si supera una volta almeno - ma è meglio più volte - il limite della propria fatica. Allora c'è il secondo o terzo fiato e allora non sono più io stesso che faccio lo sforzo, ma è l'energia che porta, questo (ça) porta.

E seconda cosa è l'attitudine passiva, esattamente non ci sono ormai delle lotte, non si fanno ormai degli sforzi, è come se si accetta passivamente quest'azione.

Qual è la condizione addizionale per questo? E' la coscienza all'erta. So che mi si può rimproverare: "Questi hanno forse la coscienza all'erta?" Ma, hanno la coscienza all'erta. Il fatto che qualcuno non abbia dopo la memorizzazione, non è una contraddizione qui. Si possono fare una serie di azioni in maniera pienamente all'erta e poi, come sappiamo dalla psichiatria, può arrivare l'amnesia; si conoscono numerosi casi di questo tipo. Ma è visibile che è all'erta, perché è molto precisa. Per esempio, quando c'è il problema di toccare, è estremamente preciso in quale posto si tocca un oggetto che è considerato sacro. D'altra parte, la gente qui intorno è molto agitata, eppure quello vestito di bianco, che è colui che è nel processo organico, non casca addosso all'altra gente; anche quando ha pochissimo spazio, anche quando salta, anche quando fa movimenti particolari, non tocca gli altri. Sono soltanto gli europei che, quando cercano le azioni spontanee, si rompono il naso a vicenda. Ogni volta che c'è un workshop di spontaneità regolarmente domando: "Quanti nasi rotti?" E mi rispondono: "Uno, due, " è tipico.

Qui, in realtà, l'azione testimonia che è all'erta. Poi, il problema di ciò che memorizzano, o dicono di memorizzare è un fatto privato. Naturalmente, questa risposta che ho dato non è la risposta sulle basi fisiologiche. In tutti i casi c'è qualcosa che è molto diverso dalla nostra coscienza educata per la vita privata. A causa dell'educazione che riceviamo (e non soltanto nella cultura occidentale, ma anche in altre culture), si è abituati ad agire come se si fosse divisi in due parti. Vi è una parte che sorveglia l'altra, non che testimonia - ed è una grossa differenza -, che sorveglia e che dà i comandi all'altra parte. Nel linguaggio freudiano è il superego. "Come mi comporto? Che cosa faccio? Come si deve fare?" E il corpo è come una marionetta che è di-

rotta da qualcosa. Invece nel processo organico non vi sono queste divisioni. Nel processo organico si è unificati. Naturalmente si può dire, si è unificati da un fattore psicologico soltanto, un sol fattore, uno fra gli altri. In questo momento è un solo fattore, e forse è così, ma in ogni caso è unificato.

E' unificato e al tempo stesso c'è questa situazione di all'erta. Come può succedere? Lo si può capire solo se si affronta da un altro lato il problema, non dal lato del rituale ma dal lato della solitudine. E prendo qui l'esempio degli Esicasti, con le tecniche respiratorie. Esicasta è una tecnica della chiesa cristiana ortodossa. Non si manipola la respirazione, non la si cambia. Per esempio, nella tecnica indù dello yoga classico si controlla la respirazione, si fanno lunghezze diverse di inspirazione ed espirazione e si fa un intervallo (kumbhaka)nel mezzo. Ma gli Esicasti solo guardano la propria respirazione, non intervengono. Guardano come questo respira, fino al punto in cui già osservano come questo batte. E che cosa batte? Il cuore. E osservano come questo batte, e poi come questo pulsa, ascoltano nelle orecchie il movimento del sangue, percepiscono nel corpo il movimento della circolazione e guardano come tutto il corpo vive, intorno al cuore. Tutto questo comincia dal guardare la propria respirazione, anche qui con un'anatomia speciale, perché si comincia col respirare per lavare il cuore. Sembra ingenuo, ma non è affatto ingenuo. Vi è un qualcosa di assai preciso qui, è come osservare la vita.

Allora chi osserva la vita?

C'è la vita e c'è il testimone. E se c'è il testimone, c'è all'erta. Vi è nelle Upaniṣad un esempio a questo proposito. Si dà l'immagine dell'uomo che è nella sua totalità, e

quest'immagine dell'uomo nella sua totalità sono due uccelli, non uno solo. Su di un albero c'è un uccello che agisce, che becca i chicchi, e c'è l'altro che non si muove ma guarda.

Il primo è la vita e il secondo è il testimone.

guardate tutto questo attentamente, vedete che si reagisce di fronte alle forze. Il Governo e il Governatore è semplicemente la forza, ci deve essere là un segreto; forse ci si può innestare su questo. Allora qui c'è una connessione con i vecchi riti, questo è chiaro, e, ovunque la vita non è semplice, vi è il problema di confrontarsi con le forze, al plurale. C'è il problema di ritrovare la relazione con le forze, di innestarsi sulle forze. Anche nel vudù haitiano questo esiste, in un certo modo: in realtà, i misteri sono gli antenati, anche Damballah, il serpente, è un antenato. Se una persona vivente muore, egli può divenire un mistero, a condizione che sia estremamente forte, non buono ma forte, e dopo, se questa persona è stata forte, ma nel senso malefico, può divenire un Mistero malefico, semplicemente. Ma coloro che diventano Misteri, sono le persone che hanno portato una grande forza. Il criterio della forza è estremamente importante là.

E anche qui la forza funziona nella stessa maniera, ma è una forza straniera, straniera nel senso semplice di questa parola, ma straniera anche nel senso che è lontana dal modo di vivere che si aveva prima.

Se parliamo dei processi che accadono alle persone, allora innanzi tutto dobbiamo concentrarci sul problema della colonna vertebrale.

Nello I-Ching cinese, si dice assai precisamente a proposito della colonna vertebrale che, se la colonna vertebrale è completamente immobilizzata, allora l'agitazione del cuore cade, è bizzarro ma è vero.

Nello yoga classico avete la posizione del loto che per se stessa fa sì che la colonna vertebrale sia diretta e immobilizzata. Vi è ancora il problema della testa che può cadere,

e per questo motivo alcuni yogin utilizzano una sorta di supporto fatto di un pezzo di legno che mettono sul collo.

Anche nella posizione seduta nello zen giapponese vi è uno sforzo molto preciso, per tenere questa posizione diretta, diretta esattamente dalla parte della colonna vertebrale, della schiena, con una differenza tuttavia, cioè che la parte più bassa della schiena (in verità, non è già la schiena, è come il resto della coda nell'uomo, l'osso sacro) viene spinta verso l'esterno.

Anche nelle tecniche derivate dallo yoga, come il training autogeno di Schulz, vi è il problema o di una posizione distesa o di una posizione seduta, con una immobilizzazione. Lì si arriva a questo obiettivo attraverso la decontrazione: se qualcuno è disteso sul dorso e decontratto, la sua colonna vertebrale e la testa sono sulla stessa linea.

Allora, in certo modo, le notazioni dello I-Ching funzionano anche in altre culture. Keeping still the mountain, è questo esattamente che si deve fare con il dorso: tenere immobile la montagna. In questo caso, l'agitazione della superficie della coscienza si abbassa. Questo è un aspetto.

L'altro aspetto con la colonna vertebrale, è che là dove c'è il fenomeno isteroide, si fa il movimento della colonna vertebrale indietro o in avanti, con una sorta di sforzo forzato. Quando Charcot ha voluto descrivere i sintomi dell'isteria, ha parlato del ponte isterico, ed è tipico che negli europei il ponte isterico vada assai spesso all'indietro. Ma può anche andare in avanti, come in questo film che avete visto. Qui vediamo un processo, che si sviluppa nel tempo, con un ritmo "staccato", ma non si può dire che vi è una discontinuità.

Vi è una continuità, ma in "staccato".

Non è allora come un'alta tecnica del teatro orientale dove abbiamo una serie di segni diversi fatti dal corpo, e tra ciascun segno e l'altro vi è una sorta di stop, di fermo. Se prendiamo l'esempio di un campo che non è teatrale, per esempio la respirazione nello yoga, anche qui abbiamo questo punto fermo nel kumbaka, nella pausa della respirazione. E' molto tipico delle tecniche che sono estremamente sviluppate e sofisticate e porta spesso nell'ambito artistico a dei risultati realmente brillanti, è quello che dico che passa per i quanti come nella fisica moderna.

Qui vi è continuità, ma il movimento è "staccata" e la colonna vertebrale fa dei fortissimi archi in avanti, il ritmo dei passi è molto caratteristico, come i passi dell'uomo marionetta. Ad Haiti si dice di questo tipo di movimento che le persone morte rianimate artificialmente per essere utilizzate come schiavi, diciamo i cadaveri viventi, hanno questo tipo di passo, e che questo è uno dei modi per riconoscere i cadaveri viventi.

Poi, la contrazione delle mani e tutti i processi che cominciano dalla fine delle mani e dei piedi e non dall'interno del corpo. Prendiamo un esempio dalla nostra cultura. Nella nostra cultura se uno di città, educato nelle circostanze della città dà la mano ad un altro, è caratteristico che comincia con la mano, anzi con le dita; se invece è un contadino, un vero contadino, un contadino radicato, la cosa comincia da qualche parte nel busto e le dita sono alla fine. Questa differenza la potete osservare in tutte le culture. Ci sono gli impulsi che vanno dall'interno del corpo - e questo è tipico di una reazione organica - e ci sono i movimenti che

cominciano dalle mani o dalle dita, diciamo l'attitudine gestuale - e questo è tipico delle civiltà altamente sofisticate, quelle che chiamo le tecniche artificiali.

Anche nel teatro europeo potete notare la differenza nei diversi attori. Vi sono attori che sono gestuali e allora pronunciano le parole e fanno i gesti, e vi sono gli altri che sono viventi come dall'interno del corpo, e non si può dire che fanno i gesti, qualcosa si articola come gesti, ma ciò che si articola è qualcosa che esce dall'interno del corpo, è come la fine non l'inizio. E anche la voce in tal caso va dall'interno del corpo, si può dire che la voce porta le parole. Nel caso della recitazione gestuale sono le parole che definiscono la voce, è come se la voce illustrasse le parole; nel caso di un processo organico, la voce porta le parole, è molto diverso.

In un processo organico come quello che abbiamo visto ieri, anche la colonna vertebrale ha una grande funzione, non c'è arco né all'indietro né in avanti, ma la colonna vertebrale è esattamente ondulatoria, è vivente, non è come un bastone, né immobilizzata né spinta fino all'arco; questo è molto caratteristico del processo organico che si manifesta nel movimento. Nel processo che non è organico o che è semplicemente il processo organico malsano, la colonna vertebrale è immobilizzata ma come un bastone, automaticamente, come un riflesso di contrazione soltanto, e quest'immobilità si rompe nel ponte. Se la colonna vertebrale fosse immobilizzata totalmente, evidentemente il processo isteroide non arriverebbe.

Si dice spesso che il teatro è nato dal rituale, si dice spesso che prima della trance dell'attore vi è "tout court" la

trance della possessione. Probabilmente è vero, ma non bisogna dimenticare quella notazione fatta da Brecht che il teatro è arrivato quando il rituale è finito. E' come le due teorie evolutive in biologia: voi sapete che accanto alla teoria di Darwin esiste anche un'altra teoria, secondo la quale la scimmia non è l'antenato dell'uomo, ma al contrario è l'uomo che è l'antenato della scimmia. Non voglio criticare le scimmie, ma nello spirito europeo la scimmia è qualcosa di meno evoluto dell'uomo. Allora direi che la stessa cosa succede nel teatro: si può dire che certe forme rituali sono le forme "radici" del teatro, ma forse queste forme sono molto più interessanti e ricche, ricche nella qualità umana ed allora vediamo piuttosto la decadenza lì dove è arrivato il teatro; questo è quello che io penso personalmente, e penso che qui vediamo la nascita del teatro, che al tempo stesso per la gente del teatro moderno dà un alibi per fare le improvvisazioni di pseudo-spontaneità.

Evidentemente lì dove il teatro ha preso delle forme estremamente sofisticate, come nel teatro classico orientale, la cosa è molto più complicata. Personalmente, direi che è sempre meno che non le radici, ma questa è un'opinione molto personale; però anche se è meno delle radici, è fatto con una tale maestria da essere abbagliante.

Questo tipo di teatro tuttavia non esiste quasi in Europa, vi trova qualche riferimento per esempio nelle forme migliori della pantomima, ma non forma la corrente essenziale del teatro europeo. D'altra parte nel teatro europeo possiamo incontrare lo stesso il processo organico, e il processo organico sano; possiamo incontrarlo di tanto in tanto, ed è sempre assai affascinante se accade.

C'è un grande problema per i creatori del teatro europeo:

non hanno tempo di elaborare la forma.

Notate che il teatro classico orientale è il teatro delle tecniche artificiali, nel senso niente affatto negativo della parola - quando dico artificiale è, come ho detto ieri, in connessione con la parola arte, è qualcosa di estremamente preciso ed elaborato. Nel teatro classico orientale - prendiamo solo qualche esempio come il Kathakali, l'Opera di Pechino, il teatro Nô - non abbiamo l'obbligo di creazioni nuove: vi è un certo repertorio che emerge attraverso i secoli e che è elaborato attraverso i secoli, e allora vi è il tempo di arrivare alla precisione.

Il teatro europeo reagisce direttamente alla realtà che ci circonda e allora non si ha il tempo di elaborare realmente le forme. Si può lavorare sullo spettacolo tre o quattro anni, come ha fatto di tanto in tanto Stanislavskij, è un certo tempo alquanto lungo, ma non lo si può certo paragonare a duecento anni.

E qui vediamo la stessa cosa, è veramente la nascita del teatro europeo: reagiscono alla realtà circostante direttamente, e prendono direttamente i personaggi da questa realtà. Allora è elaborato soltanto a metà, non è di già il processo órganico, non è ancora la tecnica artificiale: situazione tipica del teatro europeo.

Proprio all'inizio del teatro europeo si è parlato della funzione terapeutica, come la nozione di catarsi in Aristotele, e questa nozione catartica evidentemente esiste anche in quest'azione qui, è assai ben visibile. Ma non bisogna sbagliarsi: non è a causa della situazione terapeutica che arriva il fenomeno isteroide.

Per esempio negli zar (gli zar sono assai conosciuti nel-

la loro forma tipica in Etiopia, ma io stesso ho partecipato a uno zar in un altro luogo) il principio è pur sempre quello di portare alla cerimonia le persone che sono mal equilibrate. Si dice che zar è il vento, come il mistral in Francia, che rende l'uomo inquieto, che lo getta nell'angoscia, o in una depressione, allora egli è in certo modo posseduto da questo vento, da quest'angoscia, o da questa depressione, e bisogna depossederlo durante la cerimonia. Allora lì vi è una riunione di persone diciamo malate; gli uni - è visibile - sono soltanto nevrotici, ma gli altri in maniera evidente sono psicotici.

All'inizio dell'azione, che è diretta da due persone, la madre zar e il padre zar, le persone malate cadono in un processo isteroide, ma è soltanto una fase, uno stadio assai corto, diverso in persone diverse. Il padre zar e la madre zar non lasciano la persona, finché non ritrova il processo organico, senza il movimento "staccato", senza il ponte indietro o in avanti, senza contrazione delle mani - ritrova quello che ieri abbiamo chiamato la linea ondulatoria; qualcosa si rilassa e fuoriesce una certa luce.

Il padre e la madre zar sono i veri terapeuti, usano come strumento di terapia i ritmi del tamburo e il ritmo del tamburo è veramente manipolato per spingere una persona nella crisi a lei propizia. Ma quando questa crisi comincia a stabilizzarsi, diciamo che la persona s'immerge completamente nella crisi, cambiano il ritmo del tamburo o lo arrestano. E l'effetto sulla persona è immediato. Evidentemente col tamburo va di pari passo anche la maniera di cantare, e vi sono anche certi altri elementi ben noti come il sacrificio degli animali, il baganrsi nel sangue e così via.

Ma infine il padre zar e la madre zar fanno uscire la persona, ed è molto chiaro che la persona esce dal processo

organico malsano verso il processo organico sano, è molto chiaro.

Perché vi do quest'esempio degli zar? Perché senza quest'esempio si può facilmente cadere in una confusione, dicendosi che per un effetto terapeutico è necessario installarsi nel processo isteroide. No, non è necessariamente così.

Vorrei fare ancora alcune osservazioni per evitare dei malintesi su due punti.

Innanzi tutto il problema del fuoco. Ho detto che ognuno può fare con il fuoco la stessa cosa che avete visto fare qui in questo film. E sono sicuro di poterlo dire. Ma non vuol dire che non esistano fenomeni legati al fuoco che sono molto più complicati. Ci sono molte leggende, molti miti intorno a questo. In ogni caso, personalmente, mi sono trovato di fronte a certi fenomeni che io stesso non sono in grado di spiegare, di spiegare nel senso della nostra mind structure di qui.

Ad esempio, ho qui sulla mano un segno che è stato fatto dal fuoco. Ho partecipato a un rito di origine negra, nel quale certe persone dovevano passare la prova del fuoco. Ma questo veniva fatto in maniera molto modesta: c'era una candela che era accesa e ognuno doveva mettere la mano su questa candela, e tenere. Allora io l'ho fatto evidentemente ed ho tenuto, e poi avevo un buco nella mano, che è rimasto abbastanza a lungo. Ho superato la prova; gli altri però non avevano il buco. Ma questo che avete visto nel film lo posso fare, senza difficoltà.

Non è molto tempo che Andrej Gregory ha fatto un film con Louis Malle intitolato My dinner with Andrew (Il mio pranzo con Andrew). E' un film assai speciale in cui Gregory racconta certe cose. Allora lì racconta una storia che è accaduta con me e con lui, nel '75, a Wroclaw durante l'Università di ricerca. Era esattamente la storia del giocare con il fuoco di una candela. Racconta che io gli ho voluto inse-

gnare come tenere la mano nel fuoco, ma lì non era il problema di essere completamente immobili, ma di tenere lo stesso in maniera continuativa la mano nel fuoco della candela. E' vero, ho fatto questo e ho dato questa notazione a Gregory: "Quando ti brucia, cambia la maniera di pensare".

Perché gli ho detto questo? Perché dopo aver avuto questo buco qui, ho fatto molte esperienze per riuscire comunque a scoprire come funziona. Non sono arrivato al punto di riuscire a tenere completamente la mano sulla candela, ma con un piccolissimo movimento sì. Ed ho scoperto che se mi incomincia a bruciare, devo cambiare qualcosa dentro di me. Ma è molto difficile dire a qualcuno "cambia qualcosa dentro di te", ed allora gli ho detto "cambia il modo di pensare", perché è più accessibile semplicemente, meno diretto. E funzionava con lui.

E adesso la seconda osservazione a proposito del problema della colonna vertebrale. E' un punto estremamente importante.

Se si immobilizza la colonna vertebrale in maniera cosciente - ripeto, "in maniera cosciente" - in tal caso è necessario rilassare tutti gli altri muscoli. Normalmente, quando si tiene la colonna vertebrale in una posizione diretta, con la testa anche, automaticamente si contraggono i muscoli sulle spalle, lungo la schiena. Bisogna allora rilassarli e al tempo che stesso tenere la colonna vertebrale diretta. E' lì c'è contrazione, ma nel resto del corpo c'è rilassamento. Questo punto è assai importante, perché questa è la posizione o, diciamo, l'immobilizzazione che si trova coscientemente.

C'è anche il problema che questo porta a una necessaria economia della spesa energetica. Tenere una posizione è una spesa energetica, contrarre i muscoli è una spesa energetica; allora, in apparenza, la persona è immobilizzata,ma spende

molta energia all'inizio e se gli altri muscoli sono contratti, anche dal punto di vista energetico non funziona affatto: si spende troppa energia, è una sorta di spreco.

Soltanto in questo inizio cosciente dell'immobilità della colonna vertebrale, la superficie della coscienza si calma. Perché dico la superficie? Perché è come un'immagine che è abbastanza esatta. Parlare in questa maniera non è talmente vicino alla nostra mind structure perché nella nostra cultura noi pensiamo sempre alla coscienza e all'inconscio, allora all'interno c'è l'inconscio; e nell'inconscio si muovono molte cose. Ma questa immagine,della coscienza e dell'inconscio, non aiuta molto per questo fine. Invece, l'immagine della coscienza che è come un lago-sulla cui superficie ci sono i movimenti, c'è l'agitazione, pensieri, emozioni, immagini e dentro c'è la calma - questa immagine serve molto di più per l'azione dell' immobilizzazione della colonna vertebrale. Evidentemente possiamo anche considerare la coscienza come spazio ed anche questo serve.

In questo caso evidentemente la colonna vertebrale immobilizzata fa la calma. Relativa, ma la calma.

Al contrario, là dove la colonna vertebrale è immobilizzata, diciamo involontariamente o volontariamente, ma come una maniera di pomparsi (prima di tutto ci si contrae e dopo c'è una sorta di pompaggio), in tal caso è esattamente il contrario, si casca immediatamente nell'agitazione della superficie.

Ora utilizzerò le categorie della mind structure occidentale per dire la stessa cosa.

Nel primo caso - l'immobilizzazione della colonna vertebrale premeditata - il processo nell'uomo inizia dalla coscienza: diciamo che la coscienza si allarga, e comincia a guardare l'inconscio.

Nel secondo caso - la contrazione automatica o per pompaggio - è l'inondazione dell'inconscio verso la coscienza; è completamente l'opposto, ed esattamente questa seconda versione è malata.

C'è una congiunzione tra ciò di cui parlo ora e ciò di cui ho parlato ieri, quando ho detto che, nello stato diciamo di trance che non è malsano, l'uomo non cade nei trabocchetti, vi è una vigilanza, vi è uno stato di all'erta: se uno gli getta qualcosa tra i piedi, lui salta oltre immediatamente.

E uno dei sintomi della trance malsanà, è la mancanza di stato di all'erta: si getta qualcosa tra i piedi a uno e lui casca, fa un movimento e rompe il naso a un altro. Questa differenza è molto importante e la confusione in questo campo è quasi totale.

Un'ultima osservazione. Quando parlo di forze, evidentemente devo abdicare a certi elementi della mia mind structure. Ma egualmente all'interno della mia mind structure, direi che per l'uomo che vede il mondo come le forze, al plurale, tutto ciò che accade, accade secondo categorie energetiche. Se vogliamo comprendere questo fenomeno con la nostra mind structure, dobbiamo guardarlo come fenomeno energetico dentro di noi, ma è molto bene se possiamo anche dire a noi stessi: "ma forse non è soltanto dentro di noi".

Domanda

Qual è il rapporto, nella Macumba, nel Candomblé e negli altri fenomeni diciamo di possessione, tra le tecniche del corpo e gli oggetti, come il fumo, la musica e tutti gli altri aspetti che sono al di fuori dell'individuo?

Risposta

Il ruolo della musica, del ritmo è evidente. Non so se è per caso, ma in parecchi luoghi ho notato una cosa connessa al tamburo: il passaggio attraverso il ritmo del battito del cuore, il passaggio soltanto, ma questo è molto importante, come una sorta di connessione diretta. In ogni caso, il tamburo o gli altri strumenti musicali sono estremamente legati al ritmo, e a tutti i processi psicobiologici, evidentemente. Ho dato questo esempio degli zar, dove i due terapeuti tradizionali hanno agito sul malato cambiando il ritmo dei tamburi.

Uno dei miei amici appartenente a una cultura animista mi ha raccontato come è stato curato da bambino con l'aiuto dei ritmi e del tamburo. La cosa che più mi ha interessato in questa storia era la diagnosi. Lo stregone o il terapeuta, diciamo, è arrivato con un tamburo e suonava accanto al malato diversi ritmi, e nel momento in cui il malato ha reagito molto fortemente - si può dire che il suo corpo ha reagito da solo, da se stesso a un certo ritmo - attraverso il nome di questo ritmo il terapeuta ha fornito la diagnosi. Diciamo che il nome del ritmo è il nome della malattia.

Ed ora, il problema degli oggetti. Vi darò due esempi che forniscono i due differenti punti di vista in certo modo, o i due aspetti. Sono arrivato con un gruppo di persone nel luogo tradizionale degli indiani Huichol nel Messico. Normalmente la gente che arriva lì, arriva con dell'alcool per venderlo e comperare peyotle e arriva anche con il sostegno dell'ufficio per gli indigeni, allora in verità è imposta dal potere. Noi abbiamo deciso di arrivare laggiù senza avere il permesso dell'ufficio degli indigeni e di informare gli indiani Huichol che non volevamo peyotle, non volevamo nemmeno partecipare alle loro cerimonie, ma soltanto at-

traversare lo spazio di loro appartenenza e rimanerci per qualche tempo. Il capo del villaggio ci ha rinchiuso in un luogo, come in una specie di prigione, e il Consiglio della Comunità ha fatto il dibattito su che cosa fare con noi. E' stata una lunga storia, comunque è finita bene, ci hanno lasciato fare quello che volevamo. Allora ho detto ai miei colleghi la cosa seguente: "Dovete partire secondo l'intuizione o secondo un piano calcolato e ritrovare i luoghi che sono carichi, come si dice "caricati" dalle forze, carichi di energia. Al tempo stesso sapevo che gli Huichol hanno la concezione dei luoghi che sono caricati.

Quello che mi interessava era il seguente problema, se i miei colleghi che erano di culture diverse assai lontane da quella degli Huichol, sarebbero riusciti ad arrivare negli stessi luoghi degli Huichol. Nei primi tre giorni, i miei colleghi hanno ritrovato tutti i luoghi sacri degli Huichol, nel luogo in cui eravamo. E la maggior parte di questi luoghi non era segnata da alcun simbolo e non portava alcuna traccia dell'essere frequentata, perché venivano utilizzati soltanto una volta nel corso dell'anno. D'altra parte alcuni luoghi erano stati segnati, ma ciò che li segnava era nascosto, e allora per scoprirlo, in quell'enorme territorio di foreste e di montagne, si doveva arrivare a quel punto preciso. Perché ho detto che erano tutti i luoghi? Non posso provarlo, ma credo alle persone fra gli Huichol che sono diventati nostri amici e uno è divenuto anzi membro del nostro gruppo. E' cominciato così, che uno è arrivato, e ha soltanto detto a uno di noi: "Quel luogo dove eravate ieri, sapete a che cosa serve?" E allora ha ricevuto la risposta "No" "E' la porta del vento", e altre annotazioni di questo tipo. Più spesso venivano da me

a dire questo e la persona nella quale avevo più fiducia, mi ha detto: "In realtà, tutti i luoghi che noi utilizziamo, li avete già visti." Diciamo che la convinzione è soggettiva, ma in ogni caso abbiamo ritrovato certi luoghi senza dubbio soprattutto i luoghi che erano segnati, con questi oggetti nascosti. Allora qualche cosa di oggettivo in questo senso esiste. Si può dire che è qualcosa di puramente sensuale, una congiunzione dell'immagine, del movimento dell'aria, dell'odore, qualche cosa che ha fatto sì che noi si sia reagito.

Ma se io lascio cadere la mia mind-structure, m'inclino a dire che ci sono i luoghi che danno energia e ci sono i luoghi che succhiano energia... (non registrato)...

(... Dirò in questa maniera: per poter lavorare con persone che hanno una mind-structure come i miei amici Huichol, è bene se accetto che esistono dei luoghi che succhiano energia e luoghi che danno energia, anche se ciò è in disaccordo con la mind-structure che è mia propria.

Ed ora l'altro aspetto. Vi è una vecchia storia tibetana, a proposito di un uomo che ha fatto un pellegrinaggio in India per visitare Bodhi-Gāya, il luogo dove Budda ha iniziato il suo insegnamento. Sua madre lo aveva pregato di tornare con una reliquia, ma lui se ne era dimenticato. E' tornato nel suo villaggio nel Tibet, era davanti alla porta di casa e si è ricordato che doveva arrivare con una reliquia, allora ha visto che c'era il dente di un cane che era giusto sotto i suoi piedi; lo ha preso ed è entrato in casa. Lo ha dato alla madre dicendo: "E' il dente di Budda."

La madre ha circondato il dente di un'enorme stima e di parecchie azioni sacre, e dopo un anno tutti hanno notato che il dente del cane era circondato da un alone lumi-

noso. Allora questo è un altro aspetto del problema degli oggetti sacri.

Vi sono anche derte cose come il fuoco che sono assai primarie. Diciamo che per delle ragioni ataviche addirittura, o per altre ragioni, non lo so, reagiamo di fronte al fuoco. E questo non sempre è così bene: se fate un'azione in gruppo e se vi è una presenza troppo forte del fuoco, è molto facile che l'attenzione di ciascuno si attacchi al fuoco, e tutte le possibilità di reazioni viventi cadano. E' come se il fuoco mangiasse l'attenzione. Allora c'è un doppio aspetto in ciò, evidentemente. In ogni caso, è un qualche cosa di assai primario che ha il suo ruolo dappertutto, diciamo che l'uomo reagisce al fuoco. E' come il lupo che reagisce alla luna.

Domanda In questo tipo di cerimonia, degli Hauka, dove abbiamo visto la possessione negli uomini, qual è il ruolo della donna? Qual è la situazione della donna a questo proposito: se le donne sono spettatrici, e in relazione a questo la malattia o la sanità delle donne.

Risposta Non lo so, non sono mai stato là, e allora mi ponevo la stessa domanda mentre guardavo questo film. Negli altri casi che conosco, il ruolo cambia, è diverso. Ci sono certe culture in cui il ruolo del vero capo del rituale è della donna. Assai spesso il capo del rituale Macumba è la donna, nel vudù è più spesso l'uomo, ma anche lì può essere la donna. Negli zar è la coppia e questo non vuol dire necessariamente che sia una coppia nella vita corrente, ma sono necessari i due elementi come coppia dirigente: la madre zar e il padre zar - almeno nella forma di zar che ho visto io; a questo proposito bisogna essere molto prudenti perché queste forme cambiano nei diversi luoghi.

Domanda A proposito di quei luoghi in Messico dove vi è energia, che danno energia e che succhiano energia, vorrei sapere se ci crede o non ci crede, personalmente.

Risposta Sì, ci credo. E voglio dirvi ancora quanto segue, C'è un vento come il Mistral in Polonia sulle montagne, che si chiama halniak e le statistiche dicono che durante l'azione di questo vento, quando questo vento arriva, vi sono assai più assassini e suicidi che negli altri periodi nello stesso luogo. Allora, se vi è un impatto psicologico del vento, e questo accade in una regione precisa dove questo vento è realmente assai forte, è chiaro che vi sono dei luoghi dove, diciamo, il vento reagisce in maniera diversa; Forse non è detto bene, diciamo, un certo tipo di vento può arrivare in un certo luogo, per delle ragioni totalmente fisiche. Se questo fenomeno esiste, allora bisogna allargare soltanto un po' le conclusioni per comprendere che certi luoghi del nostro ambiente hanno certe influenze; questo mi sembra in certo modo evidente.

Domanda Nel processo organico sano, che rapporto c'è tra il centro energetico e la periferia energetica, periferia nel senso di estremità del corpo umano?

Risposta Mi sembra che vi sia un ordine che è naturale ed un ordine che è denaturale.

Nell'ordine naturale, il centro energetico diciamo si muove per primo, il processo ha inizio lì e poi prende la periferia. Nei comportamenti codificati e denaturali, il processo ha inizio nella periferia e dopo arriva al centro energetico oppure no. Questo è giusto il problema di dove c'è l'inizio, qual è il primo e qual è il secondo.

Possiamo prendere anche un altro esempio dove anche l'ordine nel tempo è importante. Molti attori fanno l'azione fisica di battere con la mano sul tavolo e gridare. Allora, quelli che sono più organici in questo, battono prima e gridano immediatamente dopo, e quelli che non sono organici gridano prima e poi battono. E' giusto l'ordine che decide: quale viene prima e quale viene dopo.

Vi è ancora qualcosa a proposito dei luoghi che ho memorizzato ora. Nel mio linguaggio personale non direi "essere succhiato o ricevere l'energia", nel mio linguaggio personale direi "là mi sento bene, là mi sento male".

Domanda Perché fa questa differenza?

Risposta Perché quando se ne parla in termini di categorie energetiche, è già una teorizzazione del fenomeno.

Domanda Sì, sono d'accordo sull'ultima cosa, ma la prima non la posso accettare.

Risposta A proposito di questa prima che è già una teorizzazione, semplicemente io non penso secondo questa categoria. Ma il fatto che altri pensino secondo questa categoria, l'accetto totalmente.

Domanda Che tipo di rapporto c'è tra la trance sana e dei rituali cinesi come il Tai-Ci?

Risposta Personalmente, non ho mai fatto Tai-Ci . Conosco due esempi di persone che lo hanno fatto per un periodo molto lungo. Una di queste persone è un americano e l'altra è un giapponese, non cinese. Per quanto riguarda l'ame-

ricano, ma può essere del tutto casuale, quando lo ha fatto era come se si addormentasse, tutto quello che faceva era rotondo e rallentato e io avevo l'impressione che si addormentasse. Il suo comportamento quotidiano era assai artificiale, anch'esso rallentato e rotondo. Nel caso del giapponese era esattamente il contrario: quando ha fatto gli stessi elementi, erano rotondi ed erano rallentati - fin qui niente di contraddittorio - ma io avevo l'impressione che fosse pienamente sveglio, diciamo pieno di vigilanza; e nella vita corrente era una persona con un ritmo estremamente vigile. Allora mi sembra che, come con molte tecniche, molto dipenda dal modo in cui sono applicate. Forse esiste anche il problema se questo trova una relazione con la mind-structure di una persona oppure no.

Ma , in ogni caso, non posso dire nulla in modo sicuro, non mi sento per nulla competente.

Domanda Qual è il rapporto tra la creazione di un sistema artificiale di segni nei teatri orientali e il processo organico? Cioè, questa creazione mira a costruire una forma parallela al processo organico, una forma che è vitale, perché rispecchia, riproduce la struttura in qualche modo come cellullare del processo organico, oppure questo sistema di segni vuole stabilire le condizioni, i veicoli attraverso cui lo stesso vero processo organico può scorrere attraverso il corpo come energia in forma ondulatoria?

Risposta Ieri, quando ne ho parlato, ho detto che se abbiamo veramente un processo organico pieno e sviluppato, vi è in questo l'aspetto di articolazione e ogni articolazione è artificiale e che se siamo di fronte ad una tecnica artificiale di altissimo livello, vi è come una corrente sot-

terranea che è organica, ma in questi due casi ciò succede diciamo nel caso di una maestria, di una vera maestria.

Prendiamo, per esmpio, Sanjukta Panigrahi, la danzatrice Orissi. Tutti gli elementi di ciò che lei fa sono degli elementi precisi, sono i segni, e al tempo stesso è capace di improvvisare, giusto cambiando l'ordine, non questo segno ma l'altro segno, improvvisamente e questo richiede due cose: una vigilanza e una decisione. Allora, lei è capace d'improvvisare in ciò. Quando nel Teatro Laboratorio abbiamo fatto gli esercizi fisici e gli esercizi plastici, abbiamo fatto la stessa cosa: c'i elementi erano fissi, ma l'applicazione era sempre improvvisata. In apparenza lo si può considerare solo come un fenomeno di ordine, ma richiede una vigilanza ed una decisione.

Non è tutto però: c'è anche un certo grado di energia che è legato allo stato di all'erta, e vi è in più qualche cosa che è assai difficile definire, ma che si può descrivere attraverso i sintomi. Non i sintomi dell'azione stessa, ma i sintomi di ciò che lei, Sanjukta, fa prima dell'azione: ovunque vada, porta con sé il proprio altare e si occupa molto di questo, mantiene sempre la relazione con il suo maestro, malgrado il fatto di essere lei stessa maestra. Si può dire che il fatto di mantenere questa relazione, che si può interrompere solo con la morte, sia una psicotecnica, nel senso di Stanislavskij, non in quello della psicologia. Anche quello che lei fa con il suo altare e un certo modo di trattare certi oggetti - tutto questo è molto importante, vi è una preparazione che gioca un ruolo in ciò che lei fa. Ora diciamo qualcosa a proposito di tutto questo, in modo assai rudimentale: allora, lei arriva alla sua azione relativamente con il cuore puro, preprio.

Questo mi ha fatto pensare ad un attore realista di Stanislavskij, molto, molto conosciuto, che aveva il seguente trucco: questo personaggio era assai malvagio, un pessimo collega, amava gli intrighi, ed essendo un grande attore non recitava ogni sera, vi era il giorno propizio per lui, definito in modo speciale, ecc. Quando doveva recitare, quindi, faceva sempre qualcosa di bene, anche delle cose molto ingenue in certa maniera o diciamo aneddotiche, ma le persone che me lo hanno raccontato mi hanno dato la parola d'onore che è vero. Per esempio, aiutava una vecchietta ad attraversare la strada, giusto prima di arrivare a teatro, d'altra parte in teatro prima dello spettacolo era un ottimo collega, non soltanto per i suoi partner, ma anche per gli altri che non recitavano con lui. Anche quella che lui applicava è una psicotecnica, è ciò che io chiamo arrivare con il cuore ~~preprio~~ puro. Questo appartiene al processo: la maniera di prepararsi.

Prendiamo ancora un altro esempio. Nella vecchia scuola di Kathakali c'era tutto un lungo periodo di preparazione per fare il trucco. Dato che il maquillage è estremamente preciso, non è l'attore stesso che lo fa, ma uno specialista, e l'attore è disteso senza muoversi per circa un'ora e spesso anche molto più a lungo. Notate ora gli attori di Kathakali che cominciano a frequentare l'Europa o l'America. Da una parte, spesso lavorano senza trucco, allora non c'è questo tempo in cui si distendono per almeno un'ora, senza movimento: stare un'ora senza movimento cambia qualche cosa, semplicemente. D'altra parte, questi attori che vengono in Occidente spesso si fanno da sé il trucco e anche questo fatto cambia qualcosa: non sono immobili, in una posizione rilassata, distesa (devono essere rilassati in questa posizione, perché altrimenti il maquillage non viene bene). E allo-

ra vi è una grandissima differenza nella qualità dell'azione.

Vi è tutto l'aspetto che appartiene alla preparazione e a certe relazioni non dirò emotive ma morali fra la persona e il proprio lavoro. E vi è il tipo di corrente energetica che "porta" la vigilanza e la decisione e che "porta" tutti i quanti dei segni; e questa corrente energetica è organica evidentemente.

Anche in Etienne Decroux, il vecchio Decroux, Decroux padre - a proposito di Maximilien non lo so - questo era assai ben visibile. In tutto il suo atteggiamento di fronte al lavoro - quando l'ho visto era già molto vecchio - vi era una corrente energetica non forte, ma diciamo calma, seria; e su questa erano come radicati tutti i segni della pantomima.

Domanda Qualcosa a proposito dei luoghi sacri. Si possono utilizzare differenti termini: prendere l'energia, dare energia, mi sento bene, ecc; ed anche per il rituale di preparazione, vorrei sapere se c'è in qualche modo la coscienza che rispetto al sacro o rispetto agli oggetti sacri, non sono gli oggetti sacri in sé ma sono gli uomini che li pongono come tali. Vedendo qualcosa che è più potente di loro, al di fuori di loro, si scatena quest'energia. Anche la storia tibetana che ha raccontato è molto indicativa, perché il dente non era di Budda però lo stesso è diventato sacro. Vorrei sapere se lo considera sacro in sé oppure quasi una tecnica o psicotecnica.

Risposta La parola "sacro" non funziona con me in questa relazione.

In primo luogo dirò che l'ambiente ha influenza sull'uomo. Questo è evidente, così come è evidente che, per esempio, la luna piena ha una serie di influenze psicologiche su parecchie persone. Questo semplicemente è un fatto ma è molto difficile dissociare tutti gli aspetti, e dire "è solamente questo". Da una parte ci sono dei luoghi che giusto rimemorizzano qualche cosa e questo può avere un'enorme influenza personale per qualcuno. Spesso è confuso con il fenomeno del già visto; per esempio, si arriva in un luogo sconosciuto ma si sente: "Sì, sono già stato qui!" Assai spesso semplicemente, vi è un odore, ed è questo odore che ho già sperimentato, e allora proietto l'impressione sull'elemento visivo. A livello personale certi luoghi o certi oggetti, che sono legati ai ricordi dell'infanzia, soltanto per questa ragione hanno un'influenza. Ma d'altra parte, è chiaro che l'ambiente ha un'influenza di per sé e questo ha inizio con le cose più rudimentali, ciò che è più umido per esempio.

In secondo luogo lo spazio in sé. (Lo spazio nel senso in cui lo consideriamo in Europa, cioè lo spazio fra gli oggetti. Perché vi è anche un'altra nozione di spazio, che è lo spazio in cui tutto si trova. Ma in Europa, per noi, lo spazio è fra le pareti, fra me e l'orizzonte, ecc. Allora adesso parlo dello spazio nel senso europeo.)

La delimitazione dello spazio ha un'enorme influenza sull'azione: se lo spazio è chiuso o aperto, se è rotondo o quadrato, se il soffitto è basso o molto alto, tutto ciò ha un enorme impatto sull'azione. Allora se arriviamo in un certo luogo nella foresta e c'è una radura, vi può essere una congiunzione di più cose; la forma dello spazio che è delimitata dagli alberi, che ha un'influenza altrettanto automatica quanto l'influenza di un edificio rotondo, di una casa rotonda, di una sala rotonda. I rami nascondono il cielo o no, allora c'è il soffitto o no? Il sole è in posizione da dare luce lì? E questo diventa già assai più personale, la reazione alla provenienza dalla sorgente di luce e di calore. E infine, c'è ancora il problema dell'ambiente in senso fisico.

E' molto difficile dissociare tutti questi elementi e dire: " è soltanto questo".

A proposito degli oggetti, sì, mi sembra che la storia del dente di cane abbia un qualche cosa di rivelatore. E' esistito in Polonia prima della guerra un teatro che si chiamava Reduta - il segno, il simbolo del nostro Teatro Laboratorio è stato preso dal Reduta. Al Reduta hanno fatto tutta una serie di cose che erano considerate delle bizzarrie, ma che funzionavano molto bene: per esempio, c'era la regola che per uno spettacolo tradizionale doveva esistere un oggetto che avesse una relazione storica reale con ciò che avveniva nello spettacolo, per esempio un anello. Ma questo oggetto non veniva mostrato allo spettatore, era come il segreto comune degli attori. La si può considerare una sciocchezza, però funzionava. Se tutti credessero che quell'oggetto è l'oggetto di un'altra epoca e se fosse invece un'imitazione, la cosa cambierebbe no? Questo è doppio. Se tutti credessero sinceramente, la cosa non cambierebbe. Ma se una persona barasse con gli altri (per esempio il regista), gli attori sentirebbero che egli mente, perché è l'uomo che porta la menzogna. E questo è un aspetto della storia del dente di Budda che non è talmente chiaro.

In realtà, le cose non dovevano andare in questo modo, perché il figlio ha mentito e la madre avrebbe dovuto sentire che lui mentiva. C'è, quindi, l'aspetto di una certa onestà che gioca un suo ruolo.

Quando ho detto che ciascuna persona che è estremamente forte può divenire un mistero ad Haiti, ma che deve essere estremamente forte e non estremamente buona, e poi diviene il mistero che può essere anche il mistero cattivo, allora questo fat-

to in apparenza è in contraddizione con il problema dell'onestà. Ma in realtà non è una contraddizione. Il fatto che la persona è forte, è vero. Allora non è un inganno.

C'è ancora il problema delle strutture dell'oggetto, ad esempio quello che Jung ha analizzato a proposito dei Mandala. La forma del cerchio nel quadrato, e del quadrato nel cerchio ha un impatto, un'influenza psicologica. Anche la storia dei tappeti volanti: vi è la leggenda a proposito dei tappeti volanti, ma in realtà vi è qualcosa di assai reale dentro ciò, soltanto che è tutta un'altra storia. Certi Dervisci che si occupavano della fabbricazione dei tappeti hanno creato la struttura di ornamentazione che ha giocato lo stesso ruolo dei Mandala, malgrado il fatto che sia diversa come forma. Ho inteso dire che se la struttura ornamentale del tappeto è identica alla struttura mentale, e se qualcuno guarda il tappeto, ha l'impressione che la sua coscienza passi attraverso il tappeto e fluttui nello spazio, e che questa è l'origine della storia a proposito dei tappeti volanti.

D'altra parte, so che uno degli esami fatti fra certi Dervisci, è quello di mostrare diversi tappeti con diversi ornamenti e di domandare al candidato di trovare il tappeto che fa sì che uno vi possa passare attraverso. Diciamo che l'ornamento del tappeto ha una certa relazione con la psiche, nello stesso senso dei Mandala, malgrado il fatto che le forme siano diverse. Allora, al di fuori del problema che il dente di cane possa diventare sorgente di luce, vi è anche il problema delle forme dell'oggetto.

Vi è ancor più il problema dell'associazione che una persona fa con l'oggetto. Per esempio, degli indiani che si occupano di una forma tradizionale di teatro - parlo ora di un gruppo molto preciso - hanno trovato per strada in Europa

un'immagine di Gesù in cui c'è il cuore qui, e hanno preso quest'immagine e l'hanno messa sul loro altare. Qual è l'associazione? E' hridayam, "questo è il centro", il cuore nel senso della tradizione. Ma l'associazione può essere anche puramente personale, a causa di certi ricordi. E allora c'è tutta una serie di cose che entrano in relazione, ma una di queste cose è anche la forma dell'oggetto. Non dimenticate la storia dei Mandala e quella dei tappeti volanti.

Domanda Alla fine del film uno degli Hauka ha detto: "Dobbiamo fare più spesso queste feste, perché il rituale di cerimonia in cerimonia può fissarsi e definirsi." Come si deve intendere questo, si tratta soltanto di un rituale o anche di un testo che viene stabilito, o no?

Risposta E' molto interessante. Posso solo fare un'ipotesi personale a questo proposito; dato che qui,a mio avviso, è giusto il momento della nascita del teatro, il momento della decadenza al tempo stesso, allora penso che se dura più a lungo allora si fissa anche il testo, ma posso sbagliarmi evidentemente, in certo modo è confortevole per me avere questa ipotesi.

Domanda Il rapporto tra questo tipo di cerimonia ed il sesso, cioè dappertutto c'è sempre un rapporto più o meno diretto con il tema sessuale in queste cerimonie, in cui vi è una proibizione o al contrario una maggiore libertà sessuale.

Risposta Veramente penso che sia talmente differente in luoghi diversi e in tempi diversi, anche nelle diverse stagioni dell'anno, per esempio. Ci può essere un luogo in cui si fa un certo rito dove vi è una totale proibizione sessuale, e in un altro momento c'è un rito di fertilità, dove si instal-

lano le altre regole del gioco. E' talmente differente; penso che in ultima analisi questo riflette il posto che il sesso occupa in questa comunità, che il sesso è una parte della vita ed emerge secondo come funziona nella vita. Evidentemente, là dove vi è una proibizione, il background, l'entroterra dei condizionamenti sessuali è spesso molto forte, e specialmente nelle persone che hanno difficoltà con questo problema per una ragione o per l'altra nella vita corrente.

Vi sono altresì le tecniche in cui l'energia sessuale è manipolata direttamente, per degli obiettivi ben precisi, come in certe forme di yoga tantrico, specialmente quello della mano sinistra. Anche nel Tantra della mano destra questo esiste, ma lì è come passare dal livello dell'energia sessuale al livello dello slancio, semplicemente, mentre nel Tantra della mano sinistra è molto diretto.

E anche le regole delle proibizioni sono molto diverse, il fatto che ci siano delle proibizioni può servire a ragioni diverse. Fra la proibizione sessuale presso un prete cattolico e la ritenzione del seme in certi tipi di yoga tantrico c'è un'enorme differenza, e al tempo stesso c'è qualcosa che è simile o che può essere simile. Se la proibizione funziona, allora c'è una sorta di compressione energetica, che può essere nevrotizzante o che può essere utilizzata, bruciata per certi obiettivi; cioè ci sono cose simili, specialmente nelle regole sociali, e ci sono delle cose che sono diverse. E allora per queste ragioni direi che dipende dalla funzione e dal ruolo della sessualità in una comunità. Questo è il primo punto. E, in secondo luogo, dipende dal ruolo e dalla funzione della sessualità nella vita del singolo individuo.

Domanda Quindi, sarebbe una caratteristica e non il mo-

vente, la sorgente di tutta la situazione rituale?

Risposta Sì. Se la tua domanda è stata: "La situazione sessuale è la sorgente della situazione rituale?" allora senz'alcun dubbio non sarei d'accordo: gioca un suo ruolo ma non è la sorgente.

E d'altra parte, bisogna comprendere come cambia il gioco di proiezione. Al tempo di Freud si è potuto vedere assai facilmente come il funzionamento sessuale si è proiettato sulla religione, e questo è ciò che Freud ha, tra l'altro, analizzato. E ora guardate il fenomeno della cultura degli anni sessanta, dove ho osservato più volte il fenomeno opposto: si potrebbe quasi dire che il fenomeno religioso si è proiettato sulla vita sessuale. Diciamo, al tempo di Freud presso certe persone il comportamento religioso era la sessualità travestita e nel tempo della controcultura degli anni '60, assai spesso la sessualità era la religione travestita. C'è un'enorme differenza e ciò è molto bizzarro, è come un gioco di specchi: in un momento è così, nell'altro momento è l'inverso.

Domanda In che senso Lei parla della decadenza del teatro europeo?

Risposta E' un problema della propria vita personale. Ma non direi affatto che il teatro europeo soltanto è la decadenza, direi che, se è vero che il rituale arcaico è la sorgente del teatro, il rituale arcaico con il processo organico ad esso legato è caduto in decadenza formandosi come teatro, ma la decadenza può essere una cosa molto bella, affascinante, piena di maestria, ecc., può essere una cosa straordinaria. Quando dico in questo modo, in realtà dico che sono molto più interessato alla prima cosa che non alla

seconda, ma che nella seconda spesso ho trovato delle cose miracolose, e non soltanto al di fuori dell'Europa, anche in Europa. D'altra parte, non voglio dire che possiamo tornare verso la composizione del rituale. Innanzi tutto, il rituale non lo si può creare coscientemente, emerge a causa di certe situazioni; in secondo luogo, è possibile se c'è una sorta di comunità (anche, ad esempio, una comunità di immigrati, ma semplicemente una comunità), ma il tempo che noi viviamo è piuttosto il tempo in cui la nozione di comunità è atomizzata. Vediamo, ad esempio, la scomparsa della famiglia nel senso largo, la famiglia è diventata soltanto genitori e figli, e ancora quando io ero bambino nella mia famiglia esisteva una nozione molto forte del clan, questo probabilmente dipende dai luoghi, dai tempi, dai paesi, ecc. In ogni caso, non si può creare il rituale, ma in certi fenomeni che accadono durante il rituale si può scoprire il processo di unificazione e di organicità, una sorta di integrazione, e si può anche vedere dove esso diviene dannoso o malato. Ma di nuovo non è affatto possibile imitare questo.

Se si lavora nel teatro, si può trovare il teatro come un campo di esperienze, in maniera che sia naturale nel nostro tempo. Se qualcuno non lavora nel teatro ma cerca delle tecniche personali - cerca che cosa può fare con se stesso, che cosa può fare anche con la sua solitudine - allora in tal caso sapere certe tecniche delle sorgenti può essere molto indicativo, non per imitare ma per cercare alla propria maniera, o a un livello molto più semplice, non così sofisticato, ma già questo esce dal quadro del rituale e siamo piuttosto sul terreno delle tecniche individuali, personali, come lo yoga, lo zen, ecc. o per esempio il processo di individuazione nella psicologia analitica. Ma assai spesso si vede l'incrocio di questi due fenomeni: vi è l'aspetto delle tecniche indi-

viduali e vi è la funzione sociale comunitaria di un rito, non è sempre facile dissociare i due aspetti.

Domanda L'elemento naturale di fronte ad una situazione cittadina, metropolitana, è importante?

Risposta Sì, è molto importante. Non è un caso che certe persone molto interessanti scalino le montagne. Ci sono molte forme in cui questo si proietta, ma si può cadere anche in una sorta di sentimentalismo della natura che è molto dannoso. E' come se la natura fosse una sola cosa, e dato che nella nostra cultura siamo monisti, o monisti relativi, allora proiettiamo quest'immagine sulla natura, la natura è una sola cosa, è la mamma o qualcosa di simile, ci abbraccia, ma ci sono le zanzare, c'è la crudeltà divorante, che c'è nella vita della natura, ci sono le leggi di masticazione reciproca. Tutto quello che chiamiamo natura, ed è già un'astrazione, ma tutta la realtà o le realtà, che sono legate a questo nome di natura, sono delle cose estremamente differenti, anche con questi aspetti temibili e crudeli. Ma d'altra parte è vero che nella natura certi processi avvengono più facilmente. Per esempio, molte persone che si occupano di matematica o di fisica e che scalano le montagne, non amano parlare di questo, ma se uno glielo domanda per bene dicono che arrivano a certe esperienze di coscienza veramente al di fuori del quotidiano. D'altra parte conosco persone che vanno alla ricerca dei frutti dell'albero del pane e devono arrampicarsi per ore ed ore sugli alberi, per ore ed ore; prendono diverse posizioni, pure quella in cui la testa è in giù.

Alcune di queste persone arrivano ad un processo che, visto dall'esterno, è realmente affascinante, danno l'impressione di stare nuotando nell'albero, con una continuità di movimenti, un'ondulazione e una calma nel viso, completamente

luminosa e questo dopo molte ore di lavoro. Quando ne parlano, quando uno gli fa domande in proposito, è evidente che l'esperienza che hanno avuto è rivelatrice. Per certe persone, dunque, almeno per cominciare con certe tecniche personali, l'ambiente, un qualche cosa che è nella natura, può essere molto favorevole, ma se quello che voi trovate non può funzionare in un altro ambiente, non ha grande valore. Dev'essere possibile anche nelle città, dev'essere possibile anche in un tram pieno di gente, dev'essere possibile anche in macchina mentre ci sono difficoltà di traffico, dev'essere possibile sotto i ponti, nelle prigioni, negli ospedali, dev'essere possibile quando siete in piena salute, dev'essere possibile quando siete malati, dev'essere possibile in treno, per strada, e anche mentre lavorate svolgendo un'attività burocratica o almeno durante un certo tempo della vostra giornata di vita quotidiana, dev'essere possibile anche in condizioni sfavorevoli.

Perché cercare una tecnica personale che richiedà delle condizioni comode? Scomparirà se perderete le vostre condizioni favorevoli. Nel momento in cui sarà veramente necessario, dunque, non funzionerà più: questo è il problema.

Ma, in realtà, ciò che noi connettiamo con la natura lo portiamo con noi stessi, questo batte nel nostro petto, si muove nelle nostre vene, respira, pensa, sente, è sempre presente e allora voi portate con voi stessi tutto questo, è presente e fino al momento di morire nessuno ve lo può togliere.

24/3/1982

Oggi vi propongo di continuare ancora con alcune domande. Ponete delle domande perché ho l'impressione che ci sono certi punti in cui sono possibili dei malintesi. Per chiarirli abbiamo bisogno che facciate ancora una certa quantità di domande. Ho l'impressione che i punti che non sono chiari sono i seguenti:

La relazione tra, diciamo, le radici del teatro e, diciamo, il teatro. Allora, da un lato, c'è la domanda:"Forse che quello che chiamiamo le radici del teatro sono veramente le radici del teatro?"

E in secondo luogo: "Si tratta di evoluzione nel senso di sviluppo oppure di decadenza?"

Poi il problema delle tecniche personali e delle tecniche rituali. Possono funzionare insieme, evidentemente, ma non bisogna dimenticare che tutto quello che è legato al rituale è il problema della comunità e ciò che noi possiamo chiamare le tecniche personali funziona molto di più in relazione alla persona stessa, all'individuo.

Ancora: il fenomeno del lavoro individuale e quello del lavoro interpersonale.

Ancora: il problema dell'amnesia o pseudo-amnesia durante la cosiddetta trance del vudù.

Allora, sono queste, per esempio, le domande in cui sento che le cose non sono affatto chiare; probabilmente non sono abbastanza chiare neanche per me stesso, ma suppongo che non siano chiare nemmeno per voi.

Forse ci sono ancora certi altri punti che sono diciamo delicati e in tal caso vi propongo di porre delle domande.

Domanda L'analisi che è stata fatta nei giorni passati è relativa esclusivamente a delle ritualità legate alla

trance e quindi volevo sapere se la sua intuizione di fonte del teatro è rispetto alla ritualità propriamente detta o alla ritualità legata alla trance?

Altra domanda Non mi è molto chiara la differenza tra la trance che chiama malsana e la trance sana. E in che senso lo erano, io ho capito quando si provoca l'una o l'altra, ma non ho capito in che senso poteva essere sana o malsana.

Altra domanda Io vorrei che chiarisse il punto in cui ha parlato di nascita del teatro e di decadenza; ieri per la prima volta ha usato la parola decadenza.

Altra domanda A proposito della decadenza, il passaggio è dal rituale al teatro, decadenza del-dal rito, nascita, genesi e decadenza del teatro. Vorrei sapere se accetta questa definizione: al rito è essenziale la celebrazione, mentre al teatro la rappresentazione. Quindi, il passaggio può essere anche visto dalla celebrazione, essenziale al rito, alla rappresentazione, essenziale al teatro. Secondo me, quando si parla di rito celebrativo, c'è un certo tipo di comunicazione, anzi direi che è quasi preclusa la comunicazione. Quindi, vorrei sapere che tipo di comunicazione s'intende o se esiste una comunicazione; perché, secondo me, il passaggio dal rito al teatro consiste anche in un tentativo di comunicazione. E quindi per la prima volta una divisione tra quelli che ascoltano e quelli che rappresentano, mentre nel celebrativo mi sembra che non ci sia questa dissociazione.

Risposta Innanzi tutto, voglio che facciate attenzione al fatto che non bisogna legarsi alle parole. Per

esempio ieri ho utilizzato la parola "decadenza". Sì, è la prima volta che l'ho utilizzata, perché sto parlando di qualcosa di cui ho, diciamo, esperienza pratica, e per parlarne cerco le parole. E' sicuro che nei giorni seguenti saranno altre parole. Non ho una terminologia nel senso di un vocabolario, salvo pochissime eccezioni. Al di fuori di queste poche parole che sono, diciamo, fondamentali per me, improvviso il linguaggio quando parlo; allora, ogni volta sono parole diverse, e se ci si attacca ad una sola parola, vuol dire che ci si lega al lato verbale e non al senso.

Allora è molto meglio se voi potete tradurre tutto nel vostro proprio vocabolario.

C'è una certa immagine del mondo umano nel tempo che è legata alla mind structure degli occidentali. La chiave di questa visione del mondo umano nel tempo è lo sviluppo o il progresso. E per molte cose funziona, funziona per esempio per la tecnica, nel senso: la tecnica meccanica, le macchine, le vetture, i computer; è vero, c'è uno sviluppo. Funziona per molti campi delle scienze, in cui si può vedere che il campo delle conoscenze si amplia nei secoli, da un secolo all'altro.

Ma c'è anche il campo in cui non funziona affatto. Dove possiamo trovare lo sviluppo o il progresso nella poesia? Forse che un poeta contemporaneo, anche se geniale è migliore di Omero? Dove possiamo trovare lo sviluppo nelle arti plastiche? Forse che il più geniale dei pittori contemporanei è meglio degli autori di affreschi nelle caverne in Francia?

Ci sono alcuni campi in cui quest'idea di sviluppo come progresso non funziona. In questo ambito dove essa è inefficace possiamo osservare soltanto il cambiamento e non si può giudicare questo cambiamento oppure lo si può giudicare ma in maniera molto soggettiva.

Diciamo che, nell'ambito delle arti, ciò che è evidente è un'evoluzione, ma ciò che è in dubbio è sviluppo o progresso. Allora c'è evoluzione, il processo di cambiamento, ma non possiamo dire che quello che è nuovo è meglio di quello che è vecchio. Molto spesso sentiamo in maniera molto forte che è l'esatto opposto, il contrario.

Là dove c'è la nozione di evoluzione e non di progresso, è un atteggiamento personale che orienta il nostro giudizio. E siccome questo giudizio è soggettivo, se qualcuno esprime il suo giudizio, in realtà esprime il suo atteggiamento di fronte a questi fenomeni. Un altro, evidentemente, può avere un altro atteggiamento, è molto naturale, e non si può mai essere sicuri di chi ha ragione. Diciamo che la ragione in questo ambito è materia soggettiva.

Allora, c'è una frase che è quasi una banalità: la sorgente del teatro è il rituale. Questa banalità è sicura? No. Ma ci sono parecchie ragioni per trattare molto seriamente questa banalità. Ci sono molti argomenti per credere che è vero. E allora, se il rituale è la sorgente del teatro, si può credere che il teatro sia qualcosa di meglio: è bene che il rituale sia finito, ed è bene che il teatro sia cominciato. Questo era l'atteggiamento di Brecht. Ha ripreso questa banalità dicendo: è vero, la sorgente del teatro o l'origine del teatro è il rituale, ma ha aggiunto: il teatro è cominciato là dove il rituale è finito. Altri hanno tratto completamente un'altra conclusione, come per esempio Artaud. Se il ritaule è la sorgente del teatro, il teatro vivente conserva sempre il suo fondo rituale; è un altro atteggiamento. Chi ha ragione? Tutti e due. Perché tutti e due? Perché per Brecht ha funzionato e ha dato delle opere notevoli e perché per Artaud funzionava e ha dato una visione delle possibilità del

teatro altrettanto notevole. Ma ci sono molte persone che riprendono una delle due tesi senza che funzioni. Se non funziona, è falso. Diciamo che,in questo ambito,da una parte è soggettivo e dall'altra è pragmatico: sono i risultati pratici che decidono.

Se si considera la linea evolutiva come sviluppo, in tal caso si pensa che il teatro sia il progresso in confronto al rituale. Se si vede l'evoluzione, ma non si dà a questo termine la nozione di progresso, in tal caso si vede che è molto relativo: forse il rituale è qualcosa di molto più essenziale o profondo per l'uomo e soltanto quando questa profondità ha cominciato a perdersi, fra le altre ragioni a causa della distruzione di una certa comunità, allora appare il teatro.

Ma il giudizio in questo campo resta soggettivo. Ho una tendenza naturale a vedere le cose in questa maniera, che il rituale era molto più profondo ed essenziale per l'uomo. Ed è per questa ragione che ho utilizzato la parola decadenza, ma è il mio giudizio personale, è come dire: mi piace una cosa più di un'altra. Comprendo però perfettamente l'atteggiamento di Brecht che era giusto l'opposto. Con la mia tendenza soggettiva, quando guardavo Les maîtres fous, vi ho visto la nascita del teatro, in circostanze molto tipiche - la distruzione di una certa comunità, l'arrivo di persone dai villaggi alle città, allora una sorta di sradicamento e allo stesso tempo la lotta contro questo sradicamento, e allo stesso tempo un adattamento a delle nuove circostanze (quelle che erano considerate prima come le forze viventi nel mondo sono proiettate ora sul potere civile o militare, allora il Governatore, il Palazzo del Governatore, il Capitano, il Generale, ecc.).

C'è una lotta all'interno, una forte contraddizione nelle persone che sono sotto la pressione di questo stress, allora allo stesso tempo il processo organico che io chiamo processo organico sano, con la continuità e la luminosità, diventa molto più"staccato", molto più isteroide, con il ponte della colonna vertebrale indietro e in avanti, con le contrazioni muscolari specialmente nelle dita, con la trance che comincia dalla periferia del corpo, dalle mani e dai piedi, e non dal di dentro. E questa mi sembra come l'immagine stessa di una certa decadenza. Ieri ho dato un altro esempio, che esistono due teorie dell'evoluzione nella biologia, una teoria che l'antenato dell'uomo è la scimmia e l'altra che la scimmia ha come suo antenato l'uomo, che, diciamo, la scimmia è l'uomo in decadenza.

Non so chi ha ragione, ma diciamo che si può vedere la cosa in maniera molto diversa. E' la stessa cosa con il rituale ed il teatro. Il teatro è forse il rituale che si è sviluppato nel teatro? O il teatro è il rituale che si è impoverito nel teatro, che è caduto nel teatro?

Questo è un giudizio soggettivo. Allora l'unica cosa che dovete memorizzare e ritenere da questo è che si possono avere diversi atteggiamenti di fronte a questo problema. La questione è estremamente delicata, perché anche quando parliamo di teatro pensiamo al teatro nel senso europeo della parola e addirittura solo degli ultimi tre o quattro secoli; è questo che ha imposto la nostra immagine del teatro. Se vediamo le forme culturali nelle altre culture, che anche chiamiamo teatro - diciamo il teatro tradizionale - in questo caso vediamo che la nostra definizione di teatro realmente non è unica. E quando dico: per me il teatro è la decadenza del rituale, parlo piuttosto dell'immagine europea del teatro, e questo è automatico, perché sono condizionato in questa ma-

niera. Ma, d'altra parte, quando penso al teatro tradizionale ben evoluto come il Kathakali in India, l'Opera di Pechino, il Nô giapponese, in realtà vedo la stessa cosa, solo in maniera molto più limitata. E perché molto più limitata? Perché in queste forme ciò che io chiamo soggettivamente decadenza ha ottenuto un grado altissimo di precisione. Per esempio, nel momento ch io considero come nascita del teatro, nel film Les maîtres fous di Rouch, si vede che il processo organico è diventato "staccato". Ma se si lavorasse molto tempo su questo, le tecniche organiche potrebbero trasformarsi in tecniche artificiali con tutto un sistema di segni estremamente precisi e, in questa maniera, si potrebbe ottenere un altissimo grado di maestria. E quando si vede una maestria, la si ammira, anche se è contro le nostre convinzioni per questa o per quella ragione.

E' anche bene ricordarsi che in ogni cosa c'è l'aspetto di un'altra cosa: come ho detto ieri e ieri l'altro, nel processo organico c'è anche un aspetto artificiale, articolazione e montaggio, e nelle tecniche artificiali, la tecnica dei segni, se è realmente portata sino all'estremo, se c'è maestria in questo, allora c'è una corrente sotterranea di organicità.

Ora, c'è il problema del rituale e della liturgia. Poiché non trovo una terminologia migliore, facendo questa distinzione invento un vocabolario, sto inventando un vocabolario, allora non vale la pena che vi precipitiate verso l'enciclopedia per cercare che cos'è la liturgia, per esempio. Ma possiamo vedere in diversi luoghi del mondo, sia in Europa che negli altri continenti, che lo stesso rituale, condotto da diverse persone, è vivente oppure no, è come se nell'un caso qualcosa procede dal di dentro e nell'altro sono soltanto le forme che restano; allora queste forme esteriori, questi diciamo servizi di forme, li definisco "liturgia".

Nel rituale la liturgia esiste sempre, ma, se esiste soltanto la liturgia, vuol dire che il rituale si è separato dalle sorgenti viventi, è diventato, diciamo, qualcosa di totalmente superficiale, tagliato dalle sorgenti umane. A questo proposito possono succedere dei paradossi. Per esempio il prete celebra soltanto la liturgia, è completamente morto, è soltanto un funzionario che realizza i movimenti e le sonorità liturgiche e pronuncia le parole liturgiche, ma, se la comunità dei fedeli è implicata dal di dentro, è questa comunità che può rovesciare completamente la situazione e, malgrado il fatto che il prete sia separato dalle sorgenti, la comunità dei fedeli può rivivificare il rituale. Ma è possibile anche l'opposto, che la comunità sia completamente sradicata, sono arrivati per partecipare al rituale per ragioni puramente convenzionali, bisogna farlo, ma il prete non è separato dalle sorgenti, da qualcosa di vivente che è dentro di lui, e allora ciò che fa è vivente.

Personalmente, per me, non si può dire che la differenza tra il rituale e il teatro è la differenza tra celebrazione e rappresentazione. Perché non potrei dire in questa maniera? Perché esiste anche il teatro di partecipazione, il teatro in cui il posto dell'attore occupa l'uomo attivo, l'uomo preparato ad un'azione, ma durante le sedute il suo lavoro consiste nell'invitare i visitatori verso un atteggiamento anch'esso attivo. In tal caso esistono i partecipanti attivi preparati e i partecipanti attivi visitatori. Anche là dove c'è una distinzione molto netta fra attore e spettatore, anche in questo caso ci sono molte forme intermedie, in cui il grado di partecipazione degli spettatori è molto alto: possiamo trovare questo fenomeno, per esempio, nelle sedute di

rock music, in cui si vede molto chiaramente che una relazione vivente si forma durante le sedute tra la vedette e gli spettatori.

Esiste la comunicazione nel rito? Possiamo forse dire che la comunicazione esiste nel teatro, ma non nel rito? Se nel teatro c'è una divisione molto forte tra gli attori e gli spettatori, e se la comunicazione per noi è qualcosa che si spiega o si mostra agli spettatori, in questo caso è vero che la comunicazione è una traccia essenziale del teatro, ma in realtà è la traccia essenziale di un certo tipo di teatro.

D'altra parte nel rituale c'è anche comunicazione. Innanzi tutto, tutta la struttura del rituale è comunicazione, il rituale non è qualcosa che dice nulla; il rituale è una seduta, una riunione, dove la conoscenza e l'esperienza di più generazioni è in certo modo rimemorizzata e rivivificata per i viventi, per i contemporanei. E, per esempio, per i bambini che partecipano per la prima, la seconda, la terza volta al rituale, è veramente come la trasmissione di una conoscenza, e anche la trasmissione di una visione del mondo, di una visione della vita: è come una scuola essenziale, una scuola in cui si apprende partecipando e sperimentando, la migliore scuola possibile. D'altra parte il conduttore del rituale, anche se è un rituale in cui non utilizza frasi formulate, fa la comunicazione tutto il tempo, la maniera in cui controlla il rituale è comunicazione, è comunicazione a proposito delle cose che succedono in quel momento. Può essere una comunicazione molto semplice, per esempio "questo è troppo", o, per esempio, "forza!", "dai!", ma è una comunicazione.

La distinzione tra trance sana e trance malsana. Evidentemente la terminologia è sospetta. Per esempio, se per le

persone che agiscono ne Les maîtres fous questo tipo di trance ha la sua funzione catartica, allora dire che è malsana è forse troppo. Ma si cercano le parole per indicare la traccia di qualcosa, ed anche si cercano le parole per indicare le conseguenze pratiche per i contemporanei. Se si vede un gruppo di improvvisazione e di espressione corporea e se in questo gruppo appaiono i sintomi di ciò che chiamo trance malsana, è per me evidente che in questo gruppo succederanno molti incidenti. Cominciando da un livello molto fisico, parecchie persone avranno difficoltà con le ginocchia e altri avranno, come ho detto l'altro giorno, il naso rotto. Ma non soltanto su questo livello succedono incidenti, gli incidenti succedono anche nel senso psicologico. A questo proposito si può sempre discutere: è forse il risultato di questo lavoro che causa le crisi nevrotiche e psicotiche? O sono le persone con un fondo nevrotico e psicotico che sono attirate da questo tipo di lavoro? Non lo so. Ma alla fine quel che si vede sono molti incidenti. Perché dico gli incidenti delle ginocchia?

Quando c'è il fenomeno della trance che chiamo malsana è molto caratteristico che la maggior parte delle persone che agiscono abbiano malattie di ginocchia, dopo un certo periodo di questo tipo di lavoro. Il menisco può rompersi o spostarsi, non necessariamente durante un'azione fisica estremamente forte, come nel football, ma può succedere per strada, quando qualcuno si alza da una sedia, improvvisamente succede. Allora, è molto caratteristico che non succeda quasi mai se la persona è nella trance che chiamo trance sana, ma arrivi ad un ritmo quasi sorprendente nei gruppi dove c'è la trance malsana. Quando ho osservato gli incidenti con il menisco, sono arrivato alla conclusione che, se c'è una sorta di dissociazione fra ciò che l'uomo fa e il suo stato di coscienza, una sorta di spostamento nel tempo - voglio fare questo

movimento, ma ne faccio un altro - in questo momento esce il menisco; diciamo, si fa un movimento falso, e questo non capita per niente durante un movimento acrobatico ma durante il movimento più semplice.

D'altra parte, perché il naso rotto? Perché la persona che è in una trance malsana perde tutta la sua vigilanza. Allora fa movimenti che feriscono, battono gli altri, nel senso fisico.

E lì c'è un grande pericolo di nuovo nella parola trance. Quando ascoltiamo questa parola trance, e ancor più con un segno positivo, sì, è positivo, siamo inclini a credere che è uno stato come di sonnambulismo o di una perdita della vigilanza, si è come nel sogno. Allora la coscienza vuole abdicare, non abdica, mavuole abdicare, e ciò che emerge è una sorta di scatenamento come sonnolento dentro ma violento fuori, o come sonnolento dentro ma rallentato fuori, perché la nostra coscienza, volendo abdicare, proietta certe immagini della trance sul nostro corpo. Al contrario nei fenomeni che chiamo trance sana, il grado di vigilanza e di stato di all'erta è molto alto.

La coscienza è la stessa coscienza di sempre? No, c'è una differenza. Prima di tutto questa coscienza è molto più sveglia; in secondo luogo questa coscienza è come trasparente. Allora tutto ciò che succede passa attraverso questa coscienza, ciò vuol dire che non si ferma articolandosi in una forma verbale di pensiero. Allora questa coscienza è reagire in maniera molto rapida. Nella vita corrente abbiamo uno stato intermedio; vedo un ostacolo, penso: è un ostacolo, che fare? Forse questo, forse quello. Decido ed evito l'ostacolo. Ma in

un momento della vita corrente estremamente intenso, come in un momento di pericolo per la vita e anche nel momento della trance sana, il fenomeno dell'ostacolo è percepito dalla coscienza in maniera molto rapida e la reazione è immediata. E' come nel momento di un incidente di macchina, ci si dice dopo: "Ho visto tutto in maniera molto più forte, precisa." Questa è la trance sana. E veramente il test più semplice per riconoscere se è una trance sana o no è di gettare qualcosa fra i piedi di qualcuno quando si sta muovendo e se è una trance malsana ci va sbattere, ma se è una trance sana, quest' ostacolo viene evitato in maniera quasi fluida.

Ma non è nemmeno necessario fare questo test: durante la trance sana le persone, anche in uno spazio molto piccolo, non cadono una sull'altra, perché sono talmente vigilanti che trovano sempre lo spazio in questo pochissimo spazio; nelle trance malsane, invece, tutto il tempo cadono l'una sull'altra, ciò che causa incidenti fisici agli altri.

Allora, quando si formula la domanda nella maniera seguente: "l'inizio del teatro è forse il rituale, o il rituale legato alla trance?", per me questa domanda non si pone per niente. Nel rituale può esistere la trance sana e la trance malsana, ed esistono rituali che sono completamente privi di trance. E' la stessa cosa con il teatro: c'è il processo organico nel teatro; esistono le tecniche artificiali nel teatro; esistono le trance sane; esistono le trance malsane; ed esiste un'assenza di trance, ciò che è il caso più frequente ma per nulla negativo.

Si può vedere uno spettacolo di livello molto alto, dove non si può dire che gli attori sono in stato di trance, si può anzi dire che si ricerca di evitare ciò, come il Verfremdungseffect in Brecht, come lo spettacolo della prima versione di Mutter Courage dove - era evidente - ogni cosa era dimostrata come azione fredda ma precisa. E funzionava: la pri

ma versione di Mutter Courage al Berliner Ensemble era uno spettacolo al di fuori di ogni misura, straordinario.

Il processo organico può esistere senza trance. Che cosa vuol dire che il processo organico è senza trance? Vuol dire che non c'è questa trasparenza della coscienza, questa percezione della realtà intorno in maniera molto più netta come nell'incidente di macchina. E a questo proposito si deve fare un'osservazione aggiuntiva, che, quando dico "la percezione estremamente netta come nell'incidente di macchina", vuol dire non soltanto la percezione di quello che è intorno, ma anche di ciò che succede dentro di noi. La coscienza trasparente percepisce anche quello che succede dentro: lo stato di emozione, le immagini interiori, il passaggio di un pensiero. La coscienza trasparente non lotta con i pensieri, li guarda. E anche la persona che conosce l'esperienza dell'incidente di macchina percepisce anche quello che succede dentro di lei. Per esempio, tutto è molto più preciso fuori e dentro si vede il pensiero: "Ah! è lo scontro!" Ma è come se la coscenza fosse solo il testimone che ha notato ciò, allo stesso tempo c'è qualcosa di simile alla paura, ma non si è identificati con la paura, è come se si guardasse la paura dal di fuori. In generale, questo dà il sentimento di un rallentamento del tempo. Allora la coscienza trasparente durante la trance sana percepisce attorno e dentro, ma percepisce senza identificarsi, o, diciamo, senza attaccarsi. Quando ci attacchiamo ad un pensiero o ad un'emozione, diventiamo pesanti. Quando non ci attacchiamo, da sé stessi si reagisce, non possiamo dire nemmeno che siamo noi a reagire, questo (ça) reagisce.

Allora nel teatro realista che è realmente immerso nel metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij, possiamo vedere il fenomeno del processo organico pieno, ma non è uno stato di trance, per niente, eppure funziona. Allora se un'azione

non avviene in stato di trance, non vuol dire che non sia un processo organico, e ancor più non si può dire che sia qualcosa di negativo. Per contro nel processo organico del teatro realista arriva una capacità molto forte di improvvisare se si presenta una situazione inattesa. Non è questa capacità di rispondere immediatamente perché la coscienza è trasparente, questo passa attraverso le formulazioni verbali nei pensieri, ma c'è questa capacità di dare la risposta alla situazione inattesa.

Uno dei grandi attori russi che ha lavorato secondo questi principi, era, in un'opera di Cechov, il personaggio di Astrov, penso, ma non ne sono sicuro. In ogni caso, il personaggio nello spettacolo giocava a biliardo; e per giocare a biliardo era necessario avere la stecca. Un giorno il tipo che preparava lo spettacolo ha dimenticato di mettere a posto la stecca. L'attore è entrato in scena e nel momento in cui doveva giocare a biliardo si è reso conto che non aveva la stecca. Ha raccontato di essersi fermato e di aver pensato: "Che fare? Cambiare il gioco del biliardo in un'altra cosa? ...ah! ma ho l'ombrello!" E ha usato l'ombrello come stecca. E dopo, questo è rimasto nello spettacolo perché era stata come una scoperta. Allora non è stata una reazione immediata, è stata mediata dalla coscienza verbale, diciamo dalla superficie della coscienza, che è verbale. Ma, malgrado fosse mediata, funzionava.

Ora, perché c'è il problema delle cosiddette amnesie in certi tipi di trance? Il primo giorno, quando abbiamo visto il film a proposito del vudù haitiano e abbiamo visto le persone, come si dice, possedute, queste persone agivano con una vigilanza molto grande, molto precisa nello spazio. Ma allo stesso tempo, dicono che non memorizzano realmente quello che succede loro. Allora il primo giorno ho detto che

mi sembra sia legato a certe situazioni psicoesistenziali. Nel vudù di Ife, in Africa, non c'è amnesia, ma è il vudù che non è passato attraverso la sfortuna. Il vudù haitiano è il vudù degli schiavi, è stato una maniera di conservare qualcosa per sé stessi nella più grande sfortuna, ed ora ad Haiti la vita è molto severa, molto difficile, con grande penuria anche. Allora mi sembra che ci sia una relazione in queste due cose. E' come se io dico che, se l'uomo è immerso in uno stato di tristezza, una tristezza molto forte, di disperazione anche e se prende molto alcool, succede molto più spesso che dopo abbia un buco nella memoria, molto più spesso che se si trova in una condizione psicoesistenziale a proprio agio. Allora, ciò che fa durante questo buco di memoria può essere estremamente preciso e vigilante, oppure no. Non è la trance in ogni caso, è ubriachezza. E' un'altra cosa. Ho fatto solamente un paragone.

Mi pare che in certe situazioni psicoesistenziali, o in certi condizionamenti, per sbloccare qualcosa, per uscire da uno stato in cui ci si trova, è come necessario un cambiamento nel nostro computer mentale ed esattamente questa cosa che sblocca fa il buco di memoria. Non è nemmeno il meccanismo per cui si dimentica per non avere dei rimorsi, perché in ogni caso si sa che cosa si è fatto in questo stato, dagli altri. Allora mi sembra che ci sia un certo tipo di sbloccaggio, in una situazione di disperazione o di difficoltà, che allo stesso tempo fa il buco di memoria. Ma, evidentemente, questo buco di memoria è relativo: resta il sentimento che questo è stato bene o è stato male, restano delle immagini che ondeggiano, resta una sorta di colore che può essere estremamente luminoso, come spesso ci svegliamo da un sonno e non ci ricordiamo il sogno, ma sappiamo che è stato un sogno luminoso, e sentiamo qualcosa di luminoso nel momento del risveglio. Può succedere anche l'opposto, che ci svegliamo da un incubo e non ci ricordiamo l'incubo, ma sentiamo qualcosa di nettamente negativo. Allora direi,personalmente, che evidentemente bisogna trattare quest'esempio come molto relativo. Lo stato di ubriachezza è una cosa completamente diversa dallo stato di trance; ma ciò che ho paragonato è solamente il momento dell'amnesia.

Ci sono ancora certe cose che sono simili, ed è tipico che, là dove le persone cominciano ad avere difficoltà con la trance, spesso vogliono aiutarsi prendendo per esempio del rum: se è molto poco, bene, rilassa soltanto, ma è tipico che questo succeda alla fine di una difficoltà, come la sostituzione dello stato di trance con lo stato di ubriachezza, ma non è la stessa cosa.

D'altra parte una persona può avere una memoria pessima nell vita corrente e allo stesso tempo un'alta capacità di stare all'erta. E' vero anche il contrario: una persona può avere una memoria straordinaria, ma allo stesso tempo un livello molto basso di all'erta, cioè nelle reazioni è sempre inabile, ma allo stesso tempo la memoria è piena.

Per ritornare al rituale, il rituale vivente è legato alla vita di una comunità e anche emerge dalla vita di una comunità. Per questa ragione voler creare un rito è qualcosa di sbagliato. Ma osservare il rituale vivente dà un materiale estremamente ricco a proposito di parecchi processi umani che sono possibili in un altro quadro - come, per esempio, il processo organico, la trance sana la trance malsana, la coscienza dello spazio tra le persone, il ruolo di uno spazio di un luogo di un oggetto, gli aspetti di questo ruolo. Ovunque siamo di fronte a un'azione interumana, tutti questi aspetti delle cose appaiono. E appare anche il problema di una tec-

nica personale e il problema di una tecnica interumana. L'azione interumana succede sia nel teatro di partecipazione che nel teatro dello spettacolo. Nel teatro degli spettacoli essenzialmente è tra gli attori, soprattutto durante le prove, ma anche durante lo spettacolo. Ma se il teatro degli spettacoli è altamente vivente, confronta il problema interumano anche di fronte agli spettatori.

Ora prendiamo la differenza tra la tecnica personale e la tecnica interumana. Molto spesso le cose vanno di pari passo, ma vi sono degli aspetti che sono come i due poli ed è molto pratico saperli dissociare. Nel teatro europeo realista è Stanislàvskij che ha dissociato per primo questi due aspetti. Stanislavskij ha parlato della psicotecnica dell'attore, non nel senso in cui utilizza questa parola la psicologia moderna, ma nel senso di un lavoro sulla propria psiche, ciò che egli ha associato con il lavoro su sé stesso dell'attore; ed è molto chiaro, molto netto come egli ha dissociato i due campi, il lavoro su sé stessi e il lavoro sul personaggio: il lavoro sul personaggio è il lavoro per un fenomeno interumano che è lo spettacolo, e il lavoro su sé stessi ha il suo aspetto interumano ma l'uomo essenzialmente prepara sé stesso; è su sé stesso che lavora e non su un'opera, che è un'opera, per la natura del teatro, interumana.

Allora, se noi vediamo la trance del vudù haitiano e ancor più se vediamo un buon hungan, un sacerdote del vudù haitiano, come procede di fronte agli altri e di fronte a sé stesso, siamo di fronte ad un fenomeno interumano, dove è chiaro che esiste, diciamo, una tecnica personale, ma questa tecnica personale è perfettamente integrata in ciò che è interpersonale, interumano.

E ora, se prendiamo l'esempio di uno yogin dello yoga

classico, non si può dire che nel suo lavoro non ci sia un aspetto interumano. Esiste questo aspetto. Prima di tutto, il discepolo yogin è condizionato dalla mind structure che ha ricevuto dalla sua comunità oppure - se questa comunità si frantuma - dal suo contesto culturale. In secondo luogo, è condizionato da certi contesti religiosi e i contesti religiosi che ha ricevuto, li ha ricevuti dagli altri, quindi non si può dire che è separato dal fenomeno interumano. In terzo luogo, alcune delle posizioni āsana, nello yoga classico sono derivate dal rituale: funzionano diversamente ma sono derivate dal rituale. Diciamo che un europeo che cerca una certa tecnica personale come lo Yoga, molto facilmente trova le posizioni sulle ginocchia che derivano dalla situazione rituale. Nello Yoga è molto più sofisticato: le posizioni derivate dal rituale, che hanno avuto la loro funzione anche liturgica in passato, sono state completamente trasformate e legate ad altre cose, ma conservano lo stesso il loro aspetto rituale e in certe sequenze di posizioni di Yoga è molto chiaro, come ad esempio il saluto al sole. Poi, anche se un discepolo yogin abita in completo isolamento, cosa che è molto rara, lavora tuttavia con un istruttore, un guru e questo è molto importante in questo lavoro. Non è soltanto il problema di un'istruzione precisa ma è anche una relazione interumana, allora l'aspetto interumano esiste nello Yoga, ma al tempo stesso è molto netto, molto chiaro che è una tecnica personale: quest'uomo lavora su sé stesso. Perché lavora su sé stesso? Bene, possiamo trovare diverse parole. Per esempio, Eliade nel suo libro molto lucido sullo Yoga ha trovato la parola "decondizionamento". Possiamo trovare diverse parole. E probabilmente ci sono anche diverse motivazioni al perché lo fanno, motivazioni alte e motivazioni non talmente alte, almeno all'inizio, ma in ogni caso è chiaro che è una

tecnica personale, allora là è dissociabile e nettamente separata dal rituale, cioé là è separata e nettamente dissociabile da un'azione interumana. C'è evidentemente un aspetto interumano, ma non è un'azione interumana; così come là dove c'è un'azione interumana, esiste anche una psicotecnica, per utilizzare la parola di Stanislavskij, allora esistono certe tecniche personali o,diciamo, certi aspetti della tecnica personale, ma la cosa essenziale è l'aspetto interumano.

In questo senso, se vogliamo toccare questa differenza, conservando la coscienza che molto spesso possono succedere le due cose insieme, ma che c'è la differenza (ci sono i due poli o c'è la possibilità di dissociare i due poli), allora possiamo dire che la tecnica personale è legata a ciò che l'uomo fa con la sua solitudine, anche se non è solo nello spazio; diciamo, un istruttore di Yoga classico ha dieci discepoli che lavorano in gruppo, ma funziona realmente se l'accento è posto su ciò che ciascuno fa con la sua propria solitudine. E, d'altra parte, possiamo vedere un attore che fa un monologo, che è solo nello spazio eppure la natura del suo lavoro è interumana, perché si prepara ad un'azione interumana con il suo monologo; allora lo spazio vuoto, in realtà, è popolato da più persone, che non sono presenti.

Se siamo di fronte ad un lavoro fatto in un atelier, in un workshop e vogliamo sapere se l'accento è posto sulla tecnica personale o sul fenomeno interumano, allora il test per saperlo è la volontà o l'abdicazione dell'espressività.

Ogni lavoro che mira all'espressione è lavoro interumano (noi diciamo comunicazione, ma un'azione è l'espressione, semplicemente), ogni lavoro che si occupa dell'espressione è interumano.

E là dove c'è espressione, in una maniera o nell'altra c'è il problema dei segni. Anche se non è una tecnica artificiale ma organica, malgrado tutto l'aspetto dei segni esiste: nella tecnica artificiale i segni sono la base e nella tecnica organica i segni appaiono come articolazione, ma esiste l'aspetto dei segni. "Voglio essere compreso." "Voglio essere compreso dall'altro." "Voglio essere accettato e ricevere la risposta dall'altro." Non parlo della risposta nelle parole, ma, diciamo, reazione dell'altro, qui è il problema dell'espressione. L'espressione può essere basata sul processo organico, che è allora articolato, l'espressione può essere basata sull'artificialità, allora essa decolla dai segni, ma c'è l'espressione, in ogni lavoro interumano, in ogni tecnica interumana, sia esso lo spettacolo o un'azione di partecipazione.

Se invece non si cerca l'espressione ma si cerca solamente il processo, diciamo, non si cerca di esprimere qualcosa, ma si cerca una pienezza d'essere, evidentemente c'è un'espressione, perché ogni cosa che confrontiamo nell'altro uomo la stiamo interpretando, allora interpretando trasformiamo l'azione dell'altro in espressione. Ma colui che lavora non è questo che cerca, diciamo che cerca la pienezza di essere nel processo. Allora la sua espressione può essere molto forte, come l'espressione dell'albero: l'albero ha un'espressione molto forte, ma non cerca l'espressione e questo, in realtà, è il test per sapere qual è l'accento di lavoro in un workshop.

Voglio ancora ritornare sul problema della coscienza trasparente: la coscienza trasparente se non è in una situazione interumana diventa spaziale.

È molto difficile da spiegare. Normalmente quando parliamo dello spazio, come ieri quando ho parlato dello spazio e dei luoghi, in realtà ho parlato dello spazio fra gli oggetti: per esempio, lo spazio qui è lo spazio fra i muri, fra il soffitto e il pavimento, c'è anche lo spazio fra Luisa e me, c'è lo spazio di questo tavolo, c'è lo spazio attorno a questo tavolo; se sono in un paesaggio, c'è lo spazio tra me e la foresta, se sono in una radura, c'è lo spazio della radura, cioè lo spazio definito dagli alberi attorno alla radura, se guardo un paesaggio completamente aperto, è lo spazio tra me e l'orizzonte, se guardo le stelle, è lo spazio tra me e le stelle diciamo, o è lo spazio definito dalle diverse stelle. A causa della nostra educazione assimiliamo lo spazio come il luogo fra gli oggetti.

E ora prendiamo questo bicchiere: dentro c'è lo spazio, è qui, non è vero? (Muove il bicchiere.) Lo spazio si è forse spostato? No, non s'è spostato, questo spazio è rimasto, è il limite dell'oggetto che ho spostato. In realtà, è una faccenda molto semplice ma molto difficile da assimilare: vedere che esiste lo spazio non solo tra gli oggetti, limitato dagli oggetti, ma che esiste lo spazio nel quale tutti gli oggetti si trovano. C'è lo spazio nel quale si trovano questi muri, nel quale si trovano il soffitto e il pavimento, nel quale si trovano la terra e le stelle, è uno spazio dentro cui sono tutti gli oggetti e se gli oggetti si spostano o sono spostati questo spazio non cambia. Per la nostra mind structure è assai difficile da assimilare.

Ma quando c'è la coscienza trasparente in una situazione che non è una situazione interumana, una delle qualità essenziali di questa coscienza trasparente è la spazialità. Si può anche dire in maniera pragmatica: "è questo spazio". Diciamo che la coscienza trasparente non si colloca, se così si può dire, tra gli oggetti ma gli oggetti sono dentro, anche ciò che noi possiamo chiamare i nostri oggetti interiori, cioè i pensieri, le emozioni, le immagini.

Nella coscienza che non è trasparente la coscienza è delimitata dai nostri oggetti interiori, cioè io penso, vedo, mi immagino, sento. E vuol dire anche: sono limitato da questo pensiero, sono limitato da quest'immagine, sono limitato da quest'emozione. Si può dire anche: m'identifico con questo pensiero, m'identifico con quest'immagine, m'identifico con quest'emozione. Si può dire anche: sono attirato da questo pensiero, sono ipnotizzato da questo pensiero, sono attirato da quest'immagine, sono ipnotizzato da quest'immagine, sono attirato da quest'emozione, sono ipnotizzato da quest'emozione. E nella coscienza trasparente tutto questo esiste ma la coscienza è spaziale, e ciò si muove dentro questa spazialità: i pensieri si muovono, le immagini si muovono, le emozioni si muovono, ma lo spazio, la spazialità non cambia, tutto ciò si muove dentro.

Diciamo che ci sono dieci persone che dormono in una sala e c'è una persona che è seduta e che veglia e questa persona arriva ad una coscienza trasparente, allora evidentemente mantiene tutta la sua vigilanza e la coscienza è trasparente. La relazione interumana è limitata, perché gli altri dormono. Se questa persona è arrivata alla coscienza trasparente, percepisce alla stessa maniera i suoi pensieri e il russare di quelli che dormono, percepisce alla stessa maniera le sue immagini e le sue emozioni, e il russare degli altri. Evidentemente, non si identifica con il russare degli altri; non si dice: sono l'ascolto del russare; ma c'è il russare, ma ci sono i pensieri, questo passa, questo si muove.

D'altronde, in maniera non talmente agitata, piuttosto niente affatto agitata, tranne l'inizio. Ma la coscienza trasparente è spaziale, tutto ciò passa ma non cambia, questa spazialità della coscienza trasparente è una delle cose estremamente precise.

E dov'è il corpo in questo momento? Dentro la coscienza trasparente. E che cosa succede, se c'è un'azione, un movimento? Il corpo è dentro la coscienza trasparente: si muove, reagisce in maniera estremamente precisa, si può dire che agisce nei limiti di un grado molto alto di vigilanza perché è dentro la coscienza trasparente. Si muove, reagisce, la coscienza trasparente non è agitata da ciò, allora è difficile anche dire: io mi muovo, si può dire: si (on) muove. (Trovare degli equivalenti verbali è molto difficile, forse sarebbe molto più "c'è il movimento", giusto questo.) Allora in questo momento il movimento è nello stesso tempo il riposo. Il movimento e il corpo sono dentro la coscienza trasparente. E' il corpo o è il movimento? Non si sa. Ciò succede dentro la coscienza trasparente, che resta in riposo e che è spaziale.

Riprendiamo l'esempio della persona che è seduta mentre gli altri dormono. La solitudine di questa persona è relativa, ma è chiaro che questa persona si occupa della sua solitudine in certa maniera. Questa persona può applicare qualcosa di più alla sua maniera di vegliare: per esempio, vuole limitare l'agitazione della superficie della coscienza, allora immobilizza la colonna vertebrale e rilassa il resto, in ogni caso sente il russare e certi elementi delle relazioni interumane vi sono compresi, per esempio si ama il russare di uno e non si ama per niente quello dell'altro, spesso su questo fatto si proietta il proprio atteggiamento di fronte all'altro. In ogni caso che fare? Il russare passa, come passano i pensieri le immagini le emozioni. Se si arriva alla coscienza trasparente, allora anche il fatto stesso: "oh, questo russare lo si considera come simpatico", oppure "oh, questo pensiero è strano, tuttavia", è considerato come qualcosa che è oggetto nella spazialità. C'è questo oggetto nella spazialità. La spazialità è il testimone, o - se volete - la coscienza trasparente è il testimone, è un testimone spaziale e sereno.

E dove è il corpo? L'ho detto già, dentro. Ma allora anche l'oggetto corpo è percepito: si comincia ad ascoltare il battito del cuore, si ascolta nelle orecchie il passaggio del sangue, della circolazione del sangue, si comincia a sentire la pulsazione dei differenti polsi nel corpo. Tutto questo è dentro o fuori? E' difficile a dirsi, per la coscienza trasparente questa categoria non funziona talmente bene: è semplicemente là, non lontano, là.

Ora prendiamo una situazione che è relativamente interumana, la situazione di quel ragazzo che è caduto nella trance di possessione nel film del vudù. Lui è in una situazione relativamente interumana, è chiaro, il rituale stesso, la seduta del vudù, è una situazione interumana. C'è un mistero che lo prende. Secondo la mind structure più vicina al vudù, c'è un mistero, una forza molto precisa che è entrata nel suo corpo e lo cavalca come un cavallo; diciamo che è un mistero violento e autoritario, per esempio l'imperatore Dessalines, o diciamo che è un mistero estremamente sereno, gioioso, un altro mistero. Nei due casi il mistero che è entrato ha preso in possessione il suo corpo, e allora, dove si trova la sua coscienza? Secondo quello che si vede sullo schermo, nel film di Maya Deren, la coscienza è divenuta trasparente. Ci sono certi sintomi che lo dicono: non è soltanto la pienezza quasi inumana del processo organico, è una serenità dell'espres

sione nel viso, qualcosa di luminoso dentro. Il mistero che cavalca questa persona è violento, e tuttavia c'è questa espressione; si vede anche molto bene che c'è un alto grado di vigilanza, di fronte agli altri. Allora, suppongo che il corpo posseduto dal mistero si muova dentro la coscienza trasparente, come le altre persone, che sono intorno, sono dentro la coscienza trasparente, e questo nel linguaggio della nostra mind structure vuol dire che sono percepito e che si mantiene uno stato di all'erta di fronte a loro.

Ora prendiamo l'esempio di una persona che è entrata nello stesso tipo di trance di possessione ma che memorizza ciò. Si incontrano molto spesso le seguenti spiegazioni da parte di questa persona: "il mistero è entrato ed è passato"; "si è dentro"; "la luce" o anche "lo spazio".

Ritorniamo verso la persona della nostra mind structure che veglia sola quando gli altri dormono. Diciamo che comincia a percepire precisamente quello che succede dentro, comincia a percepire tanto fuori che dentro, e come percepisce tutto ciò che si muove all'interno, tutta quest'agitazione delle emozioni, delle pulsazioni, delle immagini, comincia a percepire qualcosa di autoritario e violento. E passa dalla posizione seduta verso il movimento, ma conserva sempre il medesimo atteggiamento, cioè che la coscienza è trasparente e testimonia. Allora comincia il movimento, gli altri si svegliano e sono intorno; ciò che appare in tal caso è l'azione del corpo portato da un contenuto autoritario e violento, ma estremamente vigilante a proposito di tutto ciò che è intorno. Allora è, in verità, la stessa cosa dell'imperatore Dessalines: il corpo si muove secondo certe regole, secondo regole dell'autoritario e del violento, la coscienza è trasparente e testimonia, c'è una forte impressione di spazialità e di luminosità e il viso paradossalmente è molto calmo, anche se i riflessi del violento e dell'autoritario passano. Perché è possibile? Perché ciò è dentro la spazialità della coscienza trasparente.

Se si spinge la cosa verso l'altra direzione - l'uomo ch è seduto mentre gli altri dormono - ora ha già immobilizzato la colonna vertebrale, ha già rilassato il resto, la vigilanza lo stato di all'erta è pieno e comincia questa coscienza trasparente. Allora, forse che non c'è il movimento là? C'è : il cuore batte, la respirazione è in ciclo, il sangue scorre nelle vene, ma ancor più c'è il contenuto dell'interno che appare. Questo contenuto è esattamente: le emozioni le immagini le idee. Ma non si può nemmeno dissociare: questi sono soltanto i pensieri, queste sono soltanto le immagini. Sono come le bolle d'acqua che si accavallano l'un l'altra, e questo continua, continua,ma lo spazio è sereno. E' dentro che questo succede, allora c'è il movimento. Come nel caso di un movimento del corpo nella coscienza trasparente abbiamo il movimento che è al tempo stesso il riposo, così nel secondo caso abbiamo il movimento che è il riposo o, se volete, abbiamo il movimento dei contenuti, nella coscienza trasparente.

Poiché nella nostra mind structure la coscienza è legata al processo dei pensieri, nel momento in cui la coscienza diventa trasparente, c'è un impulso di panico che porta alla fuga verso il sonno. Perché verso il sonno? Perché è una cosa ben conosciuta, che noi ben conosciamo, dove la coscienza non è la coscienza intellettuale. Si può dire nel nostro vocabolario, nel vocabolario della nostra mind structure, che noi fuggiamo verso la perdita della coscienza. Non è né bene né male: è molto interessante tuttavia accettare que-

sto processo, ma conservare la coscienza, cioè reagire esattamente come se ci si immerge nel sonno, ma conservare i punti vigilanti, l'osservatore, e non soltanto conservare l'osservatore ma anche conservare la capacità di movimento, la capacità del movimento del corpo.

Prendiamo ora un caso che non è un caso essenziale a questo proposito, ma semplicemente come esempio è un caso netto. E' un attore che ha già la struttura della sua parte - e parlo di un attore nel teatro occidentale: ha già pienamente stabilito la struttura degli impulsi,delle reazioni, delle sonorità, il testo va automaticamente là dove egli è, automaticamente nel senso che lo conosce a memoria, che non ha alcuna difficoltà a cercare le parole. E diciamo che quest'attore, a causa di una mania o di qualcosa di simile, comincia a utilizzare la sua partitura come veicolo per questa esperienza di cui parlo. Comincia,allora, ad agire secondo la sua partitura e durante quest'azione comincia a riposarsi dentro, come se si addormentasse, ma allo stesso tempo fa sì che tutti gli elementi della sua partitura siano attivi; soltanto,il fatto che è come se si addormentasse fa sì che il suo atteggiamento sia pienamente passivo ma che allo stesso tempo egli conservi la piena vigilanza. Il testimone è pieno, è la coscienza che è pienamente presente, ma i pensieri le immagini tutto ciò che passa è come se si addormentasse, si muove, ma lui è come al di sotto di tutto ciò. Allora ciò che ha applicato è come il principio dell'addormentarsi normale, ma ciò che fa è pieno di maestria e attivo e la coscienza pienamente testimonia. In verità non ha fatto la fuga dalla coscienza, ha reso la coscienza più vasta e allora la coscienza comincia a diventare spaziale, comincia a diventare trasparente, i riflessi sono estremamente

all'erta e c'è qualcosa di luminoso che vien fuori. In questo momento egli comincia a scoprire che il centro della coscienza, che ha sempre posto nella testa, è sceso, è molto più vicino a qualche parte nel petto, e allo stesso tempo è intorno. Ma se c'è qualcosa nel corpo che reagisce è da qualche parte nel petto. E' quella che nelle diverse tradizioni, anche in Europa, è stata chiamata la "coscienza-cuore". Non si può dire che sia realmente il centro della coscienza, è molto più una reazione del corpo alla coscienza trasparente, ma nella nostra mind structure è molto più l'impressione che la coscienza sia vicina al cuore.

Che cosa è cambiato, se qualcuno lo guarda dal di fuori? Tutti i dettagli di ciò che fa sono gli stessi degli altri giorni ma tuttavia la differenza è enorme. Perché è talmente raro? Perché richiede un'abdicazione all'ambizione di essere una vedette . E l'attore, specialmente nel nostro contesto culturale, è estremamente, estremamente condizionato dal bisogno del successo; che sia il successo ufficiale, o un successo marginale non ha importanza, ma in ogni caso c'è questa nozione di successo, in ogni caso. Allora è molto difficile fare questa esperienza in maniera disinteressata.

Un mio amico era un vecchio attore polacco, molto molto grande. La struttura di ciò che faceva era una struttura estremamente precisa e premeditata, in ogni dettaglio era realmente premeditata, ed era anche premeditato come questa agiva sullo spettatore. Si potrebbe dire che era un gran maestro di forme, della composizione; non è mai partito, quando lavorava, dal processo organico, ha sempre cominciato dalla struttura, ha lavorato la struttura dettaglio dopo dettaglio, con molto senso al tempo stesso dell'umorismo

e dell'ironia di fronte all'essere umano, e anche di fronte a sé stesso, ma è sempre stata una costruzione estremamente premeditata. Un giorno ho notato che durante lo spettacolo che egli faceva, si è presentato il fenomeno luminoso. Tutto era come ogni altro giorno, ma c'era questa libertà, come se la sua partitura si sviluppasse in un grande spazio o se ci fosse dal di dentro di lui stesso qualcosa di luminoso che usciva, qualcosa di estremamente calmo; si può dire che il suo viso, i suoi occhi piuttosto erano diventati quasi trasparenti. Allora sono andato un altro giorno, la stessa cosa, un altro giorno ancora, la stessa cosa. Gli ho telefonato, gli ho proposto un appuntamento e gli ho domandato semplicemente: "Che cosa succede?" e lui replica: "Chi glielha detto?"e io gli ho risposto: "Nessuno me l'ha detto,è per questo che chiedo, ma io vedo." Ed egli dice che il medico l'ha informato che il suo stato del cuore è talmente cattivo che se continua a recitare può ogni momento morire sulla scena. Allora gli ho domandato: "Qual è ora la differenza, quando Lei entra in scena?" ed egli ha detto: "Sai, la reazione del pubblico mi è diventata quasi indifferente". E' diventato disinteressato.

La stessa qualità della coscienza spaziale, del riposo, dentro al quale allo stesso tempo c'è un'azione c'è il lavoro attivo, la si può notare in certi vecchi contadini, come arano la terra. Questo lavoro in sé stesso, questa terra in sé stessa è il valore, c'è qualcosa che è pienamente in riposo e al tempo stesso il corpo che lavora. Non è per sé stessi, nemmeno per la loro famiglia, anche per la loro famiglia, ma è anche per la terra stessa, vi è qualcosa di molto visibile e di molto simile e se si sa parlare con questo tipo di persone, quello che queste persone dicono è

estremamente legato a quello di cui abbiamo parlato oggi.

Domanda Non ho ben capito il paragone tra il contadino e il vecchio attore.

Risposta Semplicemente ho fatto il paragone giusto perché il processo è lo stesso. Ci sono certi elementi che possiamo analizzare di più. Il vecchio attore conosceva molto bene la sua partitura, era allora libero da ogni esitazione, non doveva pensare: "Quale parola devo dire ora?" o "Quale azione devo fare ora?" Era sicuro di ciò che faceva. Esattamente perché la sua maniera di lavorare era basata sulla composizione, allora esattamente per questa ragione, questo era per lui"il" lavoro, qualcosa di molto preciso, di palpabile, non di ordine diciamo elevato, spirituale; molto preciso. Ha detto di sé stesso: "Io sono un tecnico".

Il vecchio contadino conosce molto bene il suo lavoro - non dico che questo succede con ogni vecchio contadino, ma ad alcuni vecchi contadini sì, come ho osservato. Allora, conosce molto bene il suo lavoro e se il lavoro richiede una precisione della mano, anche se la sua mano trema normalmente, nel momento di applicare un'azione precisa del suo lavoro la mano non trema più, egli non esita. Si può dire che non ha alcun bisogno di pensare calcolare esitare che fare, conosce talmente bene il suo lavoro che il lavoro si fa da sé stesso, passa attraverso il suo corpo stesso. Questa è, penso, una delle cose necessarie. Un'altra è che, come per l'attore c'è la nozione di successo, anche per il contadino, quando è più giovane, c'è una nozione di successo, e questo è molto chiaro, molto naturale: deve creare le condizioni per la sua famiglia, mostrare che è un buon specialista, deve anche far soldi. Ma come ad

un certo momento per il vecchio attore questo è diventato quasi indifferente, come lui ha detto, anche il vecchio contadino diventa in certi casi disinteressato, e questo lo si può vedere molto facilmente per il fatto che, anche se un'altra persona può fare il suo lavoro, lui vuole fare. Non è il problema che il lavoro non sarà fatto, ci sono le persone competenti, ma lui vuole fare. Senza alcun dubbio, se ci pensa, pensa molto più alla sua famiglia che a sé stesso, ma ancor più pensa a questa terra, e ciò suppongo che sia molto importante. Va verso questa terra come verso il riposo, va verso il suo lavoro come verso il riposo, è per questo che non vuole lasciarlo fare ad un altro - in certi casi, non dico che è una regola.

Ed allora ogni lavoro preciso e concreto, ma realmente preciso e concreto, può diventare il veicolo di una tecnica personale. Ciò che è importante è che dev'essere palpabile e concreto. Diventa il veicolo della tecnica personale a condizione che divenga relativamente disinteressato. Quando ho fatto il paragone tra alcuni vecchi contadini ed il vecchio attore di cui ho parlato, non ho voluto dire che ogni lavoro è creativo o altre banalità di questo genere, ma ho voluto dire a proposito di certe circostanze nelle quali il processo e i fenomeni di cui abbiamo parlato oggi possono accadere.

Domanda C'è una differenza di energia, per il contadino e per l'attore, tra queste due situazioni, cioè prima, quando importava loro il successo, e dopo, quando non gli importava più?

Risposta Lei ha detto: "Quando l'attore si è disinteressato relativamente del pubblico e ha pensato di più a sé stesso." Io

suppongo che non abbia pensato a sé stesso. Quando si è interessato al pubblico, ha pensato a sé stesso. Questa è la differenza.

C'è una differenza di energia prima e dopo? Sì, evidentemente. Se si è attaccati a qualche cosa da avere, allora si è in certa maniera più contratti, e ogni tipo di contrazione mangia molta energia. Allora è per me evidente che il vecchio attore, dopo, ha consumato o diciamo, ha sprecato una quantità di energia nettamente minore. E' legato probabilmente al fenomeno che ha dato l'impressione di essere molto più leggero, alla fine. Questa economia dell'energia e anche dell'azione è visibile presso i vecchi contadini, i vecchi artigiani, molto spesso. D'altra parte probabilmente c'è un ulteriore fenomeno energetico che in tal caso succede: in quanto sprecano una quantità di energia molto minore, qualcosa deve accadere di questa energia ed io suppongo che, se siamo dentro la mind structure europea, questa energia deve servire a certi processi psicologici, a certi slanci, per utilizzare questa parola nel senso di Bergson.

Domanda Se è possibile dire che la coscienza della trasparenza è in certo modo modo quell'essere che ci viene rivelato, come diceva Heidegger, allora, applicando tutto questo alla vita e al teatro, che si può dire siano la stessa cosa, domando: è possibile dire che tutte queste forze, tutte le forze della passione dell'anima, l'ego, l'amore folle e sovrano, lo spazio esoterico della notte, la notte oscura dell'anima per esempio di San Giovanni della Croce o dei mistici arabi - in questo caso non si è analizzato il rapporto che c'è tra trance e mistico, estasi, e questo sarebbe interessante - come pure il lavoro stesso dell'attore (che

attraverso il suo respiro, il lavoro della sua respirazione, arriva alla coscienza del volo, cioè all'assenza di peso e anche alla coscienza della trasparenza, superando gli atti non più legati alle abitudini ed alle routines), quando tutte queste cose sono estreme e sovrane, e sono fatte con estrema verità, non è più l'ego, l'intelligenza personale e quindi non è più una forza che ci viene dal di dentro a guidarci ma soltanto e unicamente queste forze esterne, che hanno allora la verità su di noi? Il senso è questo: quando diventiamo trasparenti non esistiamo più come sé?

Risposta Non sono capace di rispondere a questa domanda, perché la risposta dipende da due cose: prima di tutto dalla mind structure della persona, in secondo luogo dal temperamento personale. Si possono vedere le cose in questa maniera, è evidente: se sia vero o falso, dipende dal risultato. Per 'risultato' non intendo, per esempio, il successo sociale; può essere semplicemente una pienezza dell'essere di certe persone, ma una pienezza che è evidente anche per gli altri, perché là dove c'è la pienezza, è evidente anche per gli altri. E tutto ciò di cui si è parlato oggi lo si può vedere in una prospettiva puramente religiosa, ma lo si può vedere anche in una prospettiva non religiosa e qui, esattamente, io preferisco che si sia molto prudenti e non ci si lasci intrappolare da una mind structure. E ancor più, c'è il temperamento personale, non dimenticatelo. E, ancor più, c'è il condizionamento personale.

Ma in ciò che Lei ha detto ci sono alcuni punti su cui vorrei fare certe riflessioni.

Per esempio, la routine : se la routine è imposta

dalle circostanze sociali, in tal caso, esattamente, la routine blocca; ma anche ogni vecchio maestro ha una routine , ed è vero sia per il vecchio attore che per il vecchio contadino. La routine in questo senso non è qualcosa di negativo: semplicemente c'è un certo ordine nel tempo, c'è un certo ordine nel lavoro. Allora, perché ne parlo? Per sottolineare che ci sono due aspetti della routine , e che la routine non è necessariamente negativa. Tutto dipende dalle circostanze di questa routine. E' vero che, se la routine è tale che ogni sorpresa la spezza o piuttosto che ogni sorpresa spezza la persona, questa è una routine negativa; ma se è una routine che fa sì che si reagisca quasi immediatamente a ogni sorpresa, è un'altra cosa.

In secondo luogo: il problema dell'ego e della coscienza. Nella nostra cultura la coscienza è legata ai processi mentali e questo fa sì che l'ego è come il centro della coscienza, ma è un centro che è estremamente condizionato dall'educazione e dalle condizioni sociali.

Per esempio Jung, quando ha voluto confrontare questo problema e trovare un centro della totalità umana, doveva o inventare o rubare da qualche parte un'altra parola, allora ha rubato agli indù la parola "das Selbst", "the self", "le soi", "il sé": "ego" è l'io e là dove siamo di fronte a totalità vaste ha preso la parola orientale "il sé".

Allora se noi siamo nelle categorie della nostra cultura, la coscienza trasparente è piuttosto una relativa abdicazione dell'ego. E' evidente, l'ego è sempre là, ma essa si sente molto più relativa. Se vogliamo dirlo in un'altra maniera, con un'altra categoria, il centro della mentalità che è socialmente formato comincia a percepire un altro spa

zio o uno spazio più vasto, comincia a vedere che non è il centro unico, che anzi forse c'è un centro più importante. Questa è la seconda cosa che ho pensato.

La terza cosa è che, come fra i contadini è molto rara questa possibilità, così penso che è ancora più difficile per gli attori, specialmente nella nostra cultura. Ma tuttavia è possibile.

La prossima volta vi propongo di vedere un film di Rouch, che è un film a proposito dello stesso ambiente culturale de Les maîtres fous , soltanto che ne Les maîtres fous le persone sono arrivate nelle città e in questo film sono a casa loro, sul loro terreno, nel villaggio. Non ho visto questo film personalmente ancora ma ne ho sentito parlare e lo voglio vedere nello stesso momento in cui lo vedrete voi. In ogni caso, se è esatto che è lo stesso terreno, in questo caso è molto interessante vedere qual era la situazione rituale interumana prima, prima che queste persone arrivassero nella città e si trovassero in una situazione nuova, per me prima che cominciassero a fare il "teatro".

25/3/1982

Prima di dare inizio al film, vorrei ancora continuare la risposta all'ultima domanda di ieri.

Ho finito la risposta di ieri dicendo che è preferibile mantenere una certa prudenza e parlare del processo che stiamo analizzando in maniera diciamo non calda (hard) ma fredda (cool). E in questo ambito vorrei fare un'osservazione supplementare a proposito dell'emotività. Le emozioni non dipendono dalla volontà, come sapete: non si vuole amare una persona e la si ama, si vuole amare un'altra persona e non è possibile. Questo fa sì che le emozioni siano una agitazione psicologica che molto più ha la tendenza a governarci che non a sottomettersi alla nostra maniera di guidare. Allora quando l'emotività è troppo forte c'è qualcosa dietro che suona come un segnale di allarme perché o noi vogliamo esprimere delle emozioni che non sentiamo o vogliamo imporci certe emozioni - e in tal caso è un processo truccato - o siamo in potere di certe emozioni; e quando siamo in potere di certe emozioni, la nostra coscienza è molto lontana dall'essere trasparente. Questo non vuol dire che avere le emozioni è qualcosa che scombina o che è negativo ma è importante non essere posseduti da queste emozioni, non essere nelle mani di queste emozioni; diciamo, in maniera un po' diversa, mantenere una delicata distanza. Ci sono le emozioni, arrivano, ma, come in una sorta di rispetto di fronte alle cose che ci interessano, noi freniamo appena un poco l'espressione di queste emozioni. Quando le emozioni non sono frenate in questa maniera delicata, quando al contrario le si rafforza o si cade sotto il potere delle emo-

zioni, in tal caso spesso è il segno che in verità quello che ci interessa non è quello che noi pensiamo ci interessi; per dirla in altra maniera, è il segno che siamo in potere di un processo inconscio. Per questa ragione è meglio, specialmente se si tratta di tecniche personali, fare un certo sforzo per parlarne in maniera fredda (cool). Questo è un problema estremamente sottile, perché allo stesso tempo tutto ciò che è morto, che è privato della vita, è freddo. Allora là dove noi ci rivolgiamo verso le cose che ci interessano, è evidente che le nostre emozioni vi sono implicate, tuttavia, se stiamo esprimendole, specialmente se le emozioni sono abbastanza forti, è necessario uno sforzo di riequilibrio, una strutturazione di questo. E' ciò che io chiamo "frenare un poco".

Nel contesto della nostra cultura c'è una differenza molto sottile tra emotività e sentimentalismo. L'emotività esiste come sfondo di ogni processo reale, e lasciarsi andare a ciò, nel senso di trovare un certo piacere quasi narcisistico, è il sentimentalismo. C'è anche l'aspetto di una elevazione dello spirito diciamo: è quando cerchiamo degli stati eccezionali dell'anima e allora è proprio il sentimentalismo che arriva. Anche per questa ragione vorrei sottolineare una prudenza di fronte all'emotività. Certo, l'emotività è il background di ogni processo reale, ma lasciarsi andare all'emotività è già sentimentalismo.

Nell'ultima domanda di ieri c'era anche qualcosa che io ho compreso nel modo seguente: "Questo processo organico che arriva alla coscienza trasparente riflette forse la verità dell'essere o la vertià del mondo oppure è forse addirittura la verità dell'essere o la verità del mondo?"

Allora a questo proposito mi sembra che non si abbia diritto di dire sì. Non è perché si senta che è no, ma perché è già creare una metafisica voler costruire un sistema d'interpretazione del mondo, un sistema ontologico, e allora, se si cade in questa tentazione, si rafforza e si limita ancora di più la propria mind structure. E' come se si fosse costruito il secondo piano, il proprio ben costruito piano, appositamente elaborato, sulla mind structure e allora si è molto più limitati dalla propria mind structure. In tal caso entrare in contatto con un'altra mind structure, nel senso dell'uomo di un'altra cultura e di un'altra tradizione o anche nel senso del nostro vicino, diventa molto più difficile.

Ciò che è più o meno trasmissibile fra le persone, ciò che passa attraverso differenze di mind structure è semplicemente l'esperienza e non la teoria a proposito dell'esperienza. Evidentemente, parlandone si sta creando anche la teoria, ma bisogna vedere la relatività di questa teoria. Se si vede la relatività della propria teoria, la si spezza, anche, coscientemente. Ciò vuol dire che ogni volta si cercano di nuovo le parole per articolare l'esperienza e anche si cercano modi diversi di articolare l'esperienza di fronte a persone diverse.

Nel campo del teatro si può notare che il regista che meglio lavora con gli attori è quello che utilizza una lingua diversa con ciascun attore: è come se fra ogni attore e il suo regista si stabilisse un ponte verbale che è diverso.

D'altra parte, parlare della verità dell'essere o della verità del mondo, voler dire: "ciò è la verità", richiede una grandissima sicurezza di sé e in tal caso si paga il prez-

zo di una intolleranza.

Chesterton ha notato molto bene in una breve storia molto divertente a proposito del padre "detective" Brown che si possono avere dieci false filosofie che quadrano bene con il mondo: ciascuna di queste dieci quadra bene con la realtà, eppure sono tutte false. Questa è, più o meno, la citazione di Chesterton, ma la riporto soltanto come una sorta di citazione, di paradosso. Quello che mi piacerebbe esprimere è molto più che noi possiamo avvicinare certe esperienze molto più direttamente se il nostro atteggiamento è pragmatico, se è molto più "questo funziona - questo non funziona", che non "è il vero essere - non è il vero essere" o "è la verità del mondo - non è la verità del mondo". E ancora, cos'è il mondo? E' una parola altrettanto astratta quanto la parola "natura".

Nell'ultima domanda ho capito anche che mi è stato domandato: "E' sicuro che le forze che sono in azione nel processo che ho descritto come il processo organico legato all'imperatore Dessalines, nella persona che prima ha soltanto guardato gli altri che stavano dormendo, è sicuro che queste forze non siano nonostante tutto le forze esterne alla persona? Colui che si può chiamare l'imperatore Dessalines, il carattere diciamo autoritario e violento, è sicuro che va dall'interno della persona? Non va forse anche dal di fuori della persona? Non sono forse le forze esterne che sono in gioco?"

Bene, fino a un certo punto senza alcun dubbio ciò è anche esterno. Anche se diciamo che procede dal di dentro di una persona, è estremamente legato alla relazione di questa persona con il suo mondo esterno; e anche ciò che aleggia fra le persone che sono intorno, ciò che influenza il

comportamento delle persone che sono intorno senza alcun dubbio è anch'esso in azione là.

Ma forse che non possono essere le forze esterne anche nel senso di "non-umane", "non soltanto umane"? E' perfettamente legittimo considerare queste forze come non soltanto umane. Se qualcuno è vuduista e così funziona nella sua mind structure, allora è perfettamente legittimo. Anche se qualcuno lavora nel campo della psicologia analitica e trova che una persona si è trovata sotto l'influenza di un archetipo, allora secondo la definizione della psicologia analitica ciò che si può definire l'inconscio collettivo è a tal punto più largo dell'esperienza personale che appartiene già al mondo della natura. Vedete quindi che persino nella nostra mind structure queste forze si possono considerare anche come in certa misura esterne.

Ma a questo proposito c'è il problema di un atteggiamento pragmatico di fronte a ciò. Per un periodo abbastanza lungo ho lavorato con un prete diciamo, o stregone, come volete, animista. Per lui era evidente che le forze che lo visitavano erano esterne. Ma questo argomento lo utilizzava ogni volta che faceva un errore evidente; allora diceva: "Non sono io. E' questa o quella forza che è entrata in me e ha fatto questo o quello". Dopotutto non eravamo soli e certi errori era necessario evitarli perché questo influenzava, nel senso che rompeva, il lavoro di parecchie persone e allora ho dovuto ugualmente discutere con lui questo problema e gli ho detto: "Ma tu sei uno specialista, e devi sapere e rifiutare la forza negativa". E' stato possibile convincerlo. Allora diciamo che, anche se le forze le trattiamo come esterne, abbiamo la responsabilità cosiddetta morale di accettarle o rifiutarle.

L'ultimo punto che è stato toccato ieri era il problema della respirazione. Nell'ultima domanda, tra gli altri elementi che possono condurre l'essere umano verso un processo diciamo di pienezza (evidentemente si possono usare dieci parole diverse), è stata nominata la respirazione. Ma è stata nominata nel quadro del teatro. E ora vorrei dire qualcosa a proposito della respirazione per sottolineare che la respirazione ha funzioni diverse in diverse maniere di lavorare.

Prima cosa: la respirazione nell'attore e la respirazione nello yogin (parlo dello yogin classico, come in tutte quelle scuole che si sono sviluppate sulla base degli Yogasūtra di Patañjali).

Per lo yogin la respirazione è manipolata o, diciamo, dominata per certi obiettivi estremamente precisi. Si tratta di rallentare e anzi frenare i tre processi (due di questi elementi si presentano sempre nei diversi sistemi di yoga classico, il terzo si può presentare oppure no): si tratta di rallentare e frenare il processo della respirazione, rallentare e frenare il processo dei pensieri e frenare il processo di eiaculazione.

Tutt'e tre le tecniche di "frenaggio" sono evidentemente estremamente legate una all'altra e sono legate anche all'immobilizzazione del corpo, in definitiva; questa immobilizzazione è legata all'immobilizzazione della colonna vertebrale e può arrivare a uno stato che in Occidente è chiamato catatonia. Evidentemente, c'è una differenza molto grande fra le due cose - la catatonia e questa immobilizzazione totale - ma, dall'esterno, i sintomi sono analoghi.

Come queste diverse tecniche di frenaggio sono legate l'una all'altra? In maniera diversa sui diversi livelli.

Per esempio, si nota la relazione tra l'agitazione della coscienza e la respirazione. Si nota che là dove la respirazione è alla sua congiunzione (junction) (la congiunzione è fra il momento in cui l'aria viene inspirata ed il momento in cui l'aria esce), giusto in questo punto la nozione di ego, dell'io, questa creazione sociale che noi chiamiamo ego, che domina la nostra coscienza quotidiana e che è contrattiva e possessiva, allora questa nozione di ego come scompare per un momento o almeno diminuisce.

Si è notato anche che lo stesso fenomeno capita quando un pensiero arriva alla sua fine e l'altro non è ancora cominciato. E' un brevissimo periodo ma in questo momento (allora, diciamo, nel momento del riposo del pensiero) la nozione dell'ego o si dissolve o diminuisce; ciò che, evidentemente, è favorevole per la coscienza trasparente, giusto per questa ragione, tra le altre, che la nozione dell'ego è contrattiva e ogni cosa che è contratta è in contraddizione con la trasparenza.

Allora, nelle tecniche dello yoga classico la respirazione ha parecchie funzioni che sono tutte legate all'immobilità del corpo, al rallentamento dei processi della vita (anche la circolazione del sangue per esempio, il battito del cuore, etc.), come negli animali durante il letargo invernale. Ma tutto ciò ha un livello molto più importante in verità, cioè quello di fissare la posizione e, se così possiamo dire, rilassare l'ego.

Evidentemente, nel lavoro dell'attore è molto diverso. Possono esistere delle analogie, come si è detto ieri a proposito di un attore che si muove all'interno della coscienza trasparente, ma questa è tuttavia una funzione della respirazione completamente diversa. La respirazione nell'atto-

re ha una funzione portatrice della voce, fra le altre funzioni. Per parlare e per essere intesi è necessario che la voce sia portata lontano dall'espirazione; d'altra parte se si sta facendo un'azione attraverso il corpo allora si tratta di non soffocare (come si dice "ho perso il respiro") né di avere carenza d'aria; né di respirare troppo né troppo poco.

In parecchie scuole diciamo di teatro, e non soltanto in Europa, anche in Asia, si cerca la respirazione che è allo stesso tempo profonda e naturale e la si chiama respirazione addominale o respirazione con il diaframma. Quando c'è un blocco di respirazione, la respirazione si ferma a livello del petto e non scende più in basso fino al ventre. Allora si è notato che se l'inspirazione scende fino al ventre e di conseguenza fa spingere indietro il diaframma, si dispone di molta più aria in maniera naturale e quest'aria, per esempio, facilmente porta la voce. A partire da ciò in Europa si è costruito il sistema della respirazione addominale, che è statisticamente vero e individualmente quasi sempre falso. E' questa una delle ragioni per cui gli studenti delle scuole drammatiche hanno più difficoltà con la respirazione che non la gente della strada. Perché è vero che la respirazione diaframmatica è statisticamente la respirazione migliore, ideale, ma dipende anche da quello che l'uomo fa, dipende anche dalla sua struttura fisica, dipende anche dai suoi blocchi psicologici e allora ciascuno per respirare bene deve respirare in modo un po' diverso da un altro. Ed è evidente che uno che nuota respira in maniera diversa da uno che marcia e se volesse coscientemente applicare la stessa, perfetta respirazione ne sarebbe semplicemente sconvolto. In questo tipo di respirazione statistica, ideale, spesso

si fa un ulteriore errore che è anche un errore statistico: si vuole che il petto non si muova del tutto, ma è evidente che quando la respirazione è piena anche il petto si muove. Soltanto, l'accento è sul diaframma. D'altra parte, è molto facile che non si abbia la vera respirazione addominale e che la si imiti soltanto con i muscoli dell'addome. Se si vuol controllare realmente la respirazione addominale non si guarda se il ventre sale durante l'inspirazione, ma per esempio si controllano le costole della schiena, in basso; e questo movimento non lo si può imitare in maniera muscolare. Se la respirazione è addominale è come se l'inspirazione cominciasse con il movimento delle costole della schiena, in basso.

Ma la cosa più importante se si lavora con la respirazione è semplicemente non intervenire se tutto va bene.

Allora direi che le persone che si preparano per essere attori non devono lavorare per niente sulla respirazione. Soltanto se si vede che c'è un ostacolo con l'aria bisogna cercare dove si trova questo ostacolo e in questo momento si comincia a lavorare anche sulla respirazione, ma partendo dalla difficoltà che è individuale, e allora si trova la maniera di respirare che è individuale. E' molto interessante notare come respirano i bambini piccoli nelle diverse posizioni: è totalmente diverso quando si trovano nelle mani dei genitori, quando corrono, quando hanno la testa in basso; cambia, evidentemente. Ciascuna di queste respirazioni, alla fin fine è diaframmatica ma è diversa nelle diverse posizioni e nelle diverse azioni.

Molto dipende anche dalla struttura fisica della persona. Per esempio, se qualcuno ha un petto lungo e stretto (e

questo succede specialmente nelle donne), di colpo si vede una difficoltà di respirazione addominale. Vi è una difficoltà e questa difficoltà è molto strana perché quando questa persona fa una respirazione addominale corretta comincia a soffocare, allora in tal caso, per far trovare la respirazione addominale a questa persona, molto spesso la maniera migliore è quella di mettere in movimento la colonna vertebrale come nel movimento quasi del serpente e, come risultato, la respirazione addominale si scopre. Ma è molto diversa dall'immagine statistica e il petto vi è più implicato.

Le persone che osservano come funziona la macchina, per esempio la macchina della respirazione, molto spesso la bloccano perché si domandano: "respiro bene?", e in quel momento qualcosa cambia. Per questo dico che è meglio non occuparsi della respirazione nel caso dell'attore se non ci sono difficoltà. Perché intervenire nell'orologio se questo funziona? Funziona? Non lo tocchiamo. In parecchie scuole drammatiche si fanno gli esercizi per una lunga espirazione. E' per poter pronunciare una lunga frase e portarla con l'espirazione. E allora per esempio si conta durante l'espirazione "uno, due, tre, quattro, etc." e se qualcuno può contare più a lungo è considerato migliore. Allora questi esercizi concreti sono la maniera migliore per aver difficoltà con la laringe. Quando si ha ancora molta aria tutto funziona, ma quando si continua a parlare ed espirare o contare ed espirare, si comincia a frenare l'aria con la laringe. Nella laringe ci sono come due cerchi, che quando si inghiotte si chiudono. (Se si trova il posto dove ci sono questi cerchi - è qui - e si inghiotte, si chiude.) Allora, per chiudere, fermare l'uscita dell'aria, si comincia a chiudere la laringe e ciò fa sì che ci siano enormi difficoltà con la voce, dopo. In realtà, quello che è estremamente importante è

avere la laringe aperta. Bisogna prendere l'aria, prendere l'inspirazione quando non c'è aria; è tutto, come nella vita corrente.

Se si vuole scoprire la respirazione addominale statistica, ci sono parecchi metodi , uno dei quali è molto semplice. E' derivato dallo yoga classico, anche se ora se n'è dimenticata l'origine in Europa, ed è applicato in parecchie scuole teatrali: la persona è distesa sul dorso, inspira attraverso una narice (l'altra è chiusa) ed espira attraverso l'altra, chiudendo la prima; e dopo si cambia. E' talmente semplice da essere infantile, ma funziona. Soltanto che è difficile essere sulla scena in un'azione e stendersi per terra sul dorso e tappare una narice per inspirare con l'altra e dopo tappare l'altra per espirare con la prima. Allora questa tecnica è, diciamo, abbastanza relativa nei suoi effetti.

Quello che ho voluto sottolineare dando l'esempio dello yogin e dell'attore è che la respirazione ha funzioni diverse nei diversi casi.

Se l'attore osserva la sua respirazione, la sua macchina per respirare, la osserva per controllarla: "funziona bene?", e questo fa sì che la macchina cominci a funzionare male.

Ma se qualcuno osserva la sua respirazione e non è motivato dai suoi obblighi di attore perché per esempio non è un attore, allora questo può dar luogo a processi estremamente interessanti. E' ciò di cui ho parlato il primo giorno: si osserva come si respira, e la respirazione è qualcosa che è, allo stesso tempo, talmente naturale che appartiene in noi si può dire al mondo della natura, nello stesso senso della circolazione del sangue, ma allo stesso tempo dipende dalla

nostra volontà se noi vogliamo e allo stesso tempo è facilmente osservabile. Allora se si comincia ad osservare la respirazione, nel primo momento malgrado tutto si produce un cambiamento: qualcosa cambia nella respirazione. Se si continua o si ha l'attitudine per non intervenire, dopo qualche tempo la respirazione ritorna alle sue vecchie abitudini. In tal caso si comincia ad osservare questo processo talmente semplice, come qualcosa che è la vita in noi che respira o, diciamo, la vita che si muove in questa maniera. E' il primo passo verso questa situazione dove c'è la vita e il testimone. Il testimone osserva la vita. Si scende abbastanza velocemente verso la percezione del battito del cuore e delle pulsazioni. Succede abbastanza rapidamente che, se si guarda la respirazione e allora la nostra attenzione è occupata da ciò, l'agitazione della coscienza cade ed esattamente l'ego comincia a rilassarsi. Molto spesso nella prima fase c'è una sorta di vomito di memorie psicologiche: si notano le emozioni che arrivano improvvisamente, le immagini completamente stupide o erronee, si ascoltano le voci che si erano sentite un giorno nel metrò ma che non si erano mai notate; ma se tutto il tempo si è concentrati soltanto sull'osservazione del processo respiratorio e degli altri elementi del processo della vita, anche questo vomito di memorie lo si osserva alla stessa maniera, come qualcosa che è fuori di noi. Non ci si identifica con ciò. E allora l'agitazione comincia a cadere, la coscienza diventa più trasparente.

E' molto interessante come nelle diverse tecniche spesso molto altamente sviluppate si è utilizzata la respirazione: per esempio, certe scuole di yoga indù, certe tecniche

tibetane, certe tecniche di zen cinese e giapponese. Dovunque si è utilizzata la respirazione, ma in maniera niente affatto identica: ci sono le scuole o le tecniche, dove tutta la chiave è sull'inspirazione, ci sono le scuole e le tecniche dove tutto l'accento è sull'espirazione e ci sono le scuole dove tutto l'accento è sull'intervallo tra inspirazione ed espirazione, senza parlare poi dell'intervallo fra espirazione e inspirazione.

Dovunque, quindi, si vede questa preoccupazione con la respirazione intesa come un veicolo, si può dire anzi un veicolo psicologico o un veicolo psicotecnologico; ma la maniera di applicazione è molto differente ed è sempre legata anche con certi tipi di utilizzazione del corpo, tanto che non si può dissociare l'una dall'altra. Ed è evidente, perché sono tecniche più o meno basate sull'organicità.

In parecchie tecniche altamente sofisticate, specialmente orientali, si tratta di alterare la respirazione quotidiana. E' per questo che c'è il problema dell'intervallo respiratorio o dell'accento sull'inspirazione o dell'accento sull'espirazione. C'è una manipolazione tecnica là, e non voglio dire niente di critico o di negativo a questo proposito, perché evidentemente la respirazione è qualcosa che è giusto alla frontiera tra ciò che dipende dalla nostra volontà e ciò che non dipende dalla nostra volontà, normalmente; allora come accesso, come porta verso ciò che normalmente non dipende dalla nostra volontà è l'ideale e d'altronde a un livello molto semplice si vedono i risultati abbastanza velocemente, come l'alterazione del battito del cuore.

Ma c'è un enorme pericolo in ciò se lo si fa per un periodo relativamente corto o senza un buon istruttore. Che

cosa è un periodo relativamente corto? E' un periodo minore di sette anni. E che cosa è senza un buon istruttore? Un buon istruttore è un istruttore che appartiene a una tecnica con una lunga tradizione. Se si comincia a giocare con ciò da dilettanti, allora si disorganizzano le funzioni naturali del corpo e, ancor più, ci sono gravi incidenti psicologici.

Al contrario, la maniera di guardare soltanto, di percepire soltanto come si respira comporta molto meno pericolo, perché in tal caso c'è la vita e il testimone, ma non c'è manipolazione nel processo della vita, non c'è intervento diretto.

Questo apre un problema, un campo anzi, molto specifico. Ci sono certe tecniche che richiedono un grado molto alto di specializzazione e ce ne sono altre che sono molto più immediate perché cercano, si orientano verso la semplicità. Non si può dire che le prime siano migliori delle seconde; ma ci sono due possibilità. Ritrovare qualcosa che è talmente semplice da essere quasi ingenuo, come qualcuno che giusto guarda come si respira senza voler correggere niente in questo, senza porsi la domanda "funziona bene o male?": questa è una strada estremamente semplice. E si può anche cominciare per esempio con la tecnica respiratoria dello yoga classico che ha un'inspirazione di durata definita, un'espirazione di durata definita e un intervallo di durata definita e che è psicologicamente estremamente efficace ma richiede le circostanze, la posizione del corpo propizia, un isolamento, un contesto culturale favorevole a ciò, una pratica molto lunga e - ciò che è la cosa più importante - un istruttore molto buono.

Spesso mi domando in qual misura una tecnica di questo

genere la si possa trasmettere da una civiltà a un'altra. Allora, il mio parere attuale è il seguente: la si può trasmettere se la persona si trasferisce per abitare nel contesto culturale del suo istruttore per un periodo molto lungo, se, in certa maniera, acquisisce una doppia appartenenza culturale. Un esempio di una persona così è Wilhelm di fronte al taoismo o alla cultura cinese. E la si può anche trasmettere se la persona resta nel suo contesto culturale ma l'istruttore applica questa tecnica tradizionale facendo certe correzioni per adattarla alla mind structure della cultura da cui viene il discepolo.

C'è anche l'influenza di tutto l'ambiente, l'influenza sociale.

Conosco un caso in India, molto preciso. C'era un ragazzo di sedici anni che ha lasciato la famiglia, se n'è andato in un posto che la famiglia non conosceva ed è entrato in un grande tempio dravidico, molto antico, ai bordi di una montagna, per restare là; si è completamente svestito, si è bagnato nel lago sacro che si trovava là ed è rimasto in posizione seduta nel tempio. Dopo, siccome c'erano certe difficoltà da parte della gente del tempio, ha cambiato il luogo e ha preso una grotta ai bordi della montagna. Non ha parlato per niente, completamente e - ciò che è molto raro in quella cultura laggiù - non ha avuto alcun istruttore ma non ha nemmeno applicato alcuna tecnica particolare. E' giusto passato attraverso una serie di esperienze, la prima delle quali gli è capitata prima di lasciare la casa e lo ha spinto verso questo viaggio. Ma, alla sua maniera, ha scoperto una delle vecchie tecniche yoga e questa tecnica yoga è legata a un'immobilità del corpo che nella nostra cultura sarà considerata come una catatonia patologica. Allora, egli

stava seduto nella grotta e il suo corpo era talmente immobile che i serpenti vi passavano sopra e le formiche hanno mangiato una parte della sua gamba.

Come ha potuto vivere con tutto ciò? In quella regione evidentemente c'è la nozione di sannyāsin , un uomo di questo tipo di ricerca, e si pensa che se si dà da mangiare e da bere a questo tipo di persone o le si aiuta, si migliora il proprio stato di karma . Allora è stata la gente dei dintorni che si è occupata di questo ragazzo, lo ha nutrito in maniera quasi artificiale, gli ha messo il cibo nella bocca, direttamente, e questo è durato non mi ricordo più esattamente quanti anni, ma penso che siano stati quattordici anni.

In ogni caso, che cosa succederebbe con un tipo così nella nostra cultura? Si troverebbe molto velocemente in un ospedale psichiatrico; sarebbe curato con un risultato che è difficile da prevedere, in ogni caso sarebbe scocciato, lo si disturberebbe.

Allora, quest'uomo di cui parlo è uscito da questa fase catatonica e dopo riusciva a entrare e a uscire a piacere. Ancora per qualche anno non ha parlato. Quando la gente gli faceva delle domande dava la risposta scrivendo, ma dopo ha cominciato a parlare, molto semplicemente. Che cosa è emerso quando ha cominciato a parlare e addirittura a scrivere testi? Per niente un folle. Uno dei più grandi filosofi dell'India contemporanea. Una personalità leggendaria in questo paese, un grandissimo saggio, ma anche un interpretatore degli antichi testi sanscriti, straordinario nella sua lucidità. La sua intelligenza è stata brillante, il suo senso dell'umorismo straordinario e il suo comportamento molto aristocratico.

Ma vedete l'influenza del contesto! E ho dato soltanto

l'esempio negativo si può dire, l'esempio che l'influenza del contesto può costituire un blocco: la stessa strada nella nostra cultura non sarebbe socialmente accettabile e nell'altra cultura era perfettamente normale. Ma non penso che questo si ponga soltanto sul piano, per esempio, della repressione che una società può applicare, o di una incomprensione. Si pone anche sul piano personale di quella persona: non siamo mai totalmente liberi dal modo in cui siamo giudicati dagli altri che non sono lontani. Quel giovane uomo era giudicato come un sannyāsin, un uomo alla ricerca della verità. E, evidentemente, ha potuto sentirsi a suo agio nella sua difficile esperienza, diciamo socialmente a proprio agio.

Se questo fosse successo nella nostra civiltà, nella nostra cultura, suppongo che il suo processo avrebbe preso realmente un aspetto patologico; diciamo che dentro di sé egli si sarebbe detto tutto il tempo "perché faccio delle cose anormali?", perché per gli altri è anormale. Non è dunque soltanto il problema che gli altri avrebbero potuto portarlo all'ospedale; è anche il problema che per lui non sarebbe stato normale.

Allora, quando si pensa di trapiantare una tecnica da un terreno a un altro, non bisogna dimenticare anche questo aspetto del contesto sociale e del giudizio sociale.

(Viene proiettato il film di Jean Rouch Yenendi ou les hommes qui font la pluie)

Penso che alcuni di voi abbiano già visto questo film, io l'ho visto per la prima volta e vi voglio dire alcune riflessioni.

Ho creduto due volte. La prima volta è stato quando la vecchia, la vecchia guardiana del santuario si è mostrata per la prima volta sullo schermo per vedere cosa succede; quando è stata mostrata per seconda volta con un commento speciale nel paesaggio vuoto non ho creduto per niente, già. Poi ho creduto quando c'era la tempesta; non vuol dire che io creda a Rouch quando dice che è la tempesta che è arrivata laggiù in quel tempo etc., ma c'era la tempesta, semplicemente: le nuvole erano vere, la pioggia era vera, il vento spingeva gli alberi. A questo ho creduto e al resto per niente. Evidentemente, ho creduto che sono stati uccisi degli animali.

Quando si è parlato della possessione questo mi ha molto sorpreso. La parola possessione è effettivamente doppia, in verità, ma diciamo un certo livello di trance organica, sì, questo esisteva per brevi pezzi ma per nulla su di un livello intenso. Quello che era intenso erano le grida per esempio, ma non il livello di trance.

Allora qualcosa non funziona là dentro, per me. Quello che non funziona, nel realizzatore del film o in qualcosa di simile si può dire, questo è difficile da sapere. E' evidente che egli sa riprendere molto bene con la cinepresa. Mi disturba molto la maniera in cui egli pronuncia il nome degli oggetti e delle persone.E' una sorta di atteggiamento antropologico che si presenta attraverso una quantità di parole straniere che si pronunciano. Che cosa ci dice che questo oggetto ha questo nome, quello ha quel nome, etc.? Non ha importanza. E' come la superficialità della terminologia che è presa in prestito dagli aborigeni, come si dice dagli "aborigeni", con una sorta di stima, che io non credo sia la vera stima e che mi sembra molto più una cattiva coscienza. Perché cattiva coscienza? Non lo so. Forse perché qualcosa è stato manipolato nel film; forse perché il film è stato fatto da qualcuno che appartiene a un popolo di ex-colonizzatori; forse per un'altra ragione. Non lo so. Tutto quello che dico sono impressioni dal vivo.

Il rituale stesso mi sembra la rovina. C'è una cosa estremamente caratteristica: la dominanza degli oggetti sulle persone umane. C'è anche una frammentazione che può essere il risultato della maniera di filmare o del montaggio, ma personalmente suppongo che questa frammentazione si sia installata già nel rito. Allora, questo rito è stato filmato quando era realmente fatto o è stato ricostruito per essere filmato? Questa è la prima domanda. Se è stato fatto nel tempo propizio, non per essere filmato, la presenza della cinepresa e della tecnologia moderna ha forse impedito alle persone di fare quello che fanno normalmente? Questa è la seconda domanda. O questo rito sta disgregandosi, tout court? Forse la parola disgregarsi non è precisa. Nella terminologia che ho utilizzato due giorni fa, penso, direi che c'è un dominio della liturgia sul rito. Compiere certi gesti, fare certe cose con certi oggetti, questo si fa correttamente; la persona che incarna in quel momento la divinità si comporta in maniera degna e propizia, ma niente di più. Allora forse è semplicemente il rituale che è caduto nel formalismo,

se volete. Quando il rituale cade nel formalismo, c'è sempre il dominio dei simboli, e qui c'è un simbolismo che è in primo piano.

Personalmente non amo per niente le offerte degli animali, ma ci sono certe circostanze nelle quali mi pare che, malgrado il fatto che sia addirittura orribile, in certo modo è evidente in quel momento. Ciò non vuol dire che emotivamente accetti, ma vedo che c'è una certa evidenza. Qui non vedo questa evidenza. Se c'è tanto simbolismo, allora anche l'animale potrebbe essere simbolico.

Tutte queste sono impressioni, così come mi vengono.

E' chiaro che non è l'inizio del teatro, ma è, per me, personalmente, altrettanto chiaro il fatto psicologico soggettivo in me, che non credo a questo rituale. E' molto strana come categoria, ma esistono categorie di questo tipo. Ci sono registi che dicono "comprendo" o "non comprendo" - e in tal caso si fa riferimento al piano dell'articolazione: "I segni sono chiari?" - e Stanislavskij molto spesso ha detto "credo" o "non credo". Evidentemente è un'altra situazione, per me non è il teatro, come, per me, Les maîtres fous è il teatro. E questo non è il teatro. E' un rito di fronte al quale non credo. E ora, se qualcuno mi dicesse che c'è un testimone che può testimoniare, con le prove come davanti a un tribunale, che realmente dopo questo rito la pioggia è arrivata, crederei allora in questo rito? Se passasse qualche anno, uno dopo l'altro e la cerimonia si spostasse nel tempo, in tal caso comincerei ad avere grandi problemi. Ma supponiamo che la situazione sia questa. Allora direi: questo rito simbolico è efficace per fare la pioggia, ma non è efficace per farmi credere. E' molto soggettivo, ma è così.

E ora propongo le domande o i punti di vista su ciò che abbiamo visto, perché m'interessa come gli altri hanno potuto percepire questo film.

Prima domanda — Il film mi sembra falso ma per questo genere di film ho sempre questa impressione, perché non si può mai sapere come le cose siano andate veramente.

Seconda domanda — La presenza della troupe può danneggiare lo svolgimento del rito. Ho visto anni fa un operatore che cercava di risolvere questo problema - non per quanto riguarda i rituali ma semplicemente ad esempio il lavoro di un artigiano italiano - nascondendo la macchina da presa. Conosce esempi di rituali ripresi in tal modo?

Risposta — Per me mettere la tecnologia dentro un fenomeno vivente è sempre una cosa orribile. Allora, quando si è filmato qualcosa che io consideravo come vivente, mi sono sempre ritirato per non vedere ciò, anche se era il lavoro dei miei colleghi; non ho voluto essere presente quando l'hanno fatto, con l'eccezione di qualche cosa che era, nel senso molto netto di questa parola, lo spettacolo ben articolato. Là sì, là ho potuto essere presente giusto per aiutare il cameraman a sapere come condurre l'attenzione, perché normalmente, quando noi guardiamo uno spettacolo, la nostra attenzione fa la scelta da sé, ma durante la ripresa è la cinepresa che fa la scelta e se l'operatore fa una scelta falsa tutto il filo conduttore dello spettacolo si perde. Allora, nel caso dello spettacolo ben articolato, bene, ho potuto essere presente e anche collaborare, ma nel caso

di un'azione interumana come The Vigil (La Veglia) del mio collega Jacek Zmyslowski, non ho potuto essere presente quando hanno girato.

Ancora di più: tutto ciò che è legato a un vero radicamento, mi sembra veramente orribile filmarlo. Allo stesso tempo so che questo si fa e in certa maniera serve a qualche cosa. Ma è tanto difficile farlo. Penso che il segreto del materiale di Maya Deren ha consistito in due cose. In primo luogo ella è realmente entrata nel vudù, che è diventato parte della sua vita, anzi la sua fede; e inoltre c'è stato un rapporto emotivo estremamente forte per lei in ciò ed era quel tipo di rapporto emotivo che non impedisce, perché è semplicemente l'amore. E in secondo luogo, perché non ha fatto il montaggio? Forse non ne ha avuto il tempo perché poi è stata malata e poi è morta, ma suppongo che non si sia affrettata a fare il montaggio, che abbia girato questo materiale come qualcosa che era parte della sua vita e non si sia affrettata a mostrarlo agli altri. Il montaggio è stato fatto da altre persone, dopo. Ma nel materiale c'è qualcosa di realmente presente.

Allora, quando avevo degli amici radicati in certe tradizioni differenti, di origine di queste tradizioni, li ho sempre difesi e non ho mai dato il loro indirizzo a chi cercasse di fare un film ed anche espressamente mi sono rifiutato di dare le informazioni. Avevo paura che da una parte fosse una sorta di tradimento e dall'altra che l'arrivo della tecnica moderna potesse cambiare il rito stesso.

D'altronde so che ci sono casi diversi e, inoltre, è grazie a certi documenti filmati che possiamo vedere o analizzare certe cose, anche questo è vero. Conosco un regista francese di nome Jean Marie Drot, che ha filmato molti fenomeni interumani organici in diversi continenti. Lui aveva una capacità veramente straordinaria (penso che ce l'abbia tuttora), per cui lui e la sua équipe erano invisibili. Non hanno utilizzato la cinepresa nascosta, era una normale cinepresa, ma essi hanno saputo comportarsi in maniera tale da essere invisibili. E' arrivato a Wroclaw molti molti anni fa e ha voluto filmare le nostre prove. Io ho sempre rifiutato cose di questo genere. Mi ha detto che mi chiedeva soltanto di fare l'esperimento, cioè mi avrebbe dimostrato che sarebbero stati invisibili. E, sì, questo ha ben stimolato l'interesse, in me. Allora ho pensato: "Non faremo una vera prova, faremo qualcosa solo per vedere, e vedremo cosa succede". Ma egli era realmente invisibile. Ciò che dà talmente fastidio nei rappresentanti della tecnica di registrazione, è che si comportano come i moderni tiranni: tutto deve servirli, entrano dappertutto con i loro apparecchi, le loro macchine, è pieno dappertutto, disturbano tutti ma tutti devono servirli. Nel caso dell'équipe di Jean Marie Drot le macchine erano le stesse ma non c'era tutta questa tecnica dappertutto e le persone si sono comportate in maniera estremamente silenziosa, hanno addirittura mantenuto la coscienza di non fare il movimento della mano troppo rapidamente e realmente sono diventati invisibili. Alla fine egli ha filmato le nostre prove. Molto più tardi sono venuto a sapere che si è specializzato nei film etnografici e ho capito che aveva imparato ad avere questa capacità grazie alle circostanze.

Ma a causa di questa resistenza che io sento nei confron

ti della mescolanza della tecnica nelle cose radicate, non ho mai voluto assistere a nessuno di questi tipi di lavoro e non ne ho nessuna esperienza. Nessuna. Questa situazione con lo schermo e l'interpretazione di film etnografici è per me una situazione totalmente nuova. Ciononostante c'è stato il momento di una certa conversione relativa per la possibilità di un documento, ed è stato esattamente quando, ad Haiti, ho visto per la prima volta il film di Maya Deren, che mi ha molto turbato. Sì, il film è montato male, etc., etc., ma qualcosa è successo, c'è qualcosa, testimonia.

Domanda Ci sono aspetti ironici nel film, come la fine con l'arrivo della pioggia o i soldi che si chiedono. Può essere allora che non si tratti di mala fede dell'operatore ma d'incapacità tecnica.

Risposta E' possibile che non sia mala fede o cattiva inscienza. Quando l'ho detto ho lanciato diverse ipotesi per me stesso.

Seguito della domanda Forse hanno registrato un rituale in estinzione ma non avevano tecnologie capaci di registrare un fenomeno in estinzione.

Risposta Sì, è possibile. E' possibile anche che la tecnologia fosse propizia, che il lavoro di Rouch e dell'operatore sia stato eccellente, ma che, semplicemente, il rito fosse in uno stato di formalizzazione. E' possibile anche questa ipotesi.

Per quanto riguarda l'offerta in denaro, c'è forse una sorta d'ironia da parte dell'operatore, ma il fatto di dare

denaro è un fatto che è estremamente normale in questo tipo di cose. Si dà ciò che è importante. Dappertutto, in verità. Se bisogna dare un'offerta, si dà qualcosa che è importante.

Domanda Il rapporto emotivo con il luogo in cui avviene il rito continua nei giorni seguenti al rito? C'è una differenza in questo, nel caso che il rito sia più o meno vero? Come viene scelto il luogo del rito?

Risposta In certi luoghi, in alcuni popoli, il luogo che è importante e serve a qualcosa d'importante conserva la sua funzione durante il tempo quotidiano. Ma ci sono anche altri posti dove, nel momento in cui l'azione essenziale è finita, il luogo diventa completamente quotidiano. Dipende, non c'è una regola generale.

Come si sceglie il luogo del rituale? Non lo so. Normalmente è già scelto. Lo si è scelto in passato. Spesso è anche delimitato. Spesso c'è già anche come l'inizio della costruzione di un edificio, non è ancora l'edificio, ma la delimitazione è estremamente precisa. E in altri casi non è delimitato ma è un luogo che serve a questo scopo da molto tempo.

Allora posso soltanto supporre che ci sia una ragione storica: per esempio, in quel luogo è successo qualcosa di estremamente importante, forse violento forse no, forse qualcosa tra le persone; forse era il luogo in cui è caduto un fulmine in circostanze molto particolari, ma qualche avvenimento è cominciato; forse era a causa di un oggetto che si trovava là, per esempio un meteorite, forse non è nemmeno che il meteorite è caduto nel tempo in cui questo rituale è co-

minciato ma la pietra era strana, speciale, misteriosa, forse qualcosa di questo tipo, un oggetto speciale; forse è legato a un albero che è estremamente vecchio. Ma forse è legato anche o è legato soltanto alla qualità del luogo. E qui si torna al tema di uno dei giorni passati, che ci sono certi luoghi che hanno una particolarità, che sono forti. E' come ho raccontato il secondo giorno a proposito della scoperta dei posti speciali della tribù Huichol.

D'altra parte, là dove non c'è rituale o diciamo non è l'aspetto rituale che domina ma molto più le tecniche personali come di nuovo nello yoga, c'è una regola secondo cui è favorevole avere un luogo speciale per fare ciò. Se è possibile, questo luogo non dev'essere frequentato dalle persone di fuori, diciamo; se non è possibile, bene, può essere un angolo nella camera ma che per questa persona che fa una tecnica personale serve soltanto a quest'obiettivo. Ma questa regola non la si può considerare come una regola generale, nemmeno per le tecniche personali. Là dove si dice: "questo è necessario, questo è favorevole", è considerato come necessario o favorevole specialmente per il principiante. E ci sono parecchie tecniche personali in cui si richiede, in certa maniera, che sia possibile farle in diversi luoghi e in diverse circostanze, ciò che personalmente, a me, sembra molto intelligente, perché i luoghi scelti o speciali li si può sempre perdere.

Domanda Questo film sottolinea il fatto che la massa dei presenti si volta dall'altra parte al momento dello sgozzamento degli animali, mentre nella maggior parte degli altri riti credo che sia un momento centripeto, cui si

partecipa mettendosi in circolo attorno allo sgozzamento. Questo fatto mi sembra originale. Appartiene solo a questo popolo?

Risposta No, non appartiene solo a questo popolo, ma è veramente molto interessante, anch'io l'ho notato. Il fatto di voltarsi, di volgere le spalle quando un'azione essenziale o molto importante si svolge è come dare il segno di stima e che si considera questa azione come intima, come se realmente è l'intimità che entra nell'azione. Si può dire che, per esempio, se il sacrificio è fatto per una divinità, è per questa divinità e allora non si vuole guardare, è fra colui che fa l'azione e la divinità.

Questo lo si può notare nel modo in cui vengono fatte certe preghiere dai Dervisci. Penso ai Dervisci del Kurdistan dove, quando ero là, il capo derviscio, un vecchio, per fare la preghiera, si è messo in un angolo e si è completamente nascosto con un grande cappotto nero. E ciò non è stato fatto in maniera dimostrativa, ma veramente egli è scomparso dal campo visivo. Questo mi ha molto commosso. E se prendete la Bibbia, anche lì ci sono certe storie a proposito dei profeti di fronte alle forze divine, dove si tratta di non guardare.

Non so che parola usare; io ho usato la parola stima. Rispetto, forse è questo, è il rispetto.

Domanda Come mai non hanno avuto problemi a far filmare questo momento di rispetto?

Risposta Sì, questa è un'osservazione molto

forte. C'è una contraddizione, qui. Ma forse è così: quando il rituale non era ancora formalista, è stato il rispetto che ha fatto girare le spalle alla gente davanti al sacrificio e ora è già liturgia. Tutti sanno che in questo momento si fa il movimento di volgere le spalle al sacrificio. E qui forse Lei ha imboccato la strada giusta che dà la possibilità di avere un'ipotesi a proposito di quello che succede qui. Forse è la prova, forse, che questo è un rituale formalista, cioè che è passato nello stadio della liturgia solamente, perché è vero che, se tutti considerassero che non si ha il diritto di guardare, non potrebbero accordare agli stranieri che sono con la cinepresa di guardare.

Domanda In questo film non ho visto nelle persone che sono possedute un coinvolgimento vero, per me, una vera partecipazione, come lo sono per esempio i rituali dei balinesi, dove c'è molta più intensità nei corpi delle persone possedute. Vorrei sapere se è questo che non le ha fatto credere al rito.

Risposta Sì, la parola possessione è forse abusata. In certe culture si dissociano i diversi livelli della cosa. Si dice, per esempio, "c'è stata manifestazione, ma non c'è stata possessione".

E anche ci sono gradi molto diversi di manipolazione in ciò da parte delle persone implicate. C'è molto spesso un forte elemento di recitazione, semplicemente, e laddove abbiamo l'impressione che la possessione sia piena è probabilmente perché non vediamo elementi di recitazione e crediamo che non ci sia manipolazione. E' evidente che quando dico "non credo", io dico "non credo a queste persone". Non ho

nemmeno l'impressione che queste persone mentano, no, ma non vedo nemmeno un processo umano che si compie.

Domanda L'estrema simbolizzazione che c'è in questo film, non può essere legata al fatto che questo rituale si svolge in un villaggio e non in una città? In ogni caso c'è comunque una evoluzione del rituale: nel primo caso (Les maîtres fous) c'è la città ed il rituale è più individualizzato e conflittuale, qui, nel villaggio, c'è formalizzazione simbolica, perché il contesto culturale è diverso. Poi volevo anche dire: Lapassade parla di due aspetti della trance, di cui uno solo può essere considerato catartico, mentre l'altro è dispotico e la trance viene detta in questo caso "trance del terrore". In questo secondo caso ci sono alcuni individui che fungono da delegati-agenti per far venire gli dei, ma tutta la società è in grado di condizionare chi ha la possessione in modo costrittivo, e l'individuo non è libero. Nell'altro caso c'è una trance più libera. In che senso si potrebbe riscontrare questo aspetto in un filmato di questo genere, anche se non in modo così decisivo e netto? Forse la trance del vudù e quella di Les màftres fous sono più libere e quella che abbiamo visto qui è dispotica? E' solo un'ipotesi perché non ho elementi tali da poter definire che tipo di società è, che tipo di ruolo svolge.

Risposta Prima di tutto devo ripetere quello che ho detto l'altro giorno, che, per me, Les maftres fous è l'inizio del teatro e la fine del rituale, che quello che è mostrato nel momento della trance, della possessione nel film della Deren è il rituale nella sua pienezza vivente e che questo, per me, è il rituale nel suo stadio di formali-

smo.

Il problema del simbolismo e degli oggetti simbolici non è la presenza del simbolismo, che esiste in ogni rituale, ma la dominanza dell'aspetto simbolico sull'aspetto della vita, della vita nelle persone che vi sono implicate.

Dovunque c'è il rituale vivente, c'è tutto un sistema simbolico molto preciso, ma questo simbolismo nutre il fiorire della vita in queste persone, diciamo nutre il processo organico, nutre anzi il compimento del processo organico. Allora vediamo tutti questi elementi simbolici, se sono visibili. Spesso non sono visibili: per esempio c'è una colonna di grande importanza, ma questa colonna non è materiale, è una colonna che tutti sanno là che esiste anche se lo straniero non la vede. Ma ci sono elementi simbolici che sono visibili. Soltanto, nella percezione delle cose, non è questo che domina, quello che domina è il fiorire della vita con tutto ciò che c'è in questo di pericoloso, di possessivo, etc.

Non so, forse questa distinzione fra una trance che serve alla società, o, diciamo, alla comunità per tenere in pugno i posseduti e una trance più libera, forse questa distinzione è giusta, non lo so.

Ma è per me molto chiaro che ogni rituale ha la sua funzione comunitaria e sociale ed allora in certa maniera ogni rituale ha anche questo aspetto di dominio dell'individuo da parte della comunità, ma, paradossalmente, questo non mi sembra per niente una limitazione della libertà. Quello che decide, in ciò, è molto più che cosa succede nell'essere umano, con l'essere umano, perché la codificazione delle cose, che è senza alcun dubbio legata alla comunità, può essere evidentemente tout court soltanto la limitazione, ma può essere

anche la routine positiva: si sa cosa fare, allora non si ha il problema di cercare, di pensare, di esitare. La partitura esce, è evidente. E allora la coscienza è libera da questo problema, può diventare trasparente, ed è dentro questa coscienza che il corpo si muove con la sua partitura imposta dal rituale, nei limiti imposti dal rituale, quindi dalla comunità, dalla memoria collettiva della comunità.

C'è anche il problema che la nozione di trance libera non può essere la stessa in culture diverse. Nella nostra cultura, nella nostra mind structure, noi siamo inclini a considerare come trance libera quel tipo di trance nella quale si può rivelare pienamente il nostro ego, già formato dall'educazione sociale. Anche se è una ribellione, è sempre legato. Ma c'è anche un'altra maniera di pensare, ed è che la possibilità della trance libera si presenta nel momento in cui il nostro io formato si rilassa, cioè l'io resta, ma la nozione di questo ego quasi scompare: è ego rilassato. C'è il problema in che misura il nostro ego formato è la prima delle nostre limitazioni. La sua funzione positiva è evidente; è inevitabile per vivere con gli altri; senza di ciò non sarebbe possibile lo sviluppo della civiltà, non soltanto la civiltà tecnica europea od occidentale ma anche le altre civiltà. Però ciò comporta anche una limitazione. D'altronde voler completamente spezzare l'ego, è molto pericoloso e può facilmente sfociare in una piena psicopatia. Il rilassamento dell'ego invece è qualcosa che è piuttosto ben riequilibrante; è come una decontrazione della coscienza che fa sì che possa diventare più vasta e più trasparente.

Domanda Vorrei sapere se ci sono casi in cui

i partecipanti, o alcuni dei partecipanti ai riti prendono droghe e quali sono i riti in cui non vengono prese droghe.

Risposta Certamente, ci sono molti rituali estremamente viventi che sono senza droghe. E anche laddove c'è la droga, è utilizzata nelle vecchie tradizioni, dove la tradizione è ancora vivente, con un'enorme prudenza e per niente nel senso dell'ebbrezza narcotica caratteristica degli occidentali. C'è una preparazione molto speciale, c'è tutto un sistema di purificazione del mentale, per liberarlo prima dai contenuti, diciamo, disgreganti e diciamo che è in un certo momento molto preciso che avviene l'intossicazione. Tutte le storie che si raccontano, a proposito per esempio degli Huichol e del peyotle, sono soltanto sulla via di diventare la verità. Da una parte, in parecchi luoghi, la comunità è minacciata a causa di una sorta di aggressione esterna, del problema per esempio dei minerali che sono sul terreno, etc.: essi si sentono minacciati. E arrivano gli occidentali, o anche i messicani diciamo, che portano l'alcool, che fanno il traffico con il peyotle. E d'altra parte, in parecchi luoghi, c'è anche una sorta di disgregazione della società e il peyotle è realmente usato in certi casi come narcotico.

Ma nella vecchia strada tradizionale che è ancora viva laggiù è completamente diverso. C'è questo peyotle come sacramento, ma è utilizzato con enorme rispetto, prudenza ed economia, e fa parte di un'azione molto lunga che ha il suo aspetto rituale e il suo aspetto completamente personale e dura parecchi giorni, parecchi giorni e notti, prima addirittura che il peyotle entri in azione. E non è nemmeno l'elemento, come agente chimico, cruciale. Ciò che è cruciale in questo senso è per esempio la veglia, il fatto di non dormire molto a lungo, di vegliare tutto il tempo, specialmente da parte del Maracame, colui che conduce.

Ci sono molti malintesi in proposito. E' come dire che il prete cattolico è un ubriacone. Egli beve sì del vino durante la messa e tuttavia non è la stessa cosa che se facesse la messa in stato di ubriachezza. In verità, nei riti che sono viventi e molto profondamente radicati o nelle azioni, come il pellegrinaggio degli Huichol, la caccia al peyotle, che è difficile addirittura dire in che misura sono rito e in che misura sono tecniche personali, diciamo che molto spesso, molto spesso là, se c'è un agente chimico come il peyotle, funziona nello stesso senso del vino durante la messa, almeno durante un lungo periodo. C'è anche il momento, presso gli Huichol, in cui ciò è molto più radicale, ma è un tempo molto breve.

D'altra parte, per esempio nel vudù c'è il caso in cui prendono un po' di rum. Ma là vediamo subito di fronte a quale comunità ci troviamo e a quale prete, a quale hungan. Normalmente questo rum lo dà l'hungan di sua mano ed è molto prudente esattamente a non spingere le persone in stato di ubriachezza, se la tradizione è ancora profondamente reale; e ci sono i luoghi dove lo danno semplicemente perché le persone cadano in stato di ubriachezza, perché si scatenino, perché succeda qualcosa. Questa differenza è estremamente visibile e in questo si vede anche, esattamente, la qualità dell'hungan. Spinge semplicemente verso una sorta di ubriachezza e addirittura diventa lui stesso ubriaco oppure è estremamente economico in questo campo, ciò che è tipico di un hungan molto grande?

26/3/1982

(Proiezione del film I Dervisci del Kurdistan di Brian Moser)

Ho voluto sapere esattamente quando è stato girato il film, perché sono stato tra questi dervisci nel 1970 e qui vedo un'enorme differenza in tutte le circostanze della vita. Anche lo Sheikh che mi ricordo io era molto più piccolo e molto più vecchio. Non escludo, in verità, che ci siano più Sheikh e non uno solo. In ogni caso lo Sheikh che ho incontrato io aveva l'autorità di un asse di tutti i dervisci. Mi domando se non era il padre del vecchio di questo film. Dava l'impressione di essere talmente vecchio che era più vicino a un vecchio albero che a un uomo. Ma per nulla in senso negativo: era un essere estremamente commovente, per me. Là dove ero io era molto più lontano dalle città, in un luogo che era considerato come destinato specialmente a certi tipi di cerimonie.

Il popolo curdo è un popolo di guerrieri, nello stesso senso che si può dire degli indiani, dei vecchi indiani dell'America del Nord; si dice: "il guerriero indiano", nello stesso senso il curdo è "il guerriero". E c'è un'analogia con gli indiani dell'America del Nord: è un popolo minacciato di scomparire. Quando sono stato là, gli uomini erano vestiti in modo diverso, in maniera chiaramente guerriera; e di tutti questi loro costumi estremamente caratteristici ora è rimasta soltanto la fascia che hanno sulla testa.

Erano armati. Forse era legato esattamente al tempo e alle circostanze, cioè si era in pieno periodo di guerra. D'altra parte è possibilissimo che la monarchia iraniana abbia accordato il diritto di filmare al creatore di questo

film imponendo certe condizioni. E' estremamente perverso ed interessante vedere in che maniera l'atteggiamento della monarchia iraniana ha influenzato il creatore del film. Evidentemente in questo film Sheikh è un tiranno e la civilizzazione moderna libera la gente dalla sua tirannia. Ma, almeno dai miei ricordi, era molto diverso: Sheikh era il capo spirituale e l'autorità che ha dato l'identità al suo popolo, diciamo, non nel senso che è lui che la dà, ma nel senso che egli incarnava l'identità; e allora è vero che il suo ruolo era anche civile, ma era il ruolo civile di un capo carismatico alla testa di un popolo minacciato di scomparire. E una delle forze più minacciose era esattamente la monarchia iraniana con la sua nuova civilizzazione; l'altra forza che minacciava era evidentemente l'Islam ortodosso.

In ogni caso l'influenza sul creatore del film è piuttosto nel commento che non nel lavoro. Quindi il film mi pare rifletta ugualmente qualcosa di quel luogo. Spesso, se si vuol capire qualcosa, è molto meglio non stare a sentire il commento; se per esempio capito appena un po' l'inglese, è largamente sufficiente. C'è una moltitudine d'informazioni che sono in verità interpretazione. Allora la vostra attenzione è ipnotizzata ad ascoltare un'interpretazione e perdete quello che succede.

Cominciamo a spiegare che cos'è lo zikr. Questa parola si può pronunciare diversamente ed è pronunciata molto diversamente in diversi luoghi islamici. Zikr è qualcosa di analogo da una parte alla filocalia nella chiesa ortodossa e dall'altra al mantra in India.

In linea di principio zikr è la pronuncia del nome di

dio; è un processo per entrare in una sorta, diciamo, di tran ce, mediante il veicolo di ripetere il nome di dio. Ciò che è importante nello zikr è l'armonizzazione di questa ripetizione del nome di dio con il processo organico.

Il veicolo per raggiungere questo scopo è, all'inizio, la respirazione. Il momento ideale, se così si può dire, il momento pieno dello zikr non richiede più la pronuncia a piena voce: ciò avviene dentro l'uomo come una sorta di pulsazione di una fontana e persino la pronuncia del nome nel pensiero scompare. E' molto difficile dire cosa resta. Possiamo dire che resta una certa risonanza, dentro, una certa qualità di vibrazione che è vicina a questo nome divino, ma che è, in verità, un processo talmente legato all'organicità che ingloba il corpo e addirittura si accorda con la circolazione del sangue.

Di per sé, evidentemente, non è questo che è importante; ciò che è importante è che l'uomo sposta il punto dell'attenzione dal centro che possiamo chiamare "l'ego" o "l'io" verso un altro centro che è in certa maniera sentito come extraumano (in questo caso vuol dire: sentito come extrapersonale, per quella persona precisa, come extraindividuale). Nella categoria della psicologia analitica, sarebbe "il sé"; per qualcun altro sarebbe "l'io superiore".

Notate come cambia l'immagine della cosa: "l'io" lo associamo automaticamente con la testa; "il sé" è più vicino a qualche parte dentro ma è molto largo; ma se qualcuno si dice "l'io superiore", in tal caso è l'immagine di qualcosa che è in alto: è il centro, ma che è in alto. Allora si vede come le parole, i nomi stessi definiscono la visione delle cose.

Nella filocalia c'è lo stesso processo in verità, con certe differenze, senza dubbio. Una delle differenze più importanti è che nella filocalia si pronuncia una frase e che, relativamente, si rinuncia a manipolare la respirazione. Nello zikr, nonostante tutto, c'è una certa manipolazione della respirazione, ma quando ciò comincia a funzionare, in quel momento diventa organico; nella prima fase non è organico, molto spesso, e in tal caso sentiamo il rumore, che è disarmonico in certa maniera.

E nella filocalia il corpo è molto più immobilizzato, può essere anzi completamente immobilizzato, ma può essere anche in un movimento, che è molto vicino a quello dei dervisci del Kurdistan. Per quanto riguarda la posizione sulle ginocchia tuttavia, negli islamici in certa maniera si va fino a fissare la posizione della testa che tocca la terra e, malgrado il fatto che c'è il movimento, cioè il corpo sale e scende, l'accento in certa maniera è sulla pausa, quando la testa tocca terra; nella filocalia invece, se c'è il movimento, l'accento è sul movimento.

Anche questo è interessante: perché ci sono certe analogie nella posizione di preghiera in parecchi luoghi nel mondo? Non è identità di posizione, ma ci sono analogie. E non si tratta di semplice filiazione. Se si procede per via scientifica e siamo davanti a un vecchio testo cinese che dice che l'uomo ha dieci dita nelle mani, allora si è inclini a dire: "Toh, è interessante, i greci antichi hanno detto la stessa cosa!" Allora si cerca la linea di filiazione: "Forse questa conoscenza è passata attraverso Babilonia, etc." Ma, semplicemente, l'uomo ha dieci dita. Ci sono certe cose che tout court esistono oggettivamente e sono percepite dal-

le genti in civiltà diverse.

Allora notate che ogni posizione che è sospesa tra attiva e passiva è una posizione che da qualche parte è una posizione di preghiera. Quando la sorgente vivente o psicoorganica di ciò è scomparsa e questa posizione è diventata una semplice liturgia (nel senso di: "soltanto liturgia"), allora in quel momento la posizione si stabilizza come "passiva e tenuta". Ma succede anche che la posizione si stabilizza come passiva e tenuta ma allo stesso tempo vigilante. In tal caso è una posizione di meditazione, come si dice, che funziona nelle tecniche altamente sofisticate, dove abbiamo l'esempio di un'immobilizzazione totale, come nello yoga classico, o di una posizione immobile ma molto più elastica, capace di movimento, come nella posizione seduta dello zen. In ogni caso ciò che è comune in tutto ciò come una sorta di radice organica (se non nel momento presente, almeno nel passato) è la posizione in cui si è sospesi tra attività e passività. Questa posizione può evolversi verso una stabilità cosciente e vigilante; questa posizione può evolversi verso un movimento immediato: è molto caratteristico.

Vorrei ancora tornare all'azione del mantra o dello zikr o della filocalia per farvi notare un punto preciso in cui diventa una tecnica personale in senso proprio.

Allora, quando si è legati alla pronuncia o alla vibrazione della voce, in questo momento l'aspetto interumano è estremamente forte, e fa legare, anche nel movimento del corpo, una persona con le altre - ciò che può sfociare in diversi tipi di movimento, anche il movimento ruotante o un altro tipo di movimento, con un legame estremamente forte tra le persone. Questo legame - voglio sottolinearlo - è visibile,

è formale, persino: si tratta di un'azione che in ogni caso, anche a causa soltanto della vibrazione sonora, è profondamente interumana.

Ma quando lo zikr o il mantra o la filocalia discendono verso il silenzio - ciò che per certe persone è equivalente a una sorta di percezione di qualche cosa che pulsa come una sorgente, una fontana - in questo momento diventa in un senso estremamente preciso una tecnica personale. Perché? Perché l'espressione articolata e cosciente è stata limitata. Dovunque c'è l'espressione volontaria ed articolata, diciamo l'espressione cosciente, là c'è il fenomeno interumano come dominante; e dovunque è la coscienza e non l'espressione cosciente che domina, là c'è una tecnica personale. Evidentemente, quando dico "la coscienza", non mi riferisco alla superficie della coscienza, là dove si accavallano reciprocamente i pensieri le emozioni e le immagini: è una coscienza più vasta, che nella terminologia europea ingloba gli strati dell'inconscio profondo.

Se si considerano le cose in questa maniera, possiamo abbastanza facilmente rinunciare alla parola "trance", ed è per me un gran piacere rinunciare a questa parola, perché è una parola che crea un'enorme quantità di confusione. Mi sembra che sia meglio non partire dalla nozione di trance, ma da qualcosa di molto più modesto che noi chiamiamo "attenzione".

Uno dei miei colleghi, che è indiano Huichol, durante un certo periodo è stato istruttore, con persone di culture diverse, fra cui molti europei, di un'azione che noi chiamiamo The movements (I movimenti). In verità sono una sorta di

posizione che si muove e hanno una connessione diretta con la maniera di percepire: in certa maniera questi movimenti condizionano, ma preferisco dire "decondizionano", la macchina della percezione.

La nostra percezione nella vita corrente è condizionata dall'educazione, è evidente. Potete prendere come filosofo che se n'è occupato Wittgenstein per esempio, ma la conoscenza di questo condizionamento della percezione è antica, è estremamente vecchia. Noi siamo allenati a vedere certe cose come ci è stato insegnato che sono, e questo succede in maniera anche organica, perché se siamo in un luogo vuoto, all'aria aperta e molto lontano vediamo qualcosa di bruno, verticale, con qualcosa di verde sopra, diremo sempre: "è l'albero". Ma ci può essere un uomo che non ha visto "l'"albero; e io ne conosco un esempio, un mongolo che è stato educato nel deserto e quando suo padre lo ha mandato a cavallo la prima volta su una lunga distanza, ha visto qualcosa che era bruno, verticale e verde sopra e ha detto che ha avuto una paura enorme, ha avuto l'impressione che fosse un essere vivente che lo seguiva. Allora è chiaro che la nostra percezione è condizionata, e questo è anzi necessario per funzionare nella società; è una sorta di accordo (agreement) per poter vivere insieme e avere categorie comuni. Ma c'è qualcosa di molto rivelatore se noi possiamo, per certi momenti, decondizionare la nostra percezione.

Dunque questo tipo di movimenti (The movements), cioè di posizioni che si muovono, hanno la funzione di decondizionare la percezione.

Quando il mio collega Huichol ha voluto spiegare agli europei come comportarsi (il suo spagnolo è molto, molto debole, d'altronde), ha utilizzato la parola "concentrazione";

ha detto precisamente quale posizione associare con quale movimento, ha mostrato ciò e ha detto: "Avete concentrazion". "Ah" - mi sono detto - "è una parola che non è del suo vocabolario." E gli ho detto: "Ascolta, cosa vuol dire 'concentrazione'?" e lui ha detto: "Attenzione". "Questo" - mi sono detto - "è molto più vicino al suo vocabolario, ma non è ancora preciso." E ho detto: "Ma che cosa significa 'avere attenzione'?" e lui ha dato la migliore definizione che io abbia mai sentito, la migliore soggettivamente, per me. Ha detto: "I piedi sono ben poggiati sulla terra; tu guardi e vedi e non guardi soltanto, tu vedi; tu ascolti e senti (entends) e non ascolti soltanto, tu senti." Sì, è proprio questo: avere i piedi ben poggiati sulla terra, o, se volete, avere il corpo ben poggiato sulla terra; vedere e sentire: è l'attenzione.

L'attenzione la possiamo dirigere con l'accento sul mondo, come diciamo, esterno, ma è anche possibile [diriger la verso il mondo interno]... (non registrato)...

E' la stessa cosa che ha fatto quel bizzarro yogin indù, quello che da giovane ha cominciato a immobilizzarsi totalmente, cosa che nella nostra civiltà sarebbe intesa come catatonia. Ma non era catatonia. Perché? Perché la sua attenzione era vigilante. Soltanto, non era rivolta verso l'esterno. E' tutto.

Allora, l'attenzione è qualcosa di molto più modesto che non la trance, come parola. Ma questo fa sì che le cose divengano meno misteriose ed elevate e molto più semplici e naturali e comprensibili.

Allora direi che tramite il veicolo dello zikr, come tramite il veicolo della filocalia o del mantra, si può arri-

vare a una perfetta fissazione dell'attenzione e che questa attenzione è allo stesso tempo vigilante, organica, centrata. Centrata, questo è importante: è, esattamente, questo spostamento dell'io verso il sé o, se volete, l'io superiore. Ma, evidentemente, potete utilizzare molte altre categorie. Per esempio è possibile utilizzare categorie senza alcun soggetto: l'attenzione sta muovendosi dal centro che noi chiamiamo "l'io" verso la coscienza trasparente. Là non c'è soggetto. Non è necessario utilizzare una parola che la definisca: "l'io superiore", "il sé", etc. E' giusto l'io abbastanza decontratto, "disincrespato" (decrispé).

Fra i dervisci ci sono certe cose che sono molto interessanti, come la connessione tra la tecnica personale e la vita abituale, quotidiana. Bene, alcune di queste cose sono semplicemente ereditate dall'Islam, come, per esempio, il fatto di fare le abluzioni cinque volte al giorno. Fare le abluzioni era un'azione igienica, dopotutto, che è stata imposta agli islamici; ma è molto interessante vedere, tra gli islamici, le diverse maniere di fare ciò. Alcuni lo fanno realmente - bisogna lavare certi luoghi del corpo - e altri lo fanno in maniera molto più simbolica. Anche nei primi esiste l'aspetto simbolico, evidentemente, ma esiste anche un aspetto semplice ed evidente. Nei secondi c'è già una formalizzazione.

Quando si è capaci di fare zikr in maniera continua e silenziosa, ciò comincia a funzionare nel contesto di tutti i lavori quotidiani e, in quel momento, il lavoro quotidiano si trasforma in una tecnica personale.

Ciò è molto, molto interessante nei dervisci. In certe regioni del mondo i dervisci hanno sviluppato questo aspetto

con una preferenza per certi tipi di mestieri, come per esempio produrre tappeti o vendere tappeti o tutt'e due le cose insieme. I dervisci sono stati considerati dall'Islam ortodosso come un'eresia, nonostante tutto; molto spesso dovevano nascondersi. Allora un mercante di tappeti è qualcuno che può andare in giro da un posto all'altro e prendere contatto con le persone e ciò non desta sospetti.

D'altra parte c'è questa funzione della forma dei tappeti di cui ho parlato un'altra volta. Uno dei giorni passati vi ho raccontato a proposito dei tappeti volanti, che c'è una certa struttura dei disegni dei tappeti, che, come si dice, può accordarsi con la struttura mentale dell'uomo e, in questo momento, si ha l'impressione di un allargamento della coscienza, come se essa passa attraverso questo tappeto e diventa spaziale. In tal caso vi è un'impressione che ricorda l'ondeggiamento: è come se si ondeggia. Questo segnò l'inizio della leggenda a proposito dei tappeti volanti, o, almeno, questa è la versione di alcuni dei rappresentanti di questa tradizione.

A proposito della relazione fra l'Islam in generale - non voglio entrare nei dettagli delle differenze tra sunniti e sciiti ora - e i dervisci, bisogna notare qualche punto.

Prima di tutto, l'Islam è apparso in un luogo in cui il pluralismo, o, se volete, il politeismo era estremamente sviluppato; e, in quanto in ogni fenomeno culturale o, se volete, in ogni fenomeno psicologico arriva l'aspetto della compensazione, il monismo o monoteismo dell'Islam è stato estremamente forte.

Ma quando questo monoteismo o monismo si è impiantato

completamente, attraverso le leggi stesse della natura umana, che è come omeostatica, si è cominciato a cercare gli altri aspetti. Non è stato un aspetto politeista, pluralista, ma è stato un aspetto umano. Si può dire che questo dio talmente lontano e talmente astratto ma forte doveva trovare qualcosa di umano, che abita nell'uomo.

Nel Corano, se mi ricordo bene, la parola "cuore" è pronunciata soltanto due volte, mi pare. Ma, per i dervisci, il cuore dell'uomo diventa il centro di tutte le cose che li interessano. E' il cuore che domina, è il cuore che è come l'uccello rinchiuso, imprigionato nella gabbia del nostro petto e che cerca di volarsene via. E' il cuore che batte? E' un cuore più vasto. Siamo di nuovo di fronte a qualcosa che è trasparente, che è spostamento del centro, che è "disincresparsi" o decontrazione dell'io. Siamo di nuovo di fronte alla stessa cosa. Non è il cuore sentimentale. E' un altro centro che è, allo stesso tempo, enorme. E' imprigionato nella gabbia del petto ma è enorme, diciamo spaziale.

Sembra che quest'evoluzione verso un'umanizzazione, questo passaggio dall'Islam ortodosso verso il derviscismo, questa scoperta del cuore, sia avvenuta non senza l'influenza dell'induismo e forse, ancor più, del mazdeismo, la religione di Zoroastro.

Ma, dopotutto, penso che si esageri molto in questa materia. Le filiazioni sono esistite ed esisteranno sempre, è certo; non è per caso che una certa cosa si evolva sul terreno in cui le persone hanno già avuto certe esperienze particolari. Ma rischierei l'ipotesi che anche se si togliessero tutte le influenze questa evoluzione si produrrebbe lo stesso, forse più tardi. Appartiene alla natura umana, o appartiene alla natura delle cose: dipende dalla mind structure il modo come vogliamo formulare ciò.

A un certo momento, all'inizio di questo film, abbiamo visto uno dei dervisci che cantava in una posizione seduta. Ha utilizzato la respirazione in maniera molto precisa. Ha fatto un'inspirazione che è stata quasi silenziosa e ha messo l'accento sonoro sull'espirazione. All'inizio era manipolato e abbastanza artificiale. Allora mi sono detto: "Bisogna guardare le mani di quest'uomo perché può facilmente entrare in uno stato isteroide"; ma in questo momento, esattamente, si è vista la sua figura con la mano e la mano era rilassata.

Ciò non è successo per niente con un altro, più tardi, che è passato attraverso questo sintomo caratteristico della mano "increspata", la zampa d'uccello; ma anche il secondo, dopo, ha decontratto la mano.

Nel secondo caso colui che ha utilizzato la respirazione come veicolo ha fatto molto rumore quando ha inspirato, ciò che è uno dei sintomi di uno stato isteroide; ma già quando ha decontratto, ha cominciato ad avere l'inspirazione più silenziosa: è passato attraverso questa manipolazione un po' isteroide ed è uscito verso l'organicità. In questo secondo caso è molto interessante osservare l'armonia e la disarmonia, nel senso melodico, musicale. Nello stadio isteroide era disarmonico ed improvvisamente è passato verso un'armonia, verso qualche cosa che era una melodia propria, sonorità pura.

C'è la relazione tra lo Sheikh ed i discepoli che è una relazione estremamente forte. La relazione della popolazione con lo Sheikh in questa regione del mondo è molto differenziata. In ogni caso, lo Sheikh è un'autorità, un por

tatore d'identità collettiva, per tutti. In questo senso, come anche nel senso di certe concezioni religiose, tutti sono dervisci. Ma dervisci nel senso proprio di questo termine sono le persone che studiano, che lavorano sulla tecnica personale dei dervisci, allora in questo secondo caso non sono più tutti, sono i discepoli precisi dello Sheikh. La stessa cosa esiste in India fra i guru ed i cela.

Penso che, a parte il fatto che sono tecniche che richiedono una grande competenza da parte dell'istruttore, c'è anche un certo aspetto psicologico che è importante in questa relazione. La tecnica personale altamente sviluppata diviene una tecnica legata a ciò che l'uomo fa con la sua solitudine. E allora è necessario un fattore che compensi la solitudine, e questo fattore è il guru o lo Sheikh.

E' la stessa cosa che è comparsa fra gli eremiti in Egitto, gli eremiti cristiani, i cristiani gnostici, ecc. Come ho detto un altro giorno, nel IV secolo, cioè esattamente quando il cristianesimo ha combattuto l'impero ed è diventato quindi una forza civile, esattamente in questo periodo è cominciato un movimento molto forte di fuga verso il deserto. Si può dire che una folla di gente santa ha disertato l'impero cristiano. Evidentemente, questo movimento esisteva anche prima del IV secolo; soltanto che, nel IV secolo, è diventato estremamente forte.

Allora in questi gruppi esisteva la nozione di "vecchio", "anziano", senex in latino. Sapete, il problema (di traduzione) è nel fatto che questa parola per le genti di quel tempo era una parola semplice della vita corrente e serviva nella vita corrente per definire una persona anziana, che ha molti anni; ma quando questo è diventato una sorta di funzione di

Sheikh o di guru, ha funzionato in un'altra maniera: un senex poteva essere relativamente giovane, ciò poteva accadere. In ogni caso, i senex avevano discepoli che venivano chiamati "fratelli", ed esisteva altresì una relazione estremamente forte, in mezzo a questi eremiti, fra colui che era senex e colui che era suo discepolo.

Come vediamo bene se osserviamo ciò che succede con il fenomeno dei guru (gurushiр) in India, c'è molto pericolo in questo. Allo stesso tempo serve come funzione compensatoria; dà al discepolo un certo coraggio; e molto spesso in questo tipo di tecnica è necessario fare, prima di comprendere. Perché? Perché è necessario scoprire. Se qualcosa è sconosciuto e l'altro te lo descrive, tu hai l'impressione di comprendere, ma non lo sai fare. E' completamente un altro tipo di comprendere, se tu lo fai prima e allora a causa della tua esperienza sai che cos'è.

Dunque, c'è la funzione compensatoria, c'è la funzione tecnica si può dire, ma c'è un enorme pericolo di un gioco di specchi, specialmente per le persone che sono mal equilibrate e proiettano sull'istruttore tutte le immagini della personalità forte e diciamo che il fenomeno psicoanalitico del transfert può arrivare fino a un punto nettamente patologico.

Allora ciò che è una citazione molto interessante in questo film è una vecchia affermazione dei dervisci a proposito della funzione dello Sheikh; là si dice che gli errori dello Sheikh possono insegnarti di più delle tue proprie virtù. Allora Sheikh fa gli errori, e ciò è molto importante. E' estremamente importante che nella tradizione dei dervisci l'istruttore possa fare gli errori, e malgrado la sua autori-

tà che è spinta molto lontano c'è la nozione stessa che Sheikh può sbagliare, perché è vero che l'istruttore può fare errori che sono estremamente forti e se è un istruttore di grande dimensione questa è una lezione molto alta per il discepolo, diciamo (è meglio dire "per lo studente", perché discepolo è una parola troppo elevata).

Ma ci sono i casi, per esempio nella cultura indù, in cui ci si convince che il guru non può errare, che è sicuro che quello che egli fa ha un senso nascosto che fa di una sciocchezza evidente una virtù. Conosco una quantità veramente incredibile di casi di questo genere.

Al contrario, se analizziamo il caso di quel giovane, di cui ho parlato ieri, che poi è diventato un grande yogin, vediamo che egli ha sempre rifiutato il culto del guru. Anche se ha ammesso che lui funziona come guru per qualcuno, ha sempre sottolineato che ciò è nelle categorie del mondo illusorio, d'accordo; ma ha fatto molte battute a questo proposito, è stato molto ironico e anche quando si è voluto attribuirgli certi miracoli ha sempre trovato la maniera di dare controinterpretazioni che erano perfettamente realistiche.

Fra i dervisci del Kurdistan esiste anche la nozione del derviscio del cuore. Ma non soltanto nel Kurdistan. E' un fenomeno molto poco conosciuto. Il derviscio del cuore è un derviscio che formalmente non appartiene alla religione derviscia, diciamo alla setta derviscia. Può non essere nemmeno islamico. E' qualcuno che abita da qualche parte nel mondo e che, conoscendo questo fatto o non conoscendolo, è derviscio. Il cuore ha fatto di lui un dervisico. Certi dervisci del cuore possono essere premeditati: possono per esempio coscientemente vivere in un'altra religione, avere un mestiere che

non ha niente in comune con i dervisci, etc. In ogni caso, esiste tra i dervisci del Kurdistan una certa maniera di riconoscere il derviscio del cuore. In tal caso lo Sheikh si avvicina allo straniero e lo bacia in tre posizioni: sulla spalla, sul gomito e sul petto.

Fra i dervisci dell'Afganistan c'è un'interpretazione a proposito dei dervisci del cuore e di Arlecchino. E' incredibile ma è vero, ho incontrato ciò. E' un derviscio afgano che mi ha raccontato tutta la versione della storia di Arlecchino come una storia di dervisci del cuore che sono stati lasciati in Sicilia quando i musulmani si sono ritirati. Evidentemente non so affatto se è vero o falso, ripeto soltanto quello che mi è stato raccontato. La versione è la seguente, che, quando gli islamici si sono ritirati dalla Sicilia, era necessario che restassero sul posto dei dervisci nascosti che sarebbero diventati cristiani, ecc. E questo è continuato attraverso il tempo. Ma hanno avuto un simbolo di essere dervisci: un vestito che significa "niente", che significa "non ho vestito", "sono nudo" e, per fare il segno di questo vestito che significa "non vestito", hanno inventato il costume di Arlecchino. Questa è tutta la storia che mi è stata raccontata.

Ma ciò che ho voluto sottolineare è che ci sono, in realtà, tre categorie di dervisci agli occhi dei dervisci: ci sono i dervisci nel senso di "specialisti", i dervisci nel senso di "membri della comunità" e i dervisci nascosti che possono appartenere anche alle altre religioni e che si chiamano "i dervisci del cuore".

Vorrei fare qualche osservazione ulteriore sul secondo uomo che ha utilizzato la respirazione come veicolo. Per arri-

vare allo zikr, non ha cominciato con le parole ma ha cominciato con la respirazione. Come ho detto prima, c'è stato uno stadio nettamente isteroide e una sonorità disarmonica, in questo stadio. Dopo,il fenomeno è diventato organico; è diventato organico ed allo stesso tempo una sorta di monotonia persisteva. A questo proposito bisogna separare bene la monotonia che serve a un pompaggio psicologico, a una sorta di violenza sulla propria natura, dalla monotonia come mezzo, come tecnica. La prima monotonia è automatica, è giusto ripetere qualcosa in un ritmo assolutamente misurato, non soltanto nel senso di sonorità o di respirazione ma anche nel senso del movimento del corpo. La monotonia organica, che è estremamente potente, ha un'oscillazione molto sottile. (non registrato)...

Ora prendiamo un altro momento dei Dervisci in questo film, quando si bucano le guance. Evidentemente è un trucco: prima di tutto c'è un certo punto nella guancia, che è estremamente sottile e allora se si sente bene con le dita questo luogo, si può fare questo senza grande rischio. In secondo luogo se lo si fa parecchie volte è come per le donne portare gli orecchini: c'è un buco e dopo, quando si sta per bucarlo, non c'è sangue, evidentemente. Ma ciò non cambia il fatto che l'avvicinarsi a questa prova di dolore o di coraggio può avere un grandissimo impatto psicologico ed emotivo, e lo si vede nel ragazzo che non si è bucato il viso, che ha cantato e pianto discretamente, ha guardato soltanto. Veramente egli dovrebbe diventare il vero derviscio. Dopo lo si è visto, già dopo tutta questa cerimonia, in un altro contesto, quando c'è stata una sorta di semplice preghiera, e di nuovo c'è stato qualcosa che non era sentimentale ma che in

maniera evidente inglobava tutta la persona; ed era un modesto partecipante e non un attore dell'atto di coraggio: è questo che è molto importante.

Pensate anche a come la presenza dei bambini durante questo tipo di azioni li condiziona per l'avvenire. E' una maniera di educazione estremamente forte.

Uno dei membri della comunità alla fine del film ha parlato di inferno e di paradiso in termini estremamente ortodossi, propri dell'Islam ortodosso e per questa ragione voglio sottolineare che nei dervisci specialisti non ci si fissa su questo tipo di problemi. Ciò a cui tendono succede nel tempo in cui essi vivono: è proprio adesso, in questo preciso momento che c'è l'inferno o il paradiso.

C'è presso i Dervisci qualcosa di estremamente raffinato da una parte e semplice dall'altra - e a questo proposito parlo del vero Sheikh - qualcosa che mi fa pensare ai Fioretti di San Francesco d'Assisi, con uno spirito di semplicità e di humour nascosto enorme, con azioni paradossali sconvolgenti e incomprensibili, con aneddoti eterni che si ripetono e che provocano veramente un'enorme sorpresa; è un po' come le storie zen da una parte e le storie hassidiche dall'altra.

Fin qui la trscrizione integrale delle prime cinque lezioni di Grotowski. D'ora in poi per esigenze didattiche si è adottato il criterio della scelta antologica.

Struttura mentale e mind structure

Due volte ho parlato dei tappeti volanti e mi sono reso conto ieri sera, quando ho pensato a questo, che io utilizzo la mia terminologia personale, mind structure da una parte, e struttura mentale dall'altra, e che per voi, probabilmente, c'è una confusione.
Allora voglio soltanto sottolineare che, quando dico mind structure, parlo della strutturazione della mente (of the mind) nel processo dell'educazione: è ciò che si è fatto attraverso l'educazione e le esperienze, attraverso il linguaggio, attraverso tutto ciò che è intorno a noi; è quello che si è fatto della nostra mind. Allora mind structure è la struttura che è apparsa come prodotto dell'educazione.
Quando ho fatto questa citazione a proposito del disegno sul tappeto che può essere d'accordo con la struttura mentale in tal maniera che si ha l'impressione di passare attraverso il tappeto e di ondeggiare, là, coloro che dicono in questa maniera pensano alla struttura primaria, diciamo, alla struttura filogenetica del nostro mentale. Struttura filogenetica, ereditata, possiamo dire: "ciò che è talmente primario che ogni bambino è nato già con ciò".
Allora, per le persone che parlano di questa interpretazione a proposito dei tappeti volanti, si tratta della struttura primaria del mentale, e dunque della struttura che non dipende dai condizionamenti culturali. E quando io stesso dico mind structure, in inglese, è esattamente per sottolineare la differenza delle diverse mind structures nelle diverse culture.
E' chiaro? Bisogna dissociare i due aspetti chiaramente. Perché dico in inglese mind structure? Perché c'è una differenza: struttura mentale e mind structure non sono la stessa cosa.
Ma, evidentemente, è una terminologia molto soggettiva.

2/4/1982

... Ciò che mi ha preoccupato da quando ero giovanissimo sono state le diverse tecniche personali e questa è stata una sorta di preoccupazione continua. Al tempo stesso quando avevo diciotto anni mi sono domandato quale sarebbe stata l'attività umana in cui si può nella maniera più naturale occupare o lavorare sulle possibilità dell'uomo, senza essere da una parte troppo strani e per poter essere classificati socialmente in una maniera più o meno comprensibile. In questo periodo, quando avevo diciotto anni, ho pensato che tutte queste possibilità potevano essere aperte durante le prove teatrali: non ho pensato in questo momento allo spettacolo, ma ho pensato che il tempo delle prove poteva dare un campo di esperienze straordinario, non nel senso delle esperienze sugli altri ma nel senso di un'importante esperienza umana. Nello stesso tempo ho fatto domanda per entrare in tre scuole, la medicina, dove poi ho pensato alla psichiatria, seconda ipotesi gli studi orientalisti a Cracovia e la scuola drammatica. Allora erano tre possibilità ed è il caso che ha deciso. L'esame per la scuola drammatica è stato il primo, ed allora siccome sono stato accettato ho lasciato cadere gli altri. Evidentemente già nella scuola drammatica ho cominciato ad interessarmi anche degli spettacoli ed al tempo stesso ho continuato anche ad occuparmi di tutte queste tecniche personali, ma già studiavo tecnicamente il teatro. In certi momenti le due cose hanno avuto certi punti in comune, ma in altri momenti per nulla. Allora in verità ho fatto una sorta di gioco inconscio con me stesso, che si è rivelato nel momento in cui stavo fondando il Teatro Laboratorio. Con il primo gruppo di attori ci siamo riuniti in un caffè a Cracovia per discutere questo problema e per prendere l'autobus e partire verso la piccola città in cui abbiamo cominciato. Allora là ho detto ai miei colleghi in maniera molto ingenua: "per le persone che vengono dal di fuori deve essere il teatro, ma per noi deve essere un ashram." Era una stupidaggine totale evidente-

mente, ed in più i miei colleghi non sapevano cosa fosse un ashram e mi hanno guardato con una sorta di stupore, chiedendosi di cosa si trattasse. In verità ho fatto un gioco con me stesso, perché non volevo fare un ashram, ma ho voluto affermarmi agli occhi degli altri, a due livelli. Un livello era si può dire il successo nella vita; devo funzionare, devo vincere; bisogna tenere, combattere e vincere, bisogna uscire da questa situazione di fragilità anonima per in verità entrare in una fragilità non anonima, questo è stato uno dei livelli. E evidentemente, poiché spesso le cattive motivazioni danno una gran forza, avevo una grande forza, è come se io avessi aperto una battaglia, e dopo è stato o sopravvivere o non avere più possibilità.
Questo tipo di teatro che abbiamo cominciato a fare fu talmente non ortodosso che all'inizio era abbastanza chiaro che ho potuto cominciare questo lavoro lasciando i grandi teatri dove ero regista, nelle grandi città, ma che se avessi perso questa lotta, il ritorno sarebbe stato quasi impossibile. Allora poiché il ponte era stato bruciato, le ambizioni erano forti e l'orgoglio al tempo stesso grande e al tempo stesso mascherante una sorta di forte sentimento di debolezza, dovevo passare; allora, bene, ho lottato.

Ma ad un altro livello è apparso un altro fenomeno, molto più interessante. La prima motivazione in verità è qualcosa di molto banale. L'essere umano ha il bisogno di realizzazione sociale, e in una certa età è veramente necessario realizzarsi socialmente. A un altro livello tuttavia ho scoperto che ho cominciato sempre di più ad interessarmi profondamente del processo organico che capita con i miei colleghi; l'attore come essere umano è diventato per me qualcosa di affascinante, un essere affascinante.
Ad un certo momento, ad un certo tempo ho cominciato a rendermi conto che volevo riempire un buco o una mancanza in me stesso; era come se avessi una certa impressione di non esistenza organica, come se non esistessi organicamente, come se avessi un

enorme dubbio a proposito della mia vita nel senso biologico, allora mi sono identificato con l'attore come vita, ho nutrito la sua vita, sono stato affascinato dalla vita in lui, come se volessi vivere attraverso un intermediario. Questo è qualcosa di molto più interessante della prima motivazione, perché come ho detto la prima motivazione è banale, ma la seconda motivazione molto più nascosta, che è emersa passo dopo passo, è molto più complessa. Penso che diversi campi della creatività umana sono campi in cui accadono gli stessi fenomeni, che per esempio Dostoevskij ha scritto in relazione con ciò che era una mancanza profonda in lui e allo stesso tempo in relazione a ciò che è esistito tra lui e la sua malattia, l'epilessia: si doveva difendere contro la sua malattia, doveva superare la sua malattia. La debolezza, la malattia, la mancanza possono uccidere o sono sfide, e bisogna dare la risposta alle sfide. Questa risposta è travestita, piena di transfert, di giochi di proiezioni, di fantasmi, ecc., ma c'è la sfida, come la mancanza di organicità e di vita in me stesso, come la mia propria non esistenza, e questo io lo dovevo superare, e allora come ho detto ho voluto superarlo "per procura".

Ho incontrato questa sfida dentro me stesso e io dovevo rispondere a questa sfida: se avessi risposto a un livello un po' più debole sarei caduto totalmente, ma se la forza di risposta era sufficiente, ne sarebbe uscito un effetto creativo, che è uscito e che mi ha affermato, in certa misura riaffermare se stessi a questo livello estremamente primario, è stato molto più importante che riaffermare se stessi agli occhi degli altri, in senso sociale. Per queste ragioni dico che la seconda motivazione era molto più importante.
Al tempo stesso evidentemente facendo gli spettacoli, ho dovuto accedere ad una tecnica ben precisa e sviluppata. In certi momenti questa tecnica si è incrociata con le tecniche personali ed in certi momenti per nulla. Per esempio, dove non si è incontra-

ta per nulla?Negli elementi tecnici di fare lo spettacolo che possiamo chiamare il montaggio. Il montaggio è stato uno dei miei segreti professionali, è la cosa che ho elaborato di più come tecnica cosciente, e ho lavorato nel teatro, con il processo organico dell'attore, come il regista di cinema lavora con la pellicola, ciò che è molto difficile perché richiede di tagliare l'azione; c'è un processo di attore che si sviluppa nel tempo, è un processo di azioni e devo tagliare un pezzo e spostarlo in un altro contesto; nel suo contesto dove è apparso è banale, ma in un altro contesto agisce in modo molto forte.

E se si taglia in maniera imprudente, tutto il processo organico è ucciso, la vita nelle azioni dell'attore scompare. Allora è molto complicato come tecnica di lavoro dissociare lentamente questo pezzetto dal suo contesto, fare di ciò che lo precede e di ciò che è dopo una sorta di preparazione e una sorta di conclusione in pratica, come rendere questo avanti e questo dopo sempre più non dinamico, come ritirarlo dentro al corpo, come, al posto di fare ciò, fare soltanto il piccolo inizio dell'impulso, (mostra i due modi diversi) e allora così ciò che precede il pezzo e ciò che viene dopo diventa molto più una sorta di preparazione e di riflessione, e in questo momento si può staccare il pezzo e metterlo in un altro contesto, ma tutto ciò che è l'altro contesto deve essere anch' esso molto in maniera sottile cambiato, per diventare un luogo naturale per questo pezzo. Non dimenticate che si tagliano i frammenti del progesso organico, è come il fenomeno del trapianto nella medicina, bisogna evitare di uccidere, bisogna superare la barriera immunologica se l'organo non appartiene al nostro organismo.

E' qualcosa di molto delicato, di molto più difficile che non nel cinema. Allo stesso tempo le cose più affascinanti sempre sono per me successe durante le prove, e lì diciamo la premeditazione di fare la scuola drammatica si è confermata. Realmente le prove sono state il campo dell'esperienza e molto più le prove di ricerca che le prove di montaggio. Le prove di montaggio sono state

per me come la situazione seguente: bene, si è ben cercato e lavorato durante cinque o dieci mesi e ora bisogna costruire lo spettacolo, durante due o quattro settimane; pac, si fa il montaggio.

In un certo periodo ho anche applicato il lavoro parallelo, per esempio nel Principe Costante. Per un anno ho lavorato separatamente con l'attore che recitava il Principe Costante e con tutti gli altri e sono state applicate due tecniche di lavoro completamente diverse. Con il gruppo ciò che è stato applicato sono state tecniche estremamente precise nelle forme: una sorta di composizione di segni, che sono stati trovati attraverso le improvvisazioni, ma improvvisazioni che avevano già, come punto di partenza, temi molto precisi.

Per es., la prima scena del Principe Costante ha una sonorità molto precisa, nella maniera di parlare, e un tipo di movimenti e di impulsi estremamente composti.

Come é stato trovato questo? Si é lavorato a lungo sull'uccello allodola, che va in picchiata dall'alto in basso e che grida gettandosi su qualche pezzetto da mangiare. Sono state decine e decine le ore in cui noi abbiamo fatto soltanto questo, arrivando lentamente fino al punto in cui i pezzi del testo sono apparsi attraverso queste grida, per trasformarsi completamente, alla fine, in un testo che ha avuto soltanto la melodia dell'allodola. Al tempo stesso il corpo ha preso gli impulsi per portare il grido dell'allodola che attacca, ma abbiamo tagliato qualsiasi associazione visuale con l'uccello, ed é stata mantenuta completamente la forma umana.

Da ciò é apparsa una struttura formale che non era fredda, perché l'impulso di attaccare era pienamente aperto come slancio: avera un ritmo, diciamo, caldo, non freddo, e al tempo stesso una composizione estremamente precisa.

Parlo soltanto della prima scena, dell'inizio; le altre scene sono state trovate in un'altra maniera, ma sempre partendo da un tema e da una composizione molto precisa.

Il lavoro con il Principe Costante é stato completamente diverso e basato unicamente sul principio dell'organicità, senza alcun, al-

cun orientamento verso i segni o la composizione.

Per tutto un anno, sono stati fatti questi due lavori paralleli. (Questo é anche una sorta di montaggio, d'altronde) Dopo, i due tipi di lavoro si dovevano incontrare. All'inizio il Principe Costante ha incontrato il gruppo dei suoi colleghi senza veramente agire.

Ha preso soltanto il posto nello spazio e ha pronunciato le parole, in maniera molto trattenuta. Intorno a lui si muoveva tutto questo gruppo, mentre veniva conservato sempre, da parte del Principe Costante, questo modo di non implicarsi realmente nel processo, ma giusto di essere là e conservare un certo punto nello spazio.

Si é cominciato con domande agli altri di reagire di fronte alla sua presenza, cosa che ha ricomposto la totalità dell'azione degli altri. Al tempo stesso abbiamo continuato, separatamente, il lavoro organico con il Principe Costante.

Un giorno, quando l'azione di tutti gli altri é stata ricomposta, il Principe Costante é entrato con il suo processo organico, reagendo in presenza degli altri senza pensare come: in quanto il suo processo organico era pieno, ha conservato la perfetta vigilanza ed ha adattato, tutto il tempo, senza premeditazione, tutto ciò che faceva alle circostanze.

Così i due lavori si sono incontrati.

Allora si vede che anche nel campo del montaggio ci sono certe cose molto speciali. In ogni caso, passo dopo passo, ho cominciato di nuovo, sempre più ad interessarmi delle prove.

Gli spettacoli erano già fatti, la prima motivazione, come si dice, il successo, era stata guadagnata.
C'é stato un bisogno di ritirarsi, di non lasciarsi manipolare da questa situazione e di non cadere in un meccanismo di produttività:

"Sì, sono regista. Ma sono un regista? Faccio il lavoro del regista"- "Ma, socialmente, tu sei un regista. Che hai fatto?"- " Gli spettacoli."-"Bravo! Che fai ora?"- "Preparo uno spettacolo"- "Bravo!Che fai ora?"- "Ho finito uno spettacolo"- "Bravo! E che fai allora?" - "Preparo gli spettacoli" : é la maniera migliore di distruggersi completamente.

Gli spettacoli sono apparsi in risposta alle due motivazioni e anche a certe motivazioni degli altri, bisogna dirlo. Ci sono state anche forti motivazioni degli altri che sono entrate sempre più in gioco, come una certa relazione con la tradizione polacca, per es., sempre più profonda e cosciente; come certe risposte alla vita intorno a me.

Senza fare alcuna illustrazione io avevo bisogno di rispondere, attraverso ciò che noi facevamo, alla realtà in cui sono nato e immerso; e questa risposta non è affatto illustrare: è una risposta.

Allora sono entrate altre motivazioni in gioco. E' entrata anche a un certo punto la motivazione legata agli spettatori, che all'inizio non esisteva realmente.

Questo è molto interessante, d'altronde, perché da un lato ho voluto avere il successo sociale (la prima motivazione, negativa), ma d'altra parte non ho voluto essere dipendente dallo spettatore.

Questo ha fatto sì che io conservassi una enorme distanza di fronte al mondo dello spettatore. Ma, a poco a poco, si è cominciato a creare intorno a noi una sorta di comunità umana di persone che hanno diviso una grande parte della nostra vita e che sono diventate quasi come membri del nostro gruppo senza lavorare con noi. Non era come l'ambiente intorno alle vedettes, no; erano persone che più o meno cercavano qualche cosa nella vita, con cui era affascinante anche discutere e che ci hanno portato come un nutrimento, come una presenza che nutre.

E questi erano gli spettatori, certi tra gli spettatori.
E' in questo periodo soltanto, negli ultimi anni sessanta, che ho cominciato realmente ad interessarmi degli spettatori, ma perché essi hanno creato un cerchio vivente e sono diventati qualcosa di più che spettatori.

Allora lo spettacolo ha cominciato a funzionare come punto di incontro, una sorta di situazione che ci ha dato la possibilità di incontrare le altre persone che condividevano, in certa maniera, le nostre nostalgie o i nostri bisogni (o ciò che noi consideravamo come i nostri bisogni).

Parecchie cose sono entrate in gioco, questa molteplicità di motivazioni, con la prima motivazione che cominciava a cadere, anche perché ero sicuro che non può durare: il successo è qualcosa di temporaneo .

Quindi ho cominciato sempre più a reimmergermi completamente nel mondo, diciamo, delle prove. C'era ora il problema di come implicare in ciò, direttamente , i nostri amici spettatori o degli sconosciuti che sono simili ai nostri amici tra gli spettatori.

E così è apparso il lavoro degli anni settanta, diciamo il teatro di partecipazione, in cui tutte le persone che partecipano sono attive e non c'è più la divisione tra l'attore e lo spettatore.

Questa strada è andata avanti, ma, al margine di questa strada e sempre in sottogruppi molto piccoli, ho cominciato sempre più a lavorare soltanto sulle tecniche personali, senza alcun obiettivo del teatro né degli spettacoli, né di partecipazione.

Così ha cominciato a crearsi il lavoro del teatro delle sorgenti, che è stato, in verità, il ritorno verso le preoccupazioni primarie che hanno preceduto il teatro nella mia vita, che sono sempre esistite, in maniera più o meno vera o falsa, e che sono state sempre molto importanti per me.

Perché dico: 'in maniera vera o falsa?' Perché esisteva anche, evidentemente, un aspetto falso.
E qual è l' aspetto falso? Tutto ciò che è legato ai fantasmi, tutto ciò che è legato alla fabulazione, al fascino dei fenomeni straordinari: i grandi maghi; ah, sì, questo è l'aspetto falso.

Come vedete, c'é stata una strada che in certi punti si è dissociata in 2 o anche 3, con i diversi accenti che sono stati l'asse del lavoro, per me, in questo o quel periodo.

In ogni caso , malgrado la motivazione prima , la motivazione più banale, il principio, non formulato ma stabile, fu: " Fare ciò che interessa e, se non interessa, lasciar cadere, assolutamente".

Quando ho fatto gli spettacoli, malgrado tutto, il montaggio e gli spettacoli sono stati per me affascinanti, di una avventura straordinaria, malgrado tutto.

D'altronde un solo spettacolo è stato recitato 350 volte ed io ero sempre presente; ma ero presente perché mi interessava, perché si è sempre continuato a lavorare, fino a 500 spettacoli.

Ma, in un certo periodo, ho cominciato a notare che quando era il momento di andare ed essere presente allo spettacolo, che poteva svolgersi anche senza di me (normalmente il regista non è presente in ogni rappresentazione), ho notato che avevo degli ostacoli: "sono malato", "ho una cosa molto importante da fare che non si può fare in un altro momento", anche cose che capitavano per caso, come si dice. Semplicemente, non potevo andare allo spettacolo.

Allora era evidente che il mio interesse per lo spettacolo stava cadendo.

Ciò è cominciato già durante il periodo del Principe Costante, e il lavoro su Apocalipsis cum figuris è stato come un flusso ed un riflusso di interesse. E' stata una lotta quasi disperata, in cui in un certo periodo mi sono detto: "No, non faremo mai questo spettacolo", ma per me era piuttosto: " No, non so fare più gli spettacoli", o " Non c'é più in me questa cosa che fa gli spettacoli".

Tre anni si è lavorato su Apocalipsis cum figuris, tre anni in cui si sono avute parecchie versioni possibili, ed ogni versione, già vicina allo spettacolo, alla prima, ogni volta è stata bloccata da me, perché vedevo che "Non è vera; non funziona realmente; noi ripetiamo soltanto ciò che ci ha dato il successo, ed è una strada veramente mortale".

Allora cominciavamo ancora da capo, fino al momento in cui, durante due mesi, Apocalipsis cum figuris si è fatta, da sola, è apparsa, con il suo contenuto, con il suo titolo, che è stato scoperto due settimane prima della prima , con i testi, che sono stati scoperti tre o quattro settimane prima della prima ; improvvisamente è apparsa.

Sì, c'è stato il problema del montaggio, perché l'azione che avevamo preparata durava 22 ore, e con il montaggio l'abbiamo accorciata fino a 50 minuti.

Ma in quel momento nel nostro gruppo di attori abbiamo avuto tutti una capacità molto grande di fare il montaggio, diciamo una tecnica molto alta, una specializzazione di ciò: il montaggio di Apocalipsis cum figuris è stato fatto molto rapidamente perché avevamo fatto tanti spettacoli in cui c'era già stato il problema di fare il montaggio, che ciascuno dei miei colleghi ha saputo molto bene come procedere per non perdere l'organicità quando si taglia qualche cosa.

Bene. Ma per me era veramente chiaro ed evidente che è stato

come un miracolo, come l'addio, che tutti i miei interessi si spostavano verso un altro campo, da una parte verso il fenomeno della partecipazione (che è in verità un fenomeno interumano molto forte) e d'altra parte verso le tecniche personali.

E mi sono detto: " Bene, questo è completamente folle o inaccettabile, ma io finisco di essere regista."

Nessuno mi ha voluto credere quando ho detto ciò e ci sono voluti circa dieci anni prima che ci si rendesse conto che era così.

Il problema dell'impulso esterno e del riposo, dentro : evidentemente ciò è apparso nel processo organico dell'attore, con una certa sottigliezza, che è molto legata al mestiere dell'attore. Nel mestiere dell'attore si presenta in una forma un po'differente, che possiamo formulare verbalmente come un'attitudine passiva ad un'azione attiva : ciò che si fa è attivo, ma si conserva come attitudine una enorme passività. E' come se, allo stesso tempo, si avesse una partitura in cui ogni elemento è attivo ed anche dinamico (non sempre dinamico, ma spesso dinamico)ma si entrasse in ciò non procedendo con uno sforzo ma come se ci si distendesse sopra un'onda.

Presto in questo lavoro, già nel 1961, ho scoperto che per uno dei miei colleghi, prima di cominciare la sua azione, che era estremamente dinamica, era bene semplicemente sedersi e rilassare le spalle come con una sorta di rassegnazione, come se fosse:"io mi rassegno a fare ciò".

Allora, il meccanismo è analogo, come nel movimento e nel riposo, ma è specifico per l'attore. Normalmente per l'attore, se ha una pratica e una capacità per il processo organico, arriva qualcosa che è estremamente vicino a una tecnica personale, quasi nel senso tradizionale della parola; tuttavia non è la stessa cosa.

Diciamo che, come Brook ha detto molto bene durante l' incontro qua, l'attore procede in questa direzione in modo molto più rapido dell'uomo ordinario, ma discende, anche, immediatamente.

Diciamo che durante un corto periodo di una, due ore, egli può toccare quasi uno stato di grazia, ma giusto due ore dopo è di fronte a tutte le debolezze della sua vita.

L'uomo che non è attore e che lavora su una tecnica personale ha molto raramente questa capacità di prendere il volo immediatamente, ma se già comincia a prendere il volo è un po' più durevole.

D'altra parte si può pensare, si può concepire che un attore che lavora in un gruppo in cui il lavoro è estremamente preciso e si sviluppa come tecnica organica, può realmente trattare questa tecnica organica dell'attore come tecnica personale; in questo caso egli deve trovare tutto ciò che si può applicare al di fuori del lavoro nel teatro, deve lavorare non soltanto quando è nel teatro e anche spostare lentamente l'accento, nutrire ciò che fa nel teatro con ciò che fa al di fuori del teatro come suo lavoro personale, spostando sempre più il punto dell' attenzione da ciò che fa nel teatro verso ciò che applica nella vita.

Questo è possibile, evidentemente.

Ho conosciuto una persona, per es., una donna che era una attrice notevole ma non una vedette (giusto un' attrice notevole, molto modesta, una vecchia signora). Il lavoro nel teatro, per lei, con la sua precisione e onestà straordinaria, era come un terreno di credibilità, come un terreno di autoconfronto e di superamento di se stessa; ma, tutto questo lei lo situava in un terreno molto più vasto, ciò che ha chiamato "il senso della vita" ("c'è il senso nella vita?", che cos'è il senso nella vita?").

In certo modo era estremamente precisa nella sua maniera di vivere, e tutta la vita, anche quotidiana, è stata come un terreno di lavoro.

Quando era giovane è stata membro del gruppo Reduta , un teatro di

cui vi ho parlato all'inizio, in un altro giorno, che era al tempo stesso una sorta di teatro e una sorta di convento laico.

Essi hanno trattato il teatro come gli Indù nel teatro dei templi. Reduta è stato fortemente attaccato dall'esterno, negli anni '20, '30, ma tuttavia ha potuto funzionare molto a lungo perché dava, nonostante tutto, effetti notevoli.

Era evidente che queste persone non facevano semplicemente teatro, che facevano qualcosa di molto più ampio ed essenziale, ma che si fenomenalizzava durante lo spettacolo.

5/4/1982

Proiezione di Trance and Dance in Bali di Margaret Mead e di Tanzunterricht, Kebyar- und Legong-Tanz auf Bali (Lezione di danza, danze Kebyar e Legong a Bali) di V. von Plessen.

Analisi delle sequenze del film di Margaret Mead in cui gli uomini e le donne eseguono l'azione con i pugnali nel rituale del Barong e di Rangda.

Vorrei che vedeste ancora una volta il frammento con l'uomo col coltello per terra.
Prima di tutto, mentre normalmente fissate lo sguardo sul coltello, guardate ora soltanto la posizione del corpo.
Poi, non fissate l'attenzione sul ritmo del corpo ma soltanto sull'immagine del corpo tutto intero, e notate bene che cosa succede nelle cosce. In questo punto non bisogna dimenticare che sono uomini e non donne.
Ma, quando avrete notato cosa succede nelle cosce, ritornate subito verso l'immagine del corpo tutto intero e non fissate lo sguardo sulle cosce; per contro notate cosa succede nel viso.

Lo vedremo due volte e la seconda volta fermeremo l'immagine più volte.

(proiezione delle sequenze con le immagini stoppate)

Comincia qui la sequenza da guardare.
Notate la differenza del tipo di movimento, tra le donne e gli uomini.

Osserviamo le donne.
Questo movimento é molto, molto tipico per le donne; e anche del viso. Quando comincia il movimento in cui la donna cammina all'indietro, notate che non c'é alcuna contrazione, non é convulsivo, non é isterico, é molto, molto pulito. Ma notate anche quanto é differente dagli uomini. In ogni momento, se la guardiamo, essa è completamente naturale; niente di contratto, nessuna forma isterica.

Ora osserviamo gli uomini.
Osservate molto attentamente la differenza: non vuol dire affatto che nell'uomo c'è più isteria, non c'è affatto, anche qui è molto organico, soltanto che c'è una differenza.
Notate che non c'é contorsione muscolare, non c'è contrazione, lo si vede nel piede destro; non è teso, è perfettamente naturale, non più teso di quanto la posizione richieda.
La mano destra (per chi guarda) non é tesa. I muscoli delle cosce sono in una posizione completamente naturale ed allo stesso tempo c'é un'apertura.
Di nuovo, non c'é eccesso di contrazione.
Notate tutta la posizione: la mano destra, la mano sinistra, l'apertura delle cosce, le dita del piede destro. Nessuna contrazione, ma slancio pieno. (durante la caduta) E' un modo di cadere per terra molto diverso da quello degli attori in occidente che fanno le improvvisazioni.
Si vede uno slancio estremamente netto e, allo stesso tempo, leggero.
Notate l'enorme differenza: non è solo la posizione, in piedi per le donne e in terra, distesa per gli uomini; c'è qualcosa di diverso, cioè il ruolo della colonna vertebrale, il ruolo del ventre, quello che succede fra il ventre e la colonna vertebrale.

Nel film tedesco proiettato dopo quello di M.Mead avete visto come si insegna ai bambini.
Allora avete visto che era insegnata una precisione dei movimenti e dei gesti.
Ora guardate bene in quale momento c'é il dominio di una forma gestuale e dei movimenti, cioé come articolano ciò che fanno, ed in quale momento c'é un'altra cosa, che é come una corrente sotterranea che risulta.

pausa per immagini

Notate l'accordo nel tipo delle posizioni, per es., delle posizioni delle mani di ciascuno e la maniera simultanea in cui questo é fatto.
Evidentemente é legato anche con la musica. Pausa per la proiezione.
Notate nelle donne la posizione delle dita della mano sinistra:
c'è una tale precisione in ciò, da essere quasi mudra, i segni visivi.
Pausa per la proiezione
Notate ora la mano sinistra della donna che é in primo piano: non é più mudra, é un effetto del processo organico; ma,al tempo stesso,
esattamente perché é un effetto del processo organico, é esattamente preciso. Le dita non sono in disordine: é molto preciso, ma non sono i segni.

pausa per la proiezione

Sul lato destro dello schermo avete una donna che ha messo il coltello precisamente nel luogo dove tutti mettono il coltello. Notate ora come gli uomini e le donne mettono il coltello, con una precisione del luogo.

Nei film etnografici ci sono spesso errori dovuti a un eccesso di commento. Là dove succedono le cose più importanti, c'è la voce che fa il commento, distogliendo la vostra attenzione da ciò che succede.
Per questa ragione, molto spesso, é meglio eliminare la voce.
Al tempo stesso il commento, anche nel caso di etnologi notevoli come Margaret Mead, fa delle interpretazioni soggettive: "In questo momento é qualcuno che entra nello stato di sonnanbulismo";"In questo momento qualcuno entra in uno stato cataletticо";"In questo momento entrano realmente in trance", ma Margaret Mead non é dentro queste persone, non può sapere.

Suo compito è unicamente di dare le informazioni che sono veramente necessarie. Bisogna lasciare alle persone la possibilità di guardare ciò che succede. E' tutto.

Allora, poiché quasi sempre o molto spesso nei film etnografici si parla quando ci sono le cose importanti, dando delle interpretazioni abusive e soggettive, é meglio proiettare ogni sequenza anche senza il commento.

Ma, in verità, perché si fa così nei film etnografici? Perché gli spettatori vogliono ciò.
Gli spettatori vogliono vedere e avere, al tempo stesso, spiegazioni.
Vogliono essere liberati da tutta la loro iniziativa di vedere ; e allora, questo é il problema.

Io direi che é la stessa cosa durante i corsi. Se si prendono appunti durante questo tipo di corso che io faccio, due terzi almeno delle cose , si perdono.

Non sono le formule verbali che posso darvi; le formule verbali sono inventate in ogni momento, ed anche il vocabolario,io lo cambio.

Voi non potete fissare alcun vocabolario reale di ciò di cui parlo.

Allora sarebbe preferibile se lasciaste cadere tutte le vostre annotazioni e se, semplicemente, ascoltaste.

Certo, potete annotare i vostri pensieri a proposito, le vostre riflessioni, che sono diverse dalle mie: questo é un lavoro.

Ma annotare quello che vi dico é veramente senza scopo. Al tempo stessò, se volete prendere appunti, potete prendere appunti, evidentemente. Soltanto, vi voglio dire che é preferibile non prendere appunti: soltanto ascoltare, soltanto ascoltare. E' molto più efficace.

Ancor più, ripeto, tutte le mie definizioni le cambio in funzione del contesto. Allora cadreste soltanto nelle trappole delle parole annotando le mie definizioni.

Ma é lo stesso meccanismo che agisce in noi tutti, come una sorta di inerzia, quando guardiamo i film etnologici: ci sembra che per comprendere noi dobbiamo essere molto ben informati.

In verità abbiamo bisogno soltanto di qualche informazione di base e dopo abbiamo bisogno soltanto di vedere e di ascoltare.

Nel caso dei film di oggi, che si riferiscono a Bali, ho fatto una eccezione, cioé ho preso film di un terreno che non conosco personalmente.

Evidentemente io ho letto a proposito di questo terreno ed ho visto molti film ma non sono mai entrato dentro e non conosco realmente le persone dal di dentro. Questo fa sì che , in certa maniera, io guardi completamente dal di fuori e veda tutto fuori dal suo contesto.

Allora, la prima impressione che emerge, per me, é che é un esempio molto raro di forme collettive dove allo stesso tempo c'é il lato del rituale ed il lato del teatro.

I due film , il film tedesco e quello di M. Mead, sono stati fatti prima della guerra. Allora diciamo che, relativamente, sono documenti antichi. Ho l'impressione che il lato del rituale sia conservato relativamente intatto e che per questa ragione, esattamente, si veda qui coabitazione del teatro con il rituale.

D'altra parte si vede la coabitazione delle tecniche di composizione con le tecniche personali e le tecniche, diciamo, organiche.

Allora: da una parte la composizione, dall'altra l'organicità; i due fenomeni coabitano.

Non é, semplicemente, che vi sia una corrente organica che é articolata. C'é qualcosa di diverso: la coabitazione delle due cose.

Margaret Mead ha fatto il suo film con il supporto di alcune istituzioni, tra le altre , le istituzioni mediche che si occupano della dementia præcox (nel tempo precedente alla guerra si utilizzava ancora l'espressione dementia præcox per parlare della schizofrenia).

Allora questo evidentemente ha segnato l'interpretazione. D'altra parte nella scritta all'inizio del film si utilizza la parola "attore" per parlare di persone del film. Là bisogna dire che é doppiamente giusto.

Prima di tutto, in ogni avvenimento, anche se perfettamente organico, anche se non ha nessuna relazione con il teatro drammatico, ci sono certe persone che sono in primo piano come persone che agiscono.

Da un punto di vista etimologico, sono gli attori dell'avvenimento, cioé le persone che sono attive.

D'altra parte c'é il lato degli attori nel senso di personaggi. Per es., é evidente che c'é un personaggio costruito da diverse persone che si chiama "il drago"; é evidente che c'é un personaggio che si chiama "la strega".

Allora ci sono personaggi che sono in maniera chiara "i personaggi". Ma c'è anche, diciamo, il prete, o, se vogliamo utilizzare

un altro vocabolario, uno sciamano, è colui che interviene con l'acqua.

E' un personaggio? No, non é un personaggio. E' una funzione. Ha una funzione in ciò che succede. La sua funzione é dominare, controllare, vegliare sull'azione, intervenire quando c'é un pericolo.

Allora non é un personaggio ma una funzione.

E che cosa succede con gli uomini e le donne che prendono il coltello? Sono personaggi? Questo é difficile a dirsi.

Personalmente direi che non sono personaggi; sono attori nel senso non teatrale di questa parola.

Ma sono preparati. Il punto di partenza é estremamente preciso, sia nella struttura dei segni che nella struttura dei movimenti, si può dire, nella composizione del muoversi.

Questo vuol dire che c'é una partitura che é una partitura di partenza. E' estremamente ben, se così si può dire, concepito perché in verità la partitura, anche se in senso completamente lontano dal teatro drammatico, é molto favorevole per arrivare ad una corrente (stream), a un "fiume" perfettamente organico e processuale.

E' chiaro che si possono cercare le due cose nello stesso tempo, e questo specialmente nelle forme propriamente dette teatrali; ma é anche chiaro che l'una prepara l'altra, che l'azione composta può essere come una pista per un aereo, che dopo c'é una sorta di salto, di balzo (jump) dove si può già non pensare alla composizione ma al tempo stesso si mantiene tutta l'attenzione vigile.

Allora si é precisi, come la mano sinistra di quella donna che non ha fatto più mudra ma che, al tempo stesso, era estremamente precisa nella posizione delle dita della sua mano sinistra.

Forse un esempio che é molto più grossolano ma chiaro é il fatto che la posizione di toccare con il coltello il corpo é estremamente, estremamente precisa.

E' molto chiaro: se il coltello fosse posto in un luogo non giusto e con un angolo non giusto, in tal caso si ferirebbero.

Là il commento di Margaret Mead era molto giusto, ha detto che se non sono in trance si feriscono.

Ma che cosa vuol dire, in altre parole?

Vuol dire che ciò che si chiama trance é un'attenzione organica ed in questo senso spontanea e al tempo stesso vigile e precisa.

Diffidate sempre di ciò che le persone chiamano trance e che non é né vigilante né preciso. Se non é vigilante e preciso, é sicuro che c'é un trucco o una malattia, in tal caso.

Anche gli uomini, che hanno un'azione in certa maniera più violenta, mantengono il fenomeno processuale, e la maniera di porre il coltello, di cadere all'indietro con il coltello é al tempo stesso precisa, vigile e spontanea.

Là la cosa in certa maniera rivelatrice è la liberazione dalle inibizioni delle gambe.

C'é in tutto questo una domanda che si pone ed alla quale mi sono avvicinato parecchie volte, qua, a proposito dell'origine del teatro.

Si dice che il teatro é nato dal rituale. Forse; forse.

Qui c'é coabitazione del rituale e del teatro, di persone nel processo organico e di personaggi. Evidentemente il personaggio può essere anch'egli nel processo organico, ma c'é evidente dominio della composizione.

Ma poniamoci la domanda: "Non esistono forse altre origini del teatro?"

Pensiamo ai bambini che giocano. C'é una enorme qualità e disposizione nell'uomo per fare il gioco, non soltanto fra i bambini; il gioco lo si può vedere anche fra gli animali, lo si può vedere anche fra persone adulte. Evidentemente il gioco serve anche come educazione: se avete potuto vedere come questo succede tra gli uccelli, come gli uccelli più adulti insegnano a volare agli uccelli più giovani, c'é al tempo stesso gioco e lavoro. Fra gli esseri umani c'é qualcosa di

analogo, molto spesso, Ma c'é anche semplicemente il gioco, diciamo il gioco per spendere l' energia, nel senso in cui Blake ha detto: "l'energia é una gioia eterna".

Vi é una sorta di gioia del gioco e questa é una delle origini del teatro estremamente forte, e d'altronde questa origine ha avuto anche un peso molto forte nella creazione del personaggio.

Se analizziamo bene che cosa é il fenomeno del carnevale, notiamo che il Carnevale é molto più vicino al gioco che non al rituale.

Ma non é soltanto questo, ancora, che é la radice del teatro. C'é anche una radice preletteraria: i cantori che cantavano, ed hanno cantato le storie. E' quello di cui ha parlato Brook, qua: "i grandi narratori"; il tempo di Omero come il tempo in cui allo stesso tempo si raccontavano le storie e si cantavano le storie, e le storie erano al tempo stesso trasmesse come canzoni verbalizzate. Non si é nemmeno scritto, per questo era la fase, il periodo preletterario. E' questa l'arte del narratore che esiste ancora, e che visto in Oriente per es.: i grandi narratori tradizionali che sono arrivati nelle case da tè (chaikanè) (in tutta l'area della cultura persiana per es.) e che avevano radici estremamente lontane di queste storie che non erano storie religiose, ma semplicemente le storie a proposito degli antenati e del popolo.

Ma d'altra parte in India avete altri narratori: sono narratori che raccontano storie religiose e che fanno addirittura cantare la Bhagavad-gītā (é come se qualcuno cantasse i Vangeli), e ci sono le folle che ascoltano, chi mangia , chi si parla privatamente, chi ride e al tempo stesso prestano attenzione a quello che si racconta.

Ci sono tutte queste cose che si sono unificate per creare il fenomeno che noi chiamiamo "teatro".

Si può dire: "anche nel rituale c'é spesso una storia, una fabulazione". Sì, é vero, c'é tutto questo aspetto che noi chiamiamo spesso mitico ma possiamo trovare diversi rituali in cui non si ricostruisce nessuna

storia, in cui semplicemente si ripete una certa azione come invito alle forze di arrivare, come nel caso del vudù.

Allora c'è al tempo stesso la tradizione dei narratori; al tempo stesso abbiamo il rituale e al tempo stesso abbiamo le forme di gioco (nel senso di gioco dei bambini e non dell'attore: non acting ma game. E' una grande differenza, anche se il passaggio è facile: il bambino, facendo un gioco, può arrivare a una sorta di "gioco" del personaggio, come per es. i bambini che giocano a poliziotti e banditi).

Per questo io contesto sempre questa relazione talmente netta, come si dice, fra il rituale ed il teatro.

Non é così netta come si pensa.

Esattamente qui sono molto contento di vedere qualcosa, di vedere come il rituale ed il teatro possono coabitare. Nel caso de Les maîtres fous per me era la morte del rituale e la nascita del teatro.

Noi possiamo vedere anche il rituale recitato, il rituale imitato. Succede molto spesso dove il rituale sta per crepare; là dove il rituale sta per crepare e le persone vogliono conservarlo, abbiamo una sorta di versione recitata del rituale.

Nel caso di Les maîtres fous non é la stessa cosa. E', in certa maniera, una creazione nuova e per questa ragione é la nascita del teatro.

Ma, al tempo stesso, nel teatro moderno, nel teatro d'avanguardia o di ricerca, le persone che vogliono creare il rituale cadono nello stesso errore: cominciano a recitare il rituale ; esattamente, Brook ha detto molto bene che qualcuno che recita il prete si considera come un prete, ma fare uno spettacolo a proposito dello sciamanesimo non é affatto la stessa cosa che sciamanizzare, é un'altra cosa, é uno spettacolo a proposito dello sciamanesimo.

Ora, in che senso la forma composta, la forma appresa, evidentemente, dall'infanzia, può preparare per una sorta di salto nello sconosciuto.

Questo é, in verità, canalizzazione dell' energia. C'é una certa ener-

gia nelle persone , che per essere concentrata deve canalizzarsi, ed esattamente tutto ciò che é preciso e composto é strumento di canalizzazione.

Notate bene che é molto differenge da una certa maniera di articolare il processo organico:

quando c'é il processo organico e quando é, diciamo, articolato, messo in forma, é un'altra cosa.

Qui noi abbiamo semplicemente la canalizzazione dell ' energia fra le persone con il coltello che li prepara ad una azione al tempo stesso vigilante e spontanea che é allora, nello stesso tempo,organica e precisa.

Questa azione é fare l'azione con il coltello.

Là c'è tutto questo aspetto di canalizzazione, che é molto rivelatore e che esiste anche nella cultura occidentale, e che é stato studiato da parecchie persone in Europa.

Voglio dare soltanto l'esempio di Stanislawskij. Stanislawski ha detto che la persona che é davanti ad una sorta di climax dell'azione non deve lavorare il climax, ma deve lavorare la strada che lo precede;

e ha detto anche che a tal fine serve molto bene un lavoro acrobatico perché nel lavoro acrobatico é veramente necessario saper come correre prima di saltare ed é anche chiaro che quando si corre bisogna, contro la nostra tentazione, acce lerare e non rallentare , prima di saltare (se si rallenta sarà una catastrofe).

Allora al tempo stesso bisogna lavorare ciò che precede, cioé canalizzare l'energia in maniera precisa e al tempo stesso bisogna mantenere questa energia canalizzata, e far sì che essa acce leri giusto verso il punto che é a metà sconosciuto e a metà conosciuto, a metà conoscibile e a metà inconoscibile.

Questo é estremamente importante ed é il momento in cui la

persona ha preso il coltello e lo ha messo in una posizione precisa ed é passata verso lo sconosciuto che ha conosciuto, conservando tutta la sua vigilanza e liberando tutta l'organicità.

D'altra parte c'é il problema del lato pubblico dell'avvenimento. E là é evidente che se si mantiene il lato pubblico di un avvenimento, in questo caso c'é il lato teatrale che appare.

Ma da questo punto di vista l'azione che avviene dentro al tempio, quando si sono prese le persone che potevano andare troppo lontano, diciamo, perdere tutta la vigilanza e lasciarsi annegare nel processo spontaneo, é un'azione, diciamo, meno teatrale ma piuttosto parateatrale.

Là é molto interessante vedere come la vecchia donna é uscita dalla sua canalizzazione dell'energia, che ha fatto a un certo momento quasi ritirare i sensi dentro, come é uscita da ciò, ripetendo a piccoli impulsi e conservando la posizione seduta, come ha fatto come risvegliare i piccoli impulsi dei differenti stadi della danza composta, con un passaggio verso ciò che non é composto.

La vecchia donna ha fatto qualcosa che era come la nascita, il primo impulso.

Facendo il paragone tra ciò che succede in pubblico e ciò che succede dentro al tempio , noi vediamo anche l'aspetto del problema della passività e dell'attività. C'è un approccio attivo che prende come forma, diciamo, come terreno la partitura attiva ... (non registrato)...

n el momento in cui il teatro era già nato come forma drammatica, in quel momento é apparsa la differenza reale tra spettatore ed attore. Ma prima, forse, era il coro che era il partecipante e che era il vero sostituto del pubblico. Forse. Noi non lo sappiamo, ma ci sono molte tracce per credere ciò. Allora noi abbiamo ancora l'aspetto della terapia. E queste "uniche" origini del teatro cominciano a scomparire.

Proiezione del film Sadeg, le colonne del tempio di F. Marotti e del film dello spettacolo Il Principe Costante.

Ieri abbiamo toccato alcuni problemi velocemente, penso che certi problemi che si sono presentati ieri sono molto [illegible], ché siamo stati assillati [illegible] e ho parlato molto velocemente, è possibile che ci siano stati molti malintesi; allora vi propongo di tornare verso la giornata di ieri e di chiarirei tutti i problemi che si sono presentati in maniera non sufficientemente chiara. Oggi farò soltanto due osservazioni supplementari: una riguarda la nozione di teatro, e l'altra si riferisce al film di oggi.

A proposito della nozione di teatro. La parola teatro è una parola-sacco, cosicome certi psichiatri dicono che la parola schizofrenia è una parola-sacco. Se non si sa dove mettere qualcosa e se ci sono certi sintomi più banali, patologici, allora la prima cosa che arriva al pensiero è schizofrenia. E' la stessa cosa con la parola teatro, che è da un certo punto di vista chiaro se lo si considera nei limiti di una sola civiltà e di una sola forma, per esempio il teatro drammatico, con una divisione netta dello spazio in spazio per gli attori e spazio per gli spettatori. Ma è soltanto questa forma di teatro che è precisa, c'è una sorta di automatismo che si è creato durante alcuni secoli, in Europa e in paesi della stessa cultura, che fa sì che questo funzioni più o meno come l'immagine del teatro. E non dico ora dei fenomeni diciamo che sono i fenomeni originari, in cui è molto più difficile a definirsi, come rituale, e ieri ho detto che non è soltanto il rituale è anche il gioco, è anche la terapia, sono anche i cantastorie (story-teller). E si possono ancora trovare altre cose. Ma là dove c'è il teatro nel senso più o meno evidente

(qualcosa composto per il pubblico e dove c'è una netta distinzione tra gli attori e gli spettatori), quando parliamo di teatro in questo senso della parola, ci si presenta il problema: cos'è costruire il personaggio? Con un automatismo degli Europei, noi pensiamo che è l'attore o il regista insieme all'attore che deve fare la composizione del personaggio. Ma prendiamo le forme del teatro orientale classico, come per esempio diverse forme del teatro classico indù, in cui abbiamo la separazione di visione e fonia: ci sono gli attori che fanno il movimento, che fanno l'azione fisica del personaggio, con tutti i segni gestuali e di posizione, con tutti i costumi, il trucco, tutto, ma le parole sono cantate da altri. Non c'è una sola persona che unisce le parole e l'azione fisica, ci sono due distinti gruppi in cui gli uni si occupano di ciò che si fa attraverso il corpo, e gli altri di ciò che si fa attraverso la voce. Che cosa fare là con il personaggio? Diventa molto complicato. E sono forme estremamente, altamente sviluppate. Ci sono diverse cose di questo genere, che ci devono condurre ad una certa relatività di comprensione del teatro, Dobbiamo dirci semplicemente: "E' il sacco " e allora il problema che si pone è come ce la caviamo dentro questo sacco, senza essere troppo intrappolati dal sacco; se necessario si può tranquillamente uscirne...

20/4/1982

In relazione con ciò che è stato visto e detto ieri, vi propongo di fare delle domande. Oggi mi piacerebbe lavorare soltanto sulle domande poste da voi.

La terza domanda è in relazione con l'idea del cuore, come ne ha parlato ieri: se la testa non serve a pensare, a che cosa serve?

Risposta Non penso che ci sia stato qui qualcuno ieri che abbia detto che la testa non serve a pensare. Nessuno ha detto una cosa simile. L'indiano Pueblo ha detto che i bianchi pensano con la testa e non con il cuore. Allora semplicemente si è notato che nei diversi contesti culturali, ci sono diverse topografie dell'uomo, se così si può dire. Si trova il punto centrale in relazione col contesto culturale. Allo stesso tempo evidentemente deve esistere una base biologica o organica e non penso che nella cultura europea il problema "a che cosa serve la testa" sia la chiave. La chiave del problema è in un altro aspetto. Da qualche secolo in Europa si è sviluppata sempre di più una concezione ... (non registrato) ... nel periodo del Rinascimento soltanto; e ancor più sono esistite sempre grandi eccezioni.

Diciamo che, a partire dall'epoca di Freud, si è cominciato a notare che la vita psichica dell'uomo è molto più larga della coscienza pensante. Grazie a Freud in certa maniera, malgrado il fatto che la sua concezione fosse estremamente limitata, ma comunque grazie a Freud, si è notato che esiste il processo, il processo che è interiore diciamo nell'uomo e che non si può veramente, in questa topografia dell'uomo, delimitarlo nelle frontiere della coscienza pensante.

Prima di Freud, anche se si parlava delle emozioni per esempio, è sempre stato come se si parlasse delle emozioni registrate dalla coscienza pensante. Non era definito verbalmente così, ma questa era l'immagine che funzionava. Evidentemente con la psicanalisi il campo ha cominciato ad allargarsi. Prima della psicanalisi sono esistiti certi filosofi diciamo che hanno proposto questo allargamento della topografia, per esempio Hartmann nel XIX secolo e altri. In ogni caso, da Freud in poi, il problema è diventato qualcosa di palpabile.

Ma sempre, quando parliamo della coscienza, abbiamo come un'immagine fissata che è la coscienza pensante, con gli elementi di registrazione, cioè la coscienza che pensa, che formula, che registra, registrando pensa, allora formula, media. Tutta questa concezione è qualcosa di continuo che influenza la gente; non è come una definizione netta ma come qualcosa che fluttua fra la gente e che è un elemento della mind structure.

In certa maniera, il fatto che la coscienza possa non essere pensante o che la coscienza e la memoria, cioè la funzione di registrazione, non siano la stessa cosa, tutto questo è come qualcosa che bisogna ora, di nuovo, notare, perché se no si cade sempre nella stessa confusione. Anche se la si vuole superare, ci si cade da un altro lato. Per esempio, come reazione contro questa topografia della coscienza pensante e registrante, si è inventata in Europa tutta la concezione del lavoro col corpo, come sviluppare la capacità corporea, non nel senso sportivo, ma nel senso di qualcosa di umano e naturale da cui ci siamo separati. E' tutto un movimento di potenziale corporeo che si è sviluppato a cominciare dall'Europa per poi passare in America. Ma in verità resta sempre

nella stessa topografia. Da una parte c'è il nostro computer che noi collochiamo, a livello di topografia visiva, nella testa e dall'altra parte c'è il corpo che bisogna far vivere, che bisogna liberare, che bisogna sbloccare. Ci sono sempre comunque due elementi. La gente, nel nostro tempo e nella nostra civiltà, trova una certa maniera di uscire da questo tipo di dualismo riferendosi alle emozioni. E' come se tra il computer e il corpo ci fosse un intermondo, che è l'intermondo delle nostre emozioni. Ma tutto questo è estremamente limitato nella visione topografica stessa della coscienza.

Probabilmente è molto più facile avvicinarsi al problema della coscienza pensante, che è anche la coscienza registrante, se la tratteremo veramente come computer, se diremo "il nostro computer". Allora l'esistenza del nostro computer è evidente, il fatto che sia programmato dall'educazione è evidente, il fatto che sia programmato dal linguaggio è evidente. Bene, tutte queste sono le evidenze. E, se abbiamo il computer, è auspicabile che lavori bene. C'è un'enorme differenza fra un computer che lavora in maniera propizia e un computer mancato. E' la qualità di pensare, la qualità dei riflessi, la qualità di trovare le connessioni fra le diverse cose, che sono realmente necessarie da parte del nostro computer per permetterci di vivere. Allora non si tratta per nulla di fare la negazione del computer, dato che è estremamente importante, non soltanto nella vita sociale, ma anche in ogni tipo di lavoro organico o di altro genere, perché senza un'azione del computer ben regolata, non è possibile la precisione.

Ma la coscienza non è soltanto il computer. Possiamo riferirci a un'altra topografia, in cui per esempio è possibile trattare l'azione del computer come agitazione della superficie della coscienza. Allora, se ci si addentra di più nella coscienza, si trova qualcosa che è molto più sereno e muto. Il fatto di considerare la coscienza pensante come agitazione della superficie è semplicemente un'immagine, come ogni topografia. Ma, in ogni caso, in questa topografia c'è un'indicazione, l'indicazione che esiste un'altra dimensione della coscienza.

E esattamente possiamo creare una topografia ancora diversa, in cui la coscienza è considerata come spaziale, e questo è molto semplice psicologicamente d'altronde, perché molto spesso abbiamo l'impressione che dentro di noi si possa scoprire uno spazio. E' come se ci si dice: "Dentro c'è lo spazio illimitato." In tal caso il lavoro del computer non sarà più la superficie, perché è uno spazio vasto che non ha superficie. Allora che cosa sarà il lavoro della coscienza pensante, che è al tempo stesso la coscienza registrante? Sarà come le nuvole che passano attraverso il cielo. Le nuvole non sono al di fuori del cielo, le nuvole sono dentro, ma sono passeggere. La presenza delle nuvole è estremamente naturale, ma passano, diciamo che si vede il movimento dentro lo spazio. Allora in questa topografia, ancora diversa, c'è l'immagine del movimento, che è il computer, del movimento dentro lo spazio vasto e di nuovo abbiamo la possibilità di vedere che c'è ancora una dimensione della coscienza, non questa dimensione del computer, qualcosa di differente.

Bene, ora torno alla maniera limitata di pensare e mi dico: "D'accordo, se la coscienza pensante è il computer, tutta la coscienza vasta, che è legata con tutto il corpo, che è legata con tutto il processo biologico, deve essere un macrocomputer, ciò che alcuni chiamano biocomputer." C'è dunque computer e biocomputer, d'accordo. E' ancora una nuova topografia che possiamo costruire.

Tutto il mio sforzo quando vi parlo è di mostrarvi che si può vedere la cosa da diversi punti di vista e che in verità non sono nemmeno diversi punti di vista, ma diversi modelli che agiscono come immaginazioni collettive, come topografie, e la gente si riferisce a queste topografie.

Spesso è molto interessante vedere qual è stata l'evoluzione delle parole, lo spirito per esempio, l'anima per esempio, l'intelletto per esempio.

Nel tempo antico, l'intelletto era legato alla nozione di comprensione e la nozione di comprensione non è affatto la nozione di formulare, è qualcosa di molto più largo. La parola comprensione, dal latino comprehensio, è

l'immagine stessa di qualcosa che si prende, che si com-prende. E' completamente differente da una certa macchina verbale per pensare. Avere la capacità di dare un nome attraverso le parole non è la stessa capacità che avere la comprensione.

D'altra parte, l'anima. C'è qualcosa che è molto antico e che si riferisce alla vita semplicemente, ed è l'anima, il soffio vitale: le cose sono animate o non animate. Ma, attraverso l'evoluzione delle parole, delle nuove topografie che sono apparse, questa parola comincia a funzionare come il terreno delle emozioni. Si dice: "Ha un'anima ricca." Questo vuol dire che le sue emozioni sono estremamente complesse e interessanti. Ma forse la vecchia nozione, quasi etimologica, è molto più precisa.

Nel tempo antico si è vista anche una differenza netta fra l'anima e lo spirito. Alcuni fra gli gnostici hanno sostenuto la tesi che ogni essere umano ha l'anima ma che non tutti gli esseri umani hanno lo spirito, che lo spirito è qualcosa da trovare e quasi da costruire. Questa vecchia eresia gnostica ha trovato la sua continuità nel nostro tempo nella concezione del processo di individuazione in Jung. Solo dopo il processo di individuazione l'uomo realizza il sé, prima non lo realizza. Il sé ha preso nettamente il posto dello spirito e d'altronde Jung l'ha detto: "Si può usare tanto la parola 'imago Dei' quanto 'spirito'."

E' vero che il nostro computer è legato alle facoltà cerebrali. Possiamo quindi porlo nella testa. Ma la capacità cerebrale, o anzi la sostanza cerebrale non è soltanto nella testa, per esempio è anche nella colonna vertebrale. C'è anche un certo ruolo di certi plessi che agiscono come una sorta di piccolo cervello, sottocervello: per esempio il plesso solare, che ha una funzione estremamente complessa, non dissociabile dalla totalità delle funzioni cerebrali. Poi c'è ancora il problema dei neuroni. Se consideriamo il problema da vicino, vedremo che in certa maniera, in certa maniera ripeto, è tutto il corpo che appartiene al cervello. Allora il fatto che nella nostra topografia noi fissiamo la coscienza nel punto della testa è relativo. Se esistono i popoli che dicono che è il fegato che pensa e sente,

evidentemente questa concezione può essere considerata come illegittima. Ma per queste genti questa topografia funziona. In verità ciò si riferisce sempre a qualcosa di molto più largo di un organo.

Quando i cinesi utilizzano lo stesso segno per dire "il cuore" e "the mind", forse non è affatto un'idea stupida, perché dicono allo stesso tempo (ed è molto più comprensibile in Europa) che bisogna trovare la pace o il riposo del cuore o che il cuore è troppo agitato. Evidentemente si riferiscono a un certo centro nell'uomo che è come la radice della soggettività; possiamo dire, tout court, il centro. Ma tutta la nostra vita soggettiva, tutto ciò che sentiamo, tutto ciò che vediamo, che percepiamo, dentro di noi si riferisce a una realtà percepente. C'è da qualche parte il centro che percepisce tutto ciò, c'è da qualche parte il centro che possiamo chiamare "io" ma spesso ci rendiamo conto che c'è una parte sconosciuta di questo io, è ancora più profondo. Allora, se qualcuno utilizza il segno "cuore", per chiamare questo centro, non è affatto sbagliato, perché tocca parecchie associazioni. E' come toccare il punto di connessione tra l'agitazione della coscienza, il movimento della coscienza, i pensieri le immagini e le emozioni passeggeri e anche la radice della nostra soggettività.

Quando noi collochiamo ciò nella testa, è come se lo limitassimo a una sola funzione. Ma questo centro deve riferirsi a parecchie funzioni e non essere identico a queste funzioni. Soltanto in tal caso è un centro che percepisce. D'accordo, ci sono le cose che noi esperimentiamo ma c'è pure qualcosa che esperimenta. Non si può dire che noi esperimentiamo solo le cose esterne, nel senso di "di fronte a noi". Se ho un dolore corporale, ho l'esperienza di questo dolore, lo esperimento. E' fuori di me? Ho mal di testa. E' fuori di me? Esperimento un'emozione estremamente potente, ma io non sono quest'emozione. E' evidente che non sono la collera. Esperimento la collera. Chi esperimenta? E' la cosa più difficile da comprendere coi pensieri.

E' esattamente a causa della mind structure in questa civiltà qui che è molto, molto difficile dissociare i pensieri dall'io. Ci si dice: "Io penso." Le persone che non hanno nessun pensiero originale, mai, che ripetono soltanto i pensieri in voga, che sono come nastri registrati, dicono: "Io

penso." Ma no, hanno ricevuto i pensieri. Allora, chi ha ricevuto? Possiamo dire, come diciamo normalmente, "io". Ma questa parola "io" ha anch'essa una funzione topografica molto precisa. Non è il centro che percepisce, è molto più il cane da guardia, è come se ci fosse nella nostra coscienza una vigilanza di fronte ai nostri interessi. E' ciò che chiamiamo "io" e evidentemente possiamo benissimo chiamare ciò "io".

Quando prendiamo un testo classico orientale come Il libro dei morti tibetano o come I Ching, possiamo renderci conto abbastanza rapidamente (e la psicologia analitica l'ha analizzato, d'altronde) che là dove nel testo si utilizza la parola "coscienza", in Europa si direbbe "l'inconscio" o "il subconscio" e là dove si utilizza in questi testi la parola "sogno" è lo stato di coscienza normale presso gli europei, la coscienza sottomessa all'impatto delle immagini e delle emozioni.

Allora tutto ciò che percepiamo possiamo considerarlo oggettivo, che è oggettivo. Dal punto di vista delle radici della soggettività tutto ciò è il mondo oggettivo, i pensieri, le immagini, le emozioni, le sensazioni, sia dentro il nostro corpo e la nostra psiche che fuori del nostro corpo e della nostra psiche. Come, per esempio, guardare voi adesso. E' una parte della mia psiche? Sicuramente sì, in verità. Ciò che io vedo è già mediato dalla mia psiche, allora è una mia immagine psicologica. Ma dal punto di vista del buon senso quotidiano voi esistete al di fuori della mia psiche e io vi esperimento allo stesso modo che esperimento il mio mal di testa. Voi siete - il mio mal di testa, i miei pensieri e voi - siete tutti il mondo oggettivo che è percepito da un centro soggettivo, da un soggetto e questo soggetto posso chiamarlo tanto "il cuore" che diversamente.

Quando l'indiano Frankie degli indiani Pueblo a Taos ha detto: "i bianchi pensano con la testa", per me il messaggio era chiaro: si fissano in una regione, non trovano la dimensione più vasta e al tempo stesso come più vicina al centro soggettivo, più intima, ciò che per lui è "pensare col cuore". Ma quando dice "pensare col cuore", non è solo pensare, è evidente che parla di tutto lo spazio che si muove, di tutta questa agitazione della

superficie o di tutto questo movimento dentro lo spazio vasto e che egli giusto sa o sente o gli è stato insegnato che c'è da qualche parte un centro profondo.

E questa non è una conoscenza degli indiani Pueblo soltanto, ma esisteva nella nostra cultura, nella nostra civiltà da tempi arcaici. Tuttavia, essendo così fissati sul computer, siamo capaci di scordarcene. In ogni caso, ripeto, il computer deve lavorare bene. Ci sono però i momenti in cui il computer non deve lavorare, diciamo che deve riposarsi o ci sono altri momenti in cui il computer deve lavorare ma non deve prendere il posto del programmatore, ciò che è un'enorme usurpazione da parte sua. Nel nostro contesto culturale il computer prende piuttosto il posto dell'operatore. Il computer non deve mettersi in testa di essere un operatore. Ma non è il problema del computer, è il problema dell'operatore. Che fare se l'operatore non sa nemmeno che esiste? Allora l'operatore è la radice della soggettività. E' il percepente o è il centro profondo. In ogni caso, anche questo tipo di topografia è legittimo.

Il fenomeno della vita è stato associato dall'uomo da tempo immemorabile con la respirazione e col battito del cuore. Suppongo che questa associazione sia stata molto semplice: chi muore cessa di respirare e il suo cuore si ferma. E' stata un'esperienza banale, quotidiana, che ha costruito ogni terminologia. Peresempio tutta la nozione di centro profondo, di spirito, di pneuma in greco (πνεῦμα) è legata direttamente al respiro. Questo elemento lo si ritrova in parecchie culture, non solo nel bacino del Mediterraneo, esiste in parecchie culture. E' molto semplice come è successo: si è associato il respiro con la vita. La seconda associazione è stata il cuore, come ho detto, e allora tutto quello che è legato alla percezione della vita è stato proiettato sull'immagine del cuore.

Nello sviluppo nel tempo, nell'evoluzione si vede molto bene in verità che il posto del cuore è topograficamente perfetto per indicare il centro profondo, perché esso è più o meno nel centro del petto, diciamo nel mezzo

(in the middle). Già nel periodo antico, in culture diverse, si è notato che questo centro profondo che è chiamato cuore non è il cuore-pompa. Si è cominciato allora a spostarlo un po' in un altro luogo. Per esempio qualcuno domanda a un altro: "Sei tu?" "Sono io." "Ah, guarda dove hai toccato. Questo è il vero cuore, è il cuore che è due dita a destra del mezzo del petto." Esiste una concezione di questo tipo, e anche in persone di una grandissima saggezza.

Altri dicono: è giusto il cuore che è nel mezzo del petto.

Certe persone che si riferiscono a esichia, una vecchia tradizione cristiana ortodossa, in quanto cominciano con l'osservazione della respirazione e arrivano a percepire il battito del cuore, sanno che è da qualche parte nel cuore ma al tempo stesso sanno che non è il cuore che batte, tout-court. Allora i vecchi di questa tradizione hanno detto, gli uni: è la parte superiore del cuore e là dove c'è la parte inferiore è la sede dei demoni, cioè di tutti i contenuti che possono ossessionarci. E così toccano la parte equivoca di ogni fenomeno psicologico. Sempre fra gli esicasti altri dicono: non è il cuore, è "il luogo del cuore" e il luogo del cuore è molto più largo. Altri ancora dicono: non è il cuore nel tuo corpo primitivo, è il cuore nel tuo corpo sottile. Come risultato passano tutti verso un centro profondo, mantenendo il nome cuore, ma già con una topografia molto più elastica.Ancor più, si dice spesso: dentro al cuore c'è una camera in cui c'è il seme che è più grande di tutto il mondo. Allora avete la nozione spaziale. E altri dicono: dentro la gabbia del petto, c'è il cuore uccello che bisogna liberare, affinché voli nello spazio libero.

Tutti questi tipi diversi di terminologie, di topografie possono essere per voi ingenui, ma per le persone che fanno queste topografie è ingenua la vostra topografia. E' questo che mi ha talmente incantato in Frankie: ha trovato che siamo ridicoli, sì, come noi troviamo che sono ridicoli loro; c'è reciprocità, alla fine. Bisogna vedere questa relatività delle cose, relatività di ogni mind structure. E' relativo, ma all'interno c'è sempre un'esperienza che appartiene a ciascun uomo, a ciascun essere umano e che prende soltanto terminologia e topografia differente, come il cuore profondo, che è al tempo stesso molto piccolo e più grande di tutto il mondo.

Ieri ho parlato di questa parola complessa hridayam in sanscrito che ha il significato semplice di cuore, ma è una parola composta la cui composizione è la seguente: "questo è il centro". Allora dissociare "questo è il centro" dal "cuore-pompa" è facile, lo si può anche sperimentare. Se si percepisce il battito del proprio cuore, ci si domanda improvvisamente: che cosa fa sì che il cuore batta? E si ha una reazione di panico, come se ci si affacciasse a un abisso. In persone di culture e età molto diverse è stato riscontrato che c'è questo momento di notare che batte, batte, poi la domanda: "che cosa fa sì che batta?" e poi una reazione di panico come prima reazione. Allora questa dissociazione è semplice.

Molto più complessa è la dissociazione delle emozioni. Suppongo che si sia associato il cuore con le emozioni per delle ragioni altrettanto semplici. Quando si è sotto l'impatto di forti emozioni, il cuore batte più velocemente, ciascuno lo sente. E' probabilmente la prima connessione. Ma questo fa sì che spesso facciamo confusione tra il centro che percepisce e l'impatto delle emozioni. Diciamo, il cuore-centro non è la fluttazione emotiva. Questo è molto più difficile da fare che non dissociare il cuore-centro dal cuore che batte, il cuore-pompa. E' la stessa difficoltà che abbiamo nel dissociare la coscienza dalla coscienza pensante e registrante, allora dall'agitazione della superficie o dal movimento dentro lo spaziale.

Malgrado il fatto che in diverse culture il centro profondo che percepisce sia identificato con la parola cuore, non è soltanto con questo luogo che il centro è associato. Ci sono le persone e le culture che si interessano molto di più del plesso solare. Anche questo è cominciato probabilmente con il fatto che, quando si è sotto l'impatto di una emozione forte come odio o paura, si sente una contrazione qui. E d'altra parte è anche oggettivo che ci sia qui una sorta di sottocervello (oggettivo nel senso anatomico).

Certe persone, certe scuole si sono interessate del centro che è nell'alto della testa. Questo era il problema della polarizzazione del corpo, ponendo l'energia di base in basso nella colonna vertebrale e ciò che è alto, spaziale e luminoso al di sopra della testa (ma spesso si è fatto il disegno che è proprio sulla testa). Questa topografia da un punto di vista pragmatico è molto corretta, è come il passaggio dello slancio biologico verso una chiarificazione, una trasparenza, un punto luminoso. Se vogliamo utilizzare la terminologia di Freud, diciamo che è la topografia della sublimazione. Perché dico che da un punto di vista pragmatico è precisa? Perché funziona nel corpo in questa maniera: vale a dire, applicando questa topografia, certi specialisti arrivano a risultati molto precisi. Gli indù che pongono il centro profondo come hridayam, il cuore nel senso di "questo è il centro", sottolineano sempre che non è il centro, il cakra del cuore. Gli indù hanno tutta un'anatomia speciale con centri che sono in diversi punti del corpo, secondo l'asse della colonna vertebrale e della testa. Allora qui, nel centro del petto, c'è un cakra del cuore, cioè anâhata. Coloro che parlano di hridayam dicono: non è anâhata. Se c'è il fenomeno energetico che va dal basso della colonna vertebrale fino al di sopra della testa, è come se ci fosse una curva che poi va verso hridayam. E' un'immagine molto semplice, un po' embrionale; è come se si vede un embrione in una certa fase, c'è la testa, c'è già la linea della colonna vertebrale ed è evidente che il centro è fra i due.

Le stesse persone che dicono che hridayam non è anâhata sottolineano che la topografia corporale di questo "cuore-centro" è molto relativa, che lo si può sentire al tempo stesso attorno al corpo, dentro questo cuore attorno e in un enorme spazio vasto. Dicono che è soltanto perché avete l'immagine del corpo che lo potete mettere in certi luoghi. Ma se vi dissociate dall'immagine del corpo, già non ha più alcun senso. Non esiste più il luogo del cuore, ma esiste la radice dell'io. E' molto intelligente come definizione: "la radice dell'io". Tocca questa domanda sostanziale: "chi sono io?" Laing, in uno dei suoi ultimi libretti che si intitola I sonetti, parla di

un brano dei Vangeli in cui Gesù chiedeva a tutti: "Che cosa dice la gente che io sia?" E i discepoli hanno dato diverse risposte: "che sei Elia", o "che sei un angelo", ecc. Laing nota come Gesù doveva porsi questa domanda per se stesso: "Chi sono?", se chiedeva a ciascuno dei suoi discepoli: "Cosa dice la gente che io sia?" Il cuore nel senso di "questo è il centro" per dirla in maniera molto semplice, è l'esperienza di "Chi sono io?" E' come se si arriva al punto dell'io ma lo si oltrepassa, come se si arriva alla sorgente di questa impressione "io". E questa esperienza è come l'esperienza psicologica, ripeto psicologica: è un'esperienza forte e oggettiva, esperienza oggettiva della propria soggettività.

21/4/82

(Proiezione di filmati su un monastero zen giapponese e sulla tecnica zen applicata per scalare le montagne. I filmati vengono introdotti dall'autore Taino, un italiano che ha vissuto a lungo in Giappone approfondendo il Buddismo zen.)

... Ieri ho monologato a proposito della nozione del cuore centro, "questo è il centro", associato col nome cuore e ho lasciato da parte il problema di hara presso i giapponesi. Il nostro visitatore di oggi ha toccato questo problema. Quando in certe culture "questo è il centro" associato col nome cuore, lo si pone da qualche parte qui, diciamo come nel petto, nella zona del petto, allora è in ogni caso vicino al cuore-pompa, ma lo si può porre anche nel ventre. E esattamente una sola cosa è analoga in Europa, ed è l'espressione idiomatica nella lingua francese "ho male al cuore" quando si ha male al ventre.

Questa pratica è esistita tuttavia sul Monte Athos per esempio. In certe scuole del Monte Athos c'è il problema dell'associazione del cuore con il punto ombelicale, anche se non è detto molto nettamente. Da una par

te si parla del cuore ma dall'altra si parla di un certo spostamento dell'attenzione qui, cioè nelle vicinanze del punto ombelicale. Non è per nulla la tradizione più larga del Monte Athos, diciamo che c'è, anzi ci fu una setta là che era abbastanza conosciuta in una certa epoca da scatenare forti attacchi. Nei tempi antichi furono tutti accusati di confondere la vera preghiera con la fissazione sul proprio ombelico. E esattamente le testimonianze più forti provengono dagli avversari, sono gli avversari degli Esicasti che hanno formulato questa accusa.

Ma ora prendiamo esempio da due persone che conosco molto bene e che appartengono a due culture diverse. Una è giapponese e l'altra no. La persona che non è giapponese,durante un periodo estremamente lungo, cioè di decine e decine di anni, si è concentrata sul problema di "questo è il centro", associato col nome cuore e con la nozione della radice dell'io. Questa persona ha notato che prima di tutto sente questo centro che percepisce da qualche parte nel petto ma al tempo stesso perfettamente intorno; è come se fosse posto nel corpo ma al tempo stesso come se fosse perfettamente spaziale. Nel dire "spaziale", nel dire "trasparente", utilizzo un certo idioma. I giapponesi utilizzano l'idioma "vacuità". Paradossalmente, anche una sola parola può essere un idioma. Dunque, la persona in questione ha notato che, specialmente nel momento di uscita da un sonno immediato e profondo, quel momento del risveglio di cui vi ho parlato parecchie volte (dopo il superamento della fatica, dopo essere caduti di fatica, essersi addormentati là dove ci si trova senza alcuna preparazione e anche forse in una confusione totale, dopo ci si sveglia) si sente questo centro ed è come se si ritrova una sorta di sorgente di qualcosa di bene. Se è la sorgente dell'io, allora l'io ancora non esiste, non c'è ancora il pensiero "io". Ed è come se questo si proietta su tutte le cose attorno, su tutti gli oggetti che diventano improvvisamente viventi e luminosi. Ma non nel senso che, come sotto l'effetto delle droghe, vedo il sacchetto di plastica, ma è un sacchetto di plastica che è allo stesso tempo un animale vivente. No, il sacchetto di plastica resta perfettamente un sacchetto di plastica, ma come è straordinario! E' come se emettesse luce, come se, ri-

peto. Non è come sotto l'effetto delle droghe che improvvisamente nel sacchetto di plastica c'è un'eruzione di luce, no, il sacchetto di plastica resta perfettamente un normale sacchetto di plastica, ma è talmente affascinante come se fosse allo stesso tempo vivente e illuminato e anche come se mi desse la felicità. E non è solo il sacchetto di plastica, sono tutti gli oggetti. La vicina, dietro al muro di un altro appartamento, che non ama nessuno e ha una voce insopportabile: ma si ascolta questa voce, è una tale musica. Ed è sempre quella voce.

Il primo tipo, quando ha esperimentato ciò col punto qua, nel luogo vicino al petto e al tempo stesso spaziale, ha scoperto che sente come di essere toccato in modo quasi sensuale dallo stesso centro e ha sentito che questo centro ingloba o tocca anche il suo ventre e che è o vicino alla zona ombelicale o un po' al di sopra o un po' in basso, è come qualcosa di vivente che non è delimitato in maniera precisa. A questo punto la persona si è domandata: "Ma allora, il centro cuore implica il ventre oppure no?" Non si può dire che non lo implichi, è il cuore che è al tempo stesso qua e là, è il centro.

Ora voglio parlare a proposito del giapponese, che ha lavorato durante un periodo relativamente breve sullo stesso tipo di stabilizzazione dell'attenzione, su "questo è il centro", associato col nome cuore. Il giapponese ha voluto penetrare nella tecnica dell'altra persona e allora ha saputo perfettamente che non è tout court hara. Ha fatto innumerevoli sforzi andando in diverse direzioni, la fissazione fisica, la fissazione sulla respirazione, il cuore che batte, l'altro cuore. Niente funzionava. Dopo ha provato dall'altro lato: "Chi sono io?", dal lato delle radici dell'io. Qualcosa non funzionava.

L'istruttore che si occupava di entrambi ha detto al giapponese, dopo diverse settimane: "Senti, ora devi tout court ritornare verso hara, semplicemente. Ma devi ritornare verso hara senza stabilizzare la posizione, né come posizione seduta né come posizione in movimento, ma giusto passare attraverso questo punto di superamento della fatica e di cadere." E l'istrut

tore ha aggiunto: "Tu sei educato in modo che, anche se cadi, devi tenere la posizione. Ma lasciala cadere, la posizione! Cadi come un animale! E' tutto."

Il giapponese ha trovato le condizioni propizie, ha fatto come gli era stato detto, si è addormentato molto profondamente, si è svegliato dopo qualche minuto, molto rapidamente e,avendo ben programmato la sua coscienza pensante, si è ricordato di hara al momento del risveglio. E dopo ha detto: "Ma era hara. Ma era anche nel petto, anche."

Ogni problema di topografia di "questo è il centro" associato col nome cuore è estremamente relativo. Ciononostante è molto, molto interessante che in certe scuole di buddismo zen si utilizzi precisamente la parola "cuore" per indicare il punto ombelicale dell'attenzione. Con questo esempio forse, potete vedere come questa parola cuore è relativa. D'altra parte il nostro visitatore di oggi ha ripetuto - è molto giapponese, ciò che ha ripetuto - che non bisogna confondere il cuore col centro emotivo, con l'ondeggiamento delle emozioni. Ma lo stesso problema esiste in altre culture, come ho detto ieri. Il problema è che non è la pompa e non è la fissazione emotiva. Il primo pericolo, di identificarlo con la pompa sanguigna, è meno grave, perché è il buon senso a dettare che non è questo, nella nostra epoca almeno. Ma confondere il cuore "questo è il centro" con la fissazione delle emozioni o sulle emozioni, a causa delle espressioni idiomatiche in parecchi linguaggi, è un pericolo che è molto forte, sempre.

D'altra parte, bisogna sapere bene che non c'è una sola definizione di hara. Per esempio vi dirò la definizione che esiste in certi maestri di danza e di teatro classico in Giappone. Dovete immaginarvi un triangolo; questo triangolo ha il vertice nella parte bassa della colonna vertebrale, ma implica anche le anche, tutto il bacino. Questa è la base. Ma certi maestri paradossalmente danno la linea delle anche come l'immagine del vertice del triangolo, e il resto del triangolo si arresta da qualche parte là dove si arresta la frontiera fra il petto e il ventre; non è comunque molto definito, perché è legato anche col diaframma. Dentro questo

triangolo dovete immaginarvi una palla d'acciaio, è pesante, è d'acciaio, ma è avvolta in una sostanza estremamente dolce, delicata. Questa maniera immaginativa di descrizione esiste in alcuni rappresentanti delle arti classiche ed è molto legata quindi al funzionamento del movimento del corpo, per esempio nella danza. Per questo è talmente definita.

Altri dicono che è semplicemente il luogo di una vacca docile. E' come se la nostra natura, che è una vacca docile, trovasse la sua pienezza e la sua maniera di essere centrata ... (non registrato)... e questo è differenziato, non è veramente delimitato nello spazio, nella topografia.

Alcuni dicono che hara è il centro della vitalità e della vita, ma hara vuol dire "il ventre",ma si dice anche: "è il centro della vita". Si comincia col ventre, questo vuol dire che non si finisce col ventre.

Ora vi parlerò di un altro giapponese che è membro del Teatro delle Sorgenti. Non è qui ora, è in Giappone. E' prete del buddismo Tendai, ma si occupa personalmente delle tecniche zen, e in special modo estendendo le tecniche zen verso le arti marziali. Quando parla di hara, anche se molto raramente, ne parla alla stessa maniera in cui Pamana in India parla di hridayam, "cuore", "questo è il centro". Il mio atteggiamento verso questo problema è un atteggiamento nettamente pragmatico. Se per dare un nome al centro profondo o centro spaziale in diverse culture si utilizza la parola "cuore", ci deve essere qualcosa di efficace, semplicemente, se no da parecchio tempo si sarebbe cambiata la terminologia.

E ora il problema del movimento periferico e del movimento che trova la sua nascita all'interno del corpo. Il nostro visitatore di oggi ha mostrato in maniera perfetta questo problema, quando ha scalato il muro e la montagna in Giappone. A un certo momento ha usato il termine la fluidità del movimento. La fluidità del movimento è esattamente l'espressione che si può utilizzare se si parla di processo organico, esattamente. Io ho detto che è processuale e non frammmentato, che non sono "quanti" ma sono onde, che è continuo e non staccato. Esattamente, la sua terminologia è

perfetta, è fluidità. Ha detto che le mani e le gambe cercano da sé stesse il punto d'appoggio, vale a dire che il corpo periferico si adatta da se stesso, agisce da sé. Il nostro visitatore di oggi ha detto, e ha ragione, che se ci si permette, nel momento difficile di scalare le montagne, una mediazione del pensiero, si cadrà. Evidentemente è così, perché la mediazione del pensiero è verbalizzare qualcosa e dopo volerla applicare, manipolando il corpo come una marionetta. In tal caso, non è possibile alcun adattamento reale. Del resto, ha detto che fissa l'attenzione sulla respirazione e non sul movimento periferico, cioè sui piedi e sulle mani. Sì, questa è una delle possibilità, una fra le altre, ma una che è in certa misura perfetta; tranne che c'è un pericolo, di manipolare la respirazione. Questo punto, se manipola il respiro oppure no, l'ho osservato con una forte attenzione. No, non lo manipola. In certa maniera osserva, percepisce la respirazione. La sua attenzione è nel processo di respirazione ma non c'è manipolazione. Se ci fosse manipolazione, ci sarebbe di nuovo una mediazione. Allora, in tal caso, di nuovo non sarebbe né continua né fluida. In quanto la sua attenzione è fissata sulla respirazione, gli impulsi vanno naturalmente dall'interno del corpo. L'impulso ha la sua nascita dentro il corpo e il corpo periferico si adatta. Questo è un sintomo classico del processo organico. Non bisogna però dimenticare due cose: da una parte ci si può facilmente fissare sulla respirazione manipolandola, e questo è uno dei pericoli, e dall'altra si può fissare l'attenzione su un' altra cosa, che nella nostra topografia personale è dentro e non è necessariamente la respirazione. Ma la respirazione ha una semplicità molto bella e da questo punto di vista questa tecnica è molto bella, direi così, perché è semplice, salvo che c'è il pericolo della manipolazione.

La parola "organico" è stata inventata da Stanislavskij nel senso de "il processo organico". Quando parlo di processo organico, applico questa teminologia a un altro campo, perché Stanislavskij ha applicato questo termine al campo del teatro soltanto e anzi ancor più al campo di lavoro dell'attore realista. Ma il termine funziona molto bene e io lo applico in

diversi campi e nel grande campo del processo organico, perché è una parola che è in certa maniera una parola moderna e perciò entra più facilmente nella mentalità della gente.

Da molto tempo tuttavia so che Stanislavskij poteva dire anche "il processo animale", poteva dire anche "il processo del bambino" e là siamo vicini, come punto di riferimento, alle strutture del Tai-Chi.Il nostro visitatore di oggi ha dato tre esempi: il serpente, le nuvole e il liuto. Questo mostra che il termine di Stanislavskij è meglio, è molto più largo. Infatti questi tre aspetti sono comunque molto buoni. E d'altronde certi aspetti che sono molto radicati appaiono spesso come esempi: ieri è apparso l'esempio delle nuvole che passano attraverso il cielo; la possessione del tipo di Haiti nel film della Deren era legata col serpente, Damballah; parecchie posizioni dello yoga classico indù hanno come punto di riferimento certi animali e certi uccelli.

Non so se in Giappone si applica lo zen per scalare le montagne, so che c'è per esempio tutta un'azione molto speciale per correre intorno alle montagne. In ogni caso, il nostro visitatore di oggi è un europeo, che se ho ben capito, ha cominciato con lo scalare le montagne e la sua maniera di applicare lo zen mi sembra una maniera perfetta. Prima di tutto scalare le montagne nel nostro contesto culturale è qualcosa di assolutamente normale. In un altro contesto culturale può essere totalmente stupido. Perché la gente rischia la vita per andare sempre più in alto? Sì, se c'è qualcosa sulla montagna, per prenderla, d'accordo. Ma non c'è nessuna ragione e rischiano la vita: è una cosa completamente stupida. Questo in un altro contesto. Ma nel nostro contesto è normale. Notate la relatività: un'azione perfettamente folle dal punto di vista del buon senso può essere normale, perché funziona bene in un contesto culturale. In verità, non è folle. Scalare le montagne è, per parecchie persone, una tecnica personale. Il nostro visitatore di oggi non l'aveva trovata quando scalava le montagne prima di fare zen, oppure, come suppongo, l'aveva trovata, ma non a un livello sufficiente per lui. Ma al tempo stesso, quando ha cominciato

a fare zen, sapeva già scalare le montagne, allora ha potuto applicare bene lo zen per scalare le montagne perché poteva anche non applicarlo. Notate, questo è il punto molto importante: sapeva già scalare le montagne. Quindi in apparenza applica, in verità scopre il punto di connessione e questa è una cosa che può funzionare. Nel nostro contesto culturale si vuole sempre fare una cosa per applicarla a un altro campo: per diventare pittore devo fare Tai-Chi.Si applica sempre una cosa per un'altra cosa. È evidentemente non può funzionare, ma se si scopre il punto di connessione, è una rivelazione, è qualcosa di molto profondo.

E i giapponesi hanno scoperto il punto di connessione fra zen e arti marziali. Si dice, scrivendo a questo proposito, si dice,traducendo i testi,che essi applicano lo zen per le arti marziali, ma non è questo: scoprono la stessa radice delle due tecniche oppure scoprono il punto di connessione, che è talmente profondo da trasformare totalmente le arti marziali. Il nostro visitatore di oggi ha detto che se si fa Tai-Chi non si rischia la vita, ma se si scala la montagna o il muro si rischia la vita; se la nostra attenzione non è precisa, se ci lasciamo cadere nella mediazione, cadremo e perderemo la vita. Ma è la stessa cosa con le arti marziali: le arti marziali all'inizio erano le arti marziali, le arti della battaglia, in cui c'era il duello per la vita e per la morte. E questa è la condizione perfetta per ben fissare l'attenzione. Da un certo punto di vista il campo che implica il rischio continuo,e non il rischio metaforico ma il rischio diretto, sono le circostanze in cui siamo condannati a tenere l'attenzione. Diciamo che sono le vere circostanze per la volontà, per ritornare verso la domanda di ieri "che cosa è la volontà?"

A un certo momento, quando ho visto nel film come scalano le montagne, ho pensato a un libro di Kerouac che si chiama Dharma Bums(I vagabondi del Dharma), in cui si parla molto, molto di buddismo, si parla molto anche di zen e l'amico di Kerouac dà l'esempio di come scalare le montagne: dice che non bisogna guardare il terreno, che i piedi devono trovare il punto di appoggio da soli.

In Big Sur di Kerouac la terminologia buddista ritorna, ma in verità il vero punto di riferimento che potremmo trovare sarebbe molto di più Dostoevskij, non nel senso di una filiazione letteraria ma nel senso di un momento della vita di Kerouac che impregna questo libro e che è il momento o il tempo di un'autodistruzione pressoché totale: è per questo che il grido di questo libro è talmente forte, perché il grido parla di grandi cose positive, anche l'oceano canta il canto buddista ma la radice del grido è la disperazione.

Per contro, nel caso de I vagabondi del Dharma (Dharma Bums), la chiave zen è Gary Schneider, che sotto un altro nome è il principale e folle amico di Kerouac, che parte alla fine per il Giappone, lasciando al suo amico la montagna Desolazione.Schneider senza alcun dubbio non è stato un vero seguace dello zen prima di vivere in Giappone. Ma che importa? In ogni caso Schneider, quando parlava di come scalare le montagne in maniera zen, ha toccato il processo organico dell'arrampicarsi sulle montagne, ha toccato anche il punto in cui scalare le montagne è una tecnica personale.

Nel suo paese, in America, in certe tribù di indiani nordamericani, c'è una tradizione molto antica di scalare le montagne come tecnica personale. Quando Schneider è tornato dal Giappone ed era molto più competente per parlare dello zen, ha cominciato a parlare delle tradizioni sciamaniche degli indiani americani, ha cominciato a parlare di questo momento speciale, di questo campo speciale in cui non si può dire se qualcuno è danzatore, se è cantore, se è poeta, se è prete, o se è sciamano. Così se la cava con la sua "professione" di essere un poeta. Bisogna dire che nella sua vite e nella sua opera non se la cava male, è un uomo ora abbastanza anziano ma che conserva qualcosa di essenziale del periodo in cui era molto giovane, descritto da Kerouac, soltanto a un livello forse molto più alto.

Associamo facilmente il movimento fluttuante o processuale con una sorta di danza, ma non è la danza. E ora vorrei parlarvi del pittore che danza. Prima della guerra, in Polonia, è vissuto un signore che si chiama

va Limanowski. Era un geologo di fama mondiale e al tempo stesso si occupava di teatro, ma di un teatro molto speciale di cui ho parlato giorni fa, il teatro in cui per esempio un'azione essenziale era invisibile per il pubblico; consideravano il loro gruppo come un monastero. Peduta - è il nome di questo teatro - aveva due capi, che hanno sempre lavorato insieme, un grandissimo attore e regista, Osterwa,e il geologo Limanowski. Evidentemente il segno dell'infinito, che era il segno di Peduta e che noi abbiamo ripreso al Teatro laboratorio come segno del gruppo, era stato proposto da Limanowski. Limanowski ha voluto analizzare il lavoro dell'attore e ha voluto analizzare l'aspetto misterioso del processo organico. Ma, in primo luogo, o non ha conosciuto o non ha voluto utilizzare la parola "organico" e, in secondo luogo, ha voluto toccare l'aspetto misterioso di questo processo. Come punto di partenza ha preso un dipinto giapponese in cui si vede l'oceano, ha fatto la descrizione dell'oceano e ha detto che in quel dipinto l'oceano è danzato. Poi ha detto di aver assistito parecchi pittori notevoli quando hanno fatto i dipinti e di aver notato che i momenti di più forte creatività di questi pittori sono associati con movimenti vicini alla danza e continui: la mano col pennello non ha toccato il dipinto ma tutto il corpo ha danzato in maniera continua e perpetua e a un certo momento la mano da se stessa ha toccato la tela, subito, come per se stessa; il corpo ha danzato, tutto ha danzato nel pittore, la mano col pennello non ha toccato la tela e, immediatamente, ha toccato, senza che il pittor nemmeno guardasse.

Finisce questo testo dicendo che vede quasi il pittore giapponese, come ha danzato nel momento in cui ha fatto il dipinto dell'oceano. Il titolo di quest'articolo era L'arte dell'attore. Non è l'attore che lavora nel teatro, è qualcosa di molto più complicato.

22/4/82

... Quando il nostro visitatore di ieri ha parlato della maniera in cui se la cava con l'energia, ha toccato dei punti molto precisi e molto veri, su cui voglio ritornare. Prima di tutto ha detto che, attraverso tensioni inutili, si spreca una quantità enorme di energia, in secondo

luogo (e questo non l'ha detto in maniera chiara ma era sottinteso) che tutto il modo di essere agitato in un'azione, agitato psicologicamente, mentalmente, fa sì da una parte che si vada a tentoni e dall'altra che si sprechi un'enorme quantità di energia.

In parecchie tradizioni e in parecchie tecniche e scuole, come ho notato, si utilizzano addirittura le stesse parole per definire questo fenomeno.Si dice: "il buco". Nelle nostre azioni c'è il buco in cui l'energia cola, come il liquido di un recipiente se c'è un buco (non dicono così, ma l'esempio è in questo senso). E si dice che il buco è l'andare a tentoni dell'agitazione. Spesso si dà l'esempio dell'uomo che va nella foresta; quando continua cento metri in una direzione, pensa: "forse mi sbaglio", cambia strada e così si perde totalmente. Allora i buchi sono i momenti di andare a tentoni e le tensioni sono le piccole azioni inutili che possiamo chiamare, nella nostra civiltà, quasi le azioni "tic", nel senso di tic nervoso.

Gli esercizi di rilassamento non sono utili a tal fine, perché il processo della vita non è di essere rilassati, è una continuità fluttuante, come lui ha detto, fra le contrazioni e i rilassamenti. Per fare qualunque cosa in maniera precisa sono necessarie certe contrazioni, e sono le contrazioni che rendono possibile uno sforzo preciso, ma gli altri territori del corpo devono essere rilassati.

Questo problema è stato studiato da Stanislavskij, che non ha mai applicato le tecniche di rilassamento nel senso americano di questa parola, come per esempio Lee Strasberg, ma ha proposto degli esercizi estremamente precisi per essere coscienti di quali contrazioni sono necessarie per tenere. Ha detto così: "Se sei seduto, tieni la tua posizione ma rilassa non tutti i muscoli che sono necessari a questo scopo." Questa è la chiave. E ancora: "Perché hai contrazioni inutili?" e "Dov'è il centro nel corpo che provoca le contrazioni inutili?" Non ha parlato del centro profondo, ha parlato giusto di una topografia del corpo dove a causa di certi condizionamenti psicologici comincia l'impulso di un eccesso di contrazioni.

Ha notato dunque che in certe persone è una parte del viso, per esempio la fronte o fra gli occhi o nelle guance e che, se questa zona è rilassata, in parecchi luoghi del corpo in cui c'è una contrazione inutile il rilassamento avviene da se stesso. Si tratta ovviamente di casi molto individuali. In parecchie persone non è affatto il viso. Ci sono ad esempio le contrazioni che cominciano nella zona sessuale, per esempio certi muscoli delle cosce o una sorta di maniera di stringere le gambe. Ci sono le persone in cui ciò si situa molto di più nel ventre, ci sono le persone in cui comincia nella parte alta della schiena, ci sono le persone in cui comincia nella zona delle clavicole. E' molto, molto individuale. Ma l'osservazione di Stanislavskij era del tutto giusta. Cosa ancora più importante, egli non ha richiesto di essere totalmente rilassati come un fazzoletto, come succede in parecchie scuole teatrali con risultati lamentevoli. Ha avuto invece una coscienza piena che la vita è una linea continua di rilassamento e contrazione, in cui è necessario eliminare le contrazioni inutili.

Da parte mia aggiungerei che bisogna anche saper eliminare i rilassamenti inutili. Ad esempio, le persone che hanno una tendenza astenica, psicoastenica, presentano un eccesso di rilassamento, che rende molle la periferia del corpo stesso. E questo lo si osserva molto spesso in parecchie persone, specialmente in una situazione difficile, come una sorta di autodifesa di fronte a un'azione difficile da fare. La possiamo chiamare anche reazione depressiva.

E' assolutamente chiaro del resto che, in quanto noi ci lasciamo andare tutto il tempo, il 90% delle nostre piccole azioni fisiche son tic nervosi, piccole azioni inutili e dispersive che producono esattamente un buco energetico. Allora se qualcuno, a causa di un certo modo di essere centrato, può evitare questo buco, evidentemente la sua maniera di disporre della sua energia è molto più economica e da questo punto di vista il nostro visitatore di ieri ha ragione ed è importante saperlo, perché inevitabilmente ognuno di voi entrerà in un'età in cui avrà meno energia corporale e dovrà essere in grado di non sprecare l'energia.

In secondo luogo, il nostro visitatore di ieri, quando ha descritto la sua maniera di fissare l'attenzione primaria ha dato due indicazioni a proposito del risultato. La prima è che questa maniera di fissare l'attenzione primaria sulla respirazione, fa sì che non si ha il tempo di avere paura, cioè più precisamente non si ha il tempo di pensare e di immaginarsi il pericolo. E' molto importante, questo che ha detto. In ogni situazione che comporti un certo pericolo, che comporti una certa sfida, un certo rischio, c'è un meccanismo automatica: noi pensiamo a proposito del pericolo e quando pensiamo a proposito del pericolo, ci immaginiamo il pericolo possibile, allora ci immaginiamo parecchie versioni di una catastrofe possibile e ora siamo già di fronte non a una sola catastrofe possibile, ma a cinque catastrofi possibili e cominciamo ad essere presi dal panico, ad avere paura. Evidentemente la paura ci fa perdere la precisione e là sta il vero pericolo; allora quando siamo presi dal panico e perdiamo la precisione, vediamo che il pericolo è ancora più grande, pensiamo a ciò e ci immaginiamo le versioni dei risultati possibili, delle catastrofi possibili. E' veramente un circolo vizioso, perché non si può comandare ai propri pensieri o, meglio, è possibile, ma è un'azione manipolativa con profondi, patologici effetti collaterali. Ma, come ha detto, avere l'attenzione primaria altrove, da qualche parte, come sulla respirazione, essere occupati dalla respirazione, fa sì che non si ha tempo di formulare i pensieri a proposito del pericolo, e allora la paura non ha talmente fortuna.

E d'altra parte ha detto: questo è sfociato in una vacuità, evidentemente anche nell'azione che non comporta pericolo, cioè non soltanto quando si scalano le montagne, ma anche quando si fa tai-chi o anche quando si fa un'azione in movimento. E la vacuità che cosa è? E' che, prima di tutto, la superficie agitata della coscienza si calma: è questo ciò che i giapponesi chiamano la vacuità. Ci sono certe azioni che sono molto valide perché ci mettono in trappola. Questo si riferisce al punto di cui ho parlato ieri, che le arti marziali all'inizio, o scalare le montagne, è una situazione perfetta, perché si è intrappolati, non ci si può permettere di perdere l'attenzione, è il gioco tra la vita e la morte. ...

26 -IV - '82

Oggi vi leggerò un brano di un libro e vi mostrerò un breve film in video. Quando parliamo di motivi essenziali di questo corso, è facile fare confusione e pensare che si parla solo di cose lontane, esotiche. Tutto ciò è presente sia in Europa che altrove, soltanto ci sono certi motivi che stanno per scomparire o per essere dimenticati e inoltre da qualche secolo a questa parte s'è definita un'evoluzione del pensiero scientifico in Europa e la maniera come si è definita taglia da certi motivi antichi, ma questi motivi sono esistiti e si sono sviluppati qui e ancor oggi ci sono le persone che si occupano di questi motivi.

Vi ho parlato parecchie volte a proposito degli "esicasti" e a proposito dei "padri del deserto". E' una tradizione perfettamente cristiana, in alcune delle sue connessioni, delle sue ramificazioni, cristiana gnostica, in altre cristiana nel senso perfettamente ortodosso, ma la linea generale è perfettamente la linea cristiana ortodossa, nel senso di cristiana non eterodossa. Nel vecchio testo di San Nicodemo e di San Macario - è semplicemente un'antologia, una scelta di vecchi testi a proposito della preghiera del cuore degli esicasti, e questa antologia fu fatta quasi all'inizio della tradizione - quello che sto per leggervi è tout court il glossario, che è stato fatto dal redattore moderno ma che è tratto dai testi.

Cominciamo dal <u>cuore</u>.

Abbiamo parlato parecchie volte del cuore come centro, "questo è il centro"; non è il cuore-pompa, non è il cuore del sentimentalismo, né l'uno né l'altro. Traduco dall'inglese: "Il cuore, in greco καρδία, non il semplice organo fisico ma il centro spirituale dell'essere umano, l'uomo come fatto a immagine di Dio, il più profondo e il più vero sé o il tempio interiore, dove si può entrare soltanto attraverso il sacrificio e la morte, nel quale il mistero dell'unione fra il divino e l'umano è consumato. 'Parlo con tutto il mio cuore, dice Psalmis, (?) e cioè con il corpo, l'anima e lo spirito.' Il cuore ha un significato che abbraccia

tutto. La preghiera del cuore non si riferisce alla preghiera delle emozioni e degli affetti ma alla persona tutta intera, incluso il corpo."

Paragonate questo alla nozione di <u>hridayam</u> presso gli indù o alla nozione di cuore di cui ha parlato il nostro visitatore di qualche giorno fa a proposito dei giapponesi dello zen. Ma si potrebbe aggiungere una quantità innumerevole di paragoni.

Quello che è redatto molto bene in questa definizione, tratta dai vecchi testi, è che il cuore si riferisce alla persona tutta intera, incluso il corpo e d'altra parte che è il centro, il sé, nel quale c'è il luogo dell'unione di umano ed extraumano, ciò che nel linguaggio di questa tradizione è stato definito come l'unione fra l'uomo e il divino.

Abbiamo parlato parecchie volte a proposito del problema della nozione della coscienza pensante. C'è sempre stata questa reazione di qualcuno: "Come! Allora bisogna eliminare il pensiero?" Allora siamo passati alla citazione di Witkacy: "Bisogna lavare i piedi o le mani? O forse entrambi?" Non si tratta di non avere il computer al lavoro, ma non si tratta neppure di essere limitati alla coscienza pensante e registrante.

Qualche giorno fa vi ho detto che anche la parola <u>intelletto</u>, talmente amata da qualche secolo dagli scienziati europei (o forse piuttosto filosofi), aveva nei tempi antichi un significato completamente diverso. E questo fa sì che oggi, con una reinterpretazione di questa parola, ci troviamo nei pasticci, in difficoltà, quando ci mettiamo a leggere i testi orientali, per esempio come <u>Il libro dei morti tibetano</u>. Quando prendiamo questo tipo di testi, dovunque si dice la coscienza, pensiamo che si tratti dell'intelletto come della coscienza pensante e registrante e, invece, si tratta là della coscienza nel senso molto più vasto e diretto. Ma questo esisteva pure nella nostra tradizione.

Come gli esicasti hanno utilizzato la parola intelletto? "Intelletto, νοῦς in greco, è la facoltà più alta dell'uomo, con la quale l'uomo ha la conoscenza del Dio o delle essenze interiori delle cose create, attraverso l'apprendimento diretto - ripeto, apprendimento diretto - o la percezione spirituale. La condizione è che l'intelletto deve essere puri-

ficato." Quando ora leggo questi testi è quasi come i vecchi testi sanscriti in cui si dice come bisogna purificare la coscienza. D'altronde è molto netto perché se la coscienza è piena di condizionamenti, di complessi, come noi diciamo, allora proietta tutto il tempo questi complessi al di fuori e la percezione diretta non è possibile.

D'altra parte, in questa definizione di intelletto, qui, si dice che è una disposizione diretta e ciò si riferisce non soltanto alla conoscenza del Dio ma anche delle essenze interiori delle cose create. Allora nel linguaggio del Signor Don Juan, sarebbe la percezione del nagual e del tonal.

Poi si dice così: " L'intelletto, cioè νοῦς , è diverso da διάνοια , cioè la ragione e bisogna essere estremamente prudenti per distinguerlo, discernerlo. L'intelletto non ha la funzione di formulare le concezioni astratte o di arrivare a delle conclusioni attraverso ragionamenti deduttivi. L'intelletto comprende attraverso la strada della esperienza immediata per intuizione o semplice cognizione, che era il termine utilizzato da San Isacco il Siriano. L'intelletto si assorbe, si fonde completamente nelle profondità dell'anima, l'intelletto costituisce l'aspetto potente del cuore,-è la citazione di San Diadoco-, l'intelletto è l'organo di contemplazione e in Makarian Comilies (?) - è un altro dei padri del deserto - si dice che l'intelletto è l'occhio del cuore."

Vediamo che è molto lontano dalla nozione della macchina per pensare. Bisogna comprendere che nella nostra tradizione la parola intelletto è stata cambiata da qualche secolo, nemmeno un periodo molto lungo, forse è cominciato con San Tommaso d'Aquino, non lo so. Ma in ogni caso è cambiato. Nella tradizione più antica abbiamo la stessa definizione che troviamo nei testi sanscriti, per esempio.

In un altro punto abbiamo un'altra proposta di come tradurre esicasta, hesychia, in greco ἡσυχαστής, ἡσυχία . Allora, una delle traduzioni molto ortodosse di questa parola è, semplicemente, il riposo. Ma in questa edizione inglese propongono la parola stillness,cioè quies. Stillness è una parola che ha pure un aspetto di qualcosa che tiene bene. E' come ne I-Ching cinese, in un solo capitolo in cui si parla soltanto dello yoga cinese, dello yoga taoista, diciamo, si utilizza come titolo e punto di riferimento l'esagramma che si chiama keeping still,tenere fermo, la montagna. Questa è l'immagine di questo riposo, la montagna.

Per trovare l'accordo fra le due traduzioni della parola esychia (cioè il riposo e stillness), dobbiamo riferirci a un vecchio testo cinese. E questo è molto naturale, perché si tratta di esperienze umane molto antiche. Ma se cerco di darvi questi esempi è per ritrovare un filo fra la tradizione di qui, sul posto e le cose di cui parliamo dando gli esempi delle altre culture.

Poi abbiamo una parola che è anch'essa una parola chiave in tutte le tradizioni, ἐγρήγορσις, watchfulness, vigilanza, stato di all'erta, νῆψις è la parola utilizzata in greco. Allora:"Letteralmente questa parola era l'opposto dello stato di essere ebbro, ubriaco, essere in uno stupore di ebbrezza, ma funzionava come segno di stare all'erta (alertness), di vigilanza. Si riferiva a un atteggiamento di attenzione, di stare attenti. Per questo si è utilizzata nella tradizione un'altra parola greca, προσοχή, che era la maniera di tenersi lontano dai fantasmi, dalle fantasie. Era necessario tenersi lontano dalle fantasie, conservando una sorta di sorveglianza del cuore e dell'intelletto. Questa disposizione di vigilanza (watchfulness), di νῆψις, era legata in maniera diretta con la purezza del cuore e la stillness, cioè la quies, il riposo.Addirittura i veri padri del deserto (o, diciamo, i vecchi di questa tradizione perché non sono stati sempre nel deserto; stavano sulle montagne, per esempio, fino al nostro tempo ci sono coloro che continuano sul monte Athos in Grecia), allora questi vecchi della tradizione, i fondatori, sono stati chiamati i padri vigilanti, i padri all'erta."

Non si è cercato allora come avere i fantasmi, non si è cercato come ritrovare uno stato di trance nel senso di uno stato di essere come ebbri; si è cercato la coscienza al tempo stesso all'erta e chiara, che hanno chiamato purificata e che noi possiamo chiamare trasparente.

Questi sono soltanto alcuni esempi, ma tutta la terminologia dei padri vigilanti, dei padri all'erta, era estremamente precisa in questa direzione e non c'è nessuna ragione di riferirci soltanto alle tradizioni delle altre culture, perché esisteva nella nostra propria cultura. Se dobbiamo riferirci, alle altre culture ed è bene farlo, è per comprendere che le cose più sem-

plici appartengono all'esperienza dell'uomo e allora si riproducono in diverse maniere nelle diverse culture. Soltanto quando questa cosa semplice si sviluppa, quando si trasforma in tecniche, diciamo, sofisticate o estremamente raffinate e precise, là comincia una differenziazione molto forte.

L'altra cosa è che noi ci occupiamo in Europa delle trance ad Haiti, dei fenomeni di possessione nel vudù e di cose simili. Al tempo stesso, quando parliamo di trance cadiamo sempre in una specie di confusione che si tratti di trance come ebbrezza e, in verità, la trance, diciamo, come nel vudù, fa sì che i movimenti e le azioni dell'uomo detto posseduto, siano estremamente precise. Siccome è qualcosa lontano da noi ci sembra che ad Haiti sia una cosa straordinaria, allora forse ci sono fenomeni che hanno un certo parallelismo e che si trovano anche in Italia.

E' esattamente di questo che tratta il film che è stato fatto da un grandissimo etnologo, Ernesto De Martino. Non conosco questo film a proposito della Taranta ma conosco il libro di De Martino a proposito dello sciamanesimo, il cui titolo è Il mondo magico. C'è un libro, estremamente ricco nella quantità delle informazioni, di Eliade che si chiama Lo sciamanesimo, ma questo libro, per me personalmente, è completamente staccato dall'intuizione, per non dire staccato da ogni esperienza umana di Eliade stesso. Se si paragona il libro di Eliade a proposito dello yoga - Eliade in un certo periodo ha praticato lo yoga sotto la direzione di un istruttore molto competente - si vede un'enorme differenza di un testo scientifico, in cui l'autore ha partecipato all'esperienza, lo Yoga di Eliade, o non ha partecipato dal di dentro, come Lo sciamanesimo di Eliade. Là si enumerano semplicemente i fenomeni come quel famoso "c'è qui la colonna, c'è qui la colonna" eccetera, ma non c'è qualcosa di vivente dentro.

Quando ho letto Il mondo magico, che è un libro molto piccolo, ero sorpreso da qualcosa di vivente e di intuitivo in quel libro. Non so in quale maniera De Martino abbia potuto avere l'esperienza dello sciamanesimo, o forse è soltanto una sorta di intuizione. Ma tuttavia si sente qualcosa in quel libro che è molto più importante delle informazioni enumerate. Questo ha fatto sì che, quando io ho sentito che De Martino partecipò alla preparazione del film a proposito della taranta, ho voluto che noi potessimo vedere questo film. Propongo ora di vederlo.

(Proiezione del film La Taranta di G. Ningozzi sulla spedizione di E. De Martino

Vorrei dire che mi sento molto commosso da questo film. C'è qualcosa di estremamente onesto per me nel modo in cui si è proceduto. Non c'è nessun trucco, non si cerca di raccontarci che cosa guardare. Si conserva il silenzio ma si informa, si avvisa delle cose importanti, per esempio si avverte quando è filmato per essere filmato, allora quando è una dimostrazione, e si informa quando non è una dimostrazione, ma tout court bisogna farlo per salvare la vita e queste due informazioni sono realmente le sole che bisogna dare. Mentre abbiamo visto molti film etnografici o etnologici dove, intanto che qualcosa succedeva, ci hanno parlato tutto il tempo, qui ci lasciano guardare. L'inizio del film anch'esso è qualcosa di molto onesto. Si tratta di un rito in verità, di una tecnica rituale, che è rituale perché richiede la cooperazione di parecchie persone. Allora si tratta di qualcosa di legato alla comunità. Il rituale è sempre legato alla comunità, in maniera molto diretta. Esiste l'aspetto delle tecniche personali che è addirittura solitario, ma ciò che è propriamente detto rituale è comunitario. Allora è necessario vedere qualcosa della vita comunitaria e questo ci viene mostrato, in maniera molto semplice, in maniera anzi che può irritare gli spettatori che cercano gli effetti interessanti. Gli spettatori dei film vogliono ascoltare le parole con le informazioni, normalmente allo spettatore piace sentire le parole che gli danno le informazioni e allo stesso tempo vedere soltanto le cose straordinarie, molto interessanti, eccezionali. In tale maniera ci si attacca alle parole con le informazioni e si trova una sorta di divertimento guardando le immagini; ma bisogna trarre le proprie informazioni dalle immagini e le immagini che danno le informazioni non sono le immagini affascinanti, sono le immagini vere. E le immagini vere si riferiscono alle cose molto quotidiane, sempre, le cose primarie. Allora, questo è stato fatto in questo film, siamo stati tenuti a lungo ad osservare soltanto la vita comunitaria, a un certo momento la musica non funziona più e si poteva fare una falsa illustrazione musicale, registrare ancora una volta e sincronizzare, ma questo

sarebbe un falso. Ciò che ha funzionato negli apparecchi lo si è lasciato, ciò che non ha funzionato si è mostrato che non ha funzionato. E' un segno di onestà.

C'è per me, forse, un piccolo errore nella maniera di scegliere la persona per la dimostrazione.La persona molto vecchia è affascinante evidentemente, ma poiché è di una età molto diversa dalla persona che deve fare realmente la danza, che è condannata a farla, per ragioni terapeutiche, diciamo, allora per la differenza d'età il paragone è più difficile. Evidentemente noi siamo affascinati dal fatto che la vecchia donna entra talmente bene nel tipo di movimento, ma al tempo stesso a prima vista non possiamo notare i sintomi della dimostrazione e di un processo che non è la dimostrazione. Nel caso della donna che è condannata a fare il movimento, per ragioni diciamo terapeutiche, non esiste per nulla l'aspetto di voler essere espressiva, non ha il tempo per occuparsi di ciò, l'azione ha per lei un significato diretto, non ha niente da mostrare agli altri, deve compiere su se stessa una certa operazione. La seconda donna ha qualcosa che vuole esprimere: è come minimo la sua conoscenza del movimento, allora(11) nel secondo caso esiste un'espressività voluta, esiste una dimostrazione del ritmo ed esiste un certo tipo di tensione nelle mani e di "staccato" nel movimento, che non è dovuto soltanto all'età della persona, ma è dovuto al fatto di dimostrare, vale a dire che l'azione serve a una cosa diversa dal fatto di operare soltanto su se stessi. Il movimento in una tecnica personale, nella forma più propria del termine, non serve mai all'espressione voluta, per contro in ogni dimostrazione si presenta l'espressione voluta, o come una dimostrazione di conoscenza - conoscenza del movimento e del ritmo nella signora anziana - o come bisogno di esprimere certe emozioni, per esempio. Allora ho ripetuto parecchie volte qui che nel movimento legato alle tecniche personali nel senso proprio di questa parola non esiste l'espressione voluta, questo forse non era chiaro per voi, perché, specialmente nel tempo attuale in cui si lavora molto sulla famosa "espressione corporea", noi pensiamo che il movimento processuale possa essere soltanto per esprimere qualcosa. Ma questo non è il caso delle tecniche personali. Le tecniche personali sono le tecniche dirette, qualcosa è fatta da

se stessi, con se stessi ed è l'esperienza diretta che conta e non la dimostrazione o la maniera di mostrare le proprie emozioni o la maniera di raccontare una storia. Questa è una grandissima differenza.

Allora, la struttura è la stessa nei due casi, per questo è affascinante quello che hanno fatto. E' la struttura di un certo tipo di movimento e la struttura è la stessa nel caso di un processo diretto, in cui non c'è espressione voluta e la struttura è la stessa nel caso della dimostrazione, dove c'è un'espressione voluta. Allora su questi due esempi possiamo notare la differenza, anche se la struttura è la stessa. E adesso vi propongo la cosa seguente: fate uno sforzo per eliminare la differenza d'età nella vostra percezione e osservate soltanto la differenza fra i due tipi di movimento.

(Ripetizione delle due danze)

Nel caso dell'azione di salvataggio, in cui c'è un'azione diretta, anche malgrado il fatto che c'è il momento di danza con i movimenti ripetuti, come per esempio quasi saltare sul posto, c'è una sorta di continuità del movimento, qualche cosa di ondulatorio e processuale. Anche là dove quasi la donna salta sul posto, c'è una continuità, c'è una modulazione dolce, molto tipica di un processo puramente organico. Questo lo si vede molto bene nel tempo dell'azione di salvataggio. Anche, durante l'azione di salvataggio, le dita non sono contratte, il viso non è contratto, il viso non indica niente, si può dire che è completamente cancellato e allora essendo cancellato lascia che le cose passino attraverso di esso. Nel momento del movimento sulla schiena tutto invita a una frenesia ma non c'è frenesia, c'è una linea dolce e fluida malgrado il ritmo ed è la stessa cosa con la musica, non è per nulla il problema soltanto di come la musica è stata registrata nei due casi, ma i musicisti suonano in maniera diversa nel primo e nel secondo caso. Hanno d'altronde un altro sguardo, un'altra maniera di comportarsi. Nel tempo dell'azione di salvataggio ciò che conta è l'azione di salvataggio. E allora paradossalmente è molto meno frenetico che nel caso dell'azione dimostrativa, anzi non è per nulla frenetico. Abbiamo la stessa melodia ed è suonata in apparenza allo stesso modo, ma la

seconda volta, durante la dimostrazione, c'è una certa frenesia e nel primo caso, l'azione di salvataggio, non c'è frenesia, è semplicemente una attenzione di fare bene. La cosa è grave e richiede un'attenzione e non si ha tempo né possibilità di suonare con frenesia. Ma la ragazza, la ragazza che si muove non è nemmeno una sola volta frenetica, evidentemente perché fa una cosa seria, una cosa che ha una importanza diretta per la sua vita: non è dimostrare qualcosa agli occhi degli altri, è compiere qualcosa su se stessi e questa è una enorme differenza. E questo lo si vede anche nel momento del ritmo più forte: ondulazione e questa serenità e trasparenza molto speciale del viso con tutto il corpo, che abbiamo già visto in uno dei dervisci relativamente giovani, che abbiamo visto in certi momenti del vecchio film di Bali, che abbiamo visto nel tipo posseduto del vudù; dovunque c'è lo stesso fenomeno e questo fenomeno è qualcosa che non è affatto frenetico, che non è acuto, se così si può dire, che è processuale e che è concentrato senza contrazione.

E nel secondo caso la vecchia donna è straordinaria, ma è straordinaria nell'arte della dimostrazione e là si vede molto bene che c'è frenesia, frenesia così forte come nei musicisti, si vede molto bene che c'è l'attenzione verso un effetto esterno, si vede molto bene come certe cose sono tagliate e fatte in modo "staccato" e, vi assicuro, non è dovuto soltanto alla sua età, è dovuto alla maniera di fare la cosa per dimostrare: dimostra, allora ella è frenetica, allora il processo organico è molto più sotteraneo e quello che ne risulta è molto più frammentato, ci sono molte più contrazioni, il viso esprime, il corpo illustra e gli oggetti giocano un ruolo spettacolare, la coscienza dello spazio è molto diversa. Nel caso dell'azione diretta della giovane donna, c'è una precisione nello spazio, malgrado la sedia caduta, perché lei è entrata sotto la sedia in una maniera molto precisa, ma per continuare il movimento la caduta della sedia era inevitabile; ma la precisione di ogni momento - per es. quando correva intorno - è stata straordinaria, qualcosa come "senza peso" e non è dovuta alla sua età, è dovuta alla qualità del processo.
E la vecchia era uno straordinario esempio dell'arte, della dimostrazione e dell'espressione voluta, allora utilizza lo spazio in maniera molto

spettacolare, con la porta, di fronte ai musicisti, quando era nella posizione con la schiena verso di noi, è l'utilizzazione espressiva dello spazio, una utilizzazione espressiva del corpo con un livello straordinario. Sì, tutto questo , è vero, è straordinario; come arte funziona in maniera veramente eccezionale, ma -diciamo - il processo personale diretto non appartiene all'arte, appartiene all'esperienza diretta e si vede la differenza, anche nei musicisti.

E' una cosa straordinaria fare due volte la stessa struttura ma una volta quando è tout-court diretta e l'altra volta quando è tout-court dimostrazione. Questa è la differenza fondamentale ed è anche la differenza fra organicità allo stato puro ed espressività voluta.

Propongo che voi facciate le domande a proposito dei temi di oggi o dell'ultimo periodo.

I domanda: A proposito del film di oggi e del ruolo del processo organico in rapporto ad una attività artistica, è possibile avere una attività artistica senza trasgredire il processo organico?

V Domanda: Vorrei fare un parallelismo fra i due film, quello di Margaret Mead, Trance and dance in Bali, e quello di oggi, curato da De Martino, sulla Taranta, in un momento ben preciso: quello in cui nel film della Mead vediamo una vecchia donna cominciadiatamente

re ad entrare, pur senza volerlo, nello stato di possessione e quello invece , nella testimonianza così vera di oggi, della vecchia donna che "dimostra" i passi della taranta. Vorrei sapere se è possibile, secondo Grotowski, che quest'ultima donna, la vecchia che balla artificialmente, possa entrare volendo in un processo organico come quello vissuto dalla giovane del film di De Martino.

Risposte

Dentro il film di Margaret Mead si è ricostruita una situazione che è tipica durante le sedute nelle diverse culture, le sedute legate a fenomeni che si chiamano di possessione. E' molto tipico che ci sia una persona che non vuole entrare eppure entra. In certi casi almeno non è così semplice il fatto che la persona non vuole entrare: nella nostra cultura si diceva che la persona ha voglia ma al tempo stesso si vergogna o che pensa:"non è per me" o "non ora", ma c'è qualcosa in loro che la mette in tentazione; in altre culture si direbbe: "non ha voluto". Allora, per me è chiaro che su un livello della coscienza lei non voleva, ma su un altro livello della coscienza lei voleva. All'inizio ha cominciato a fare piccoli ritmi e questa è stata come l'occasione perché un aspetto decida che è più forte sugli altri aspetti, sì o no, e così lei è attratta verso il sì.

Ora, la vecchia donna qua: è evidente che il processo organico è per lei possibile, è perfettamente possibile, perché lei ha assorbito la struttura fino in fondo e questo le dà il punto di appoggio per superare i limiti della sua età, per non pensare né alle difficoltà della struttura né alle difficoltà della sua mancanza di forza. Allora è per me chiaro che nel momento necessario essa potrebbe perfettamente entrare. Nel caso di queste due donne, la donna in Margaret Mead e la donna qui, mi sembra anche che esista una base che è profondamente vissuta, malgrado un aspetto di dimostrazione, almeno nella seconda donna. Questa cosa vissuta che è un fondo nascosto organico, ripeto un fondo nascosto, è legata alla giovinezza, ai ricordi, all'attaccamento a certi luoghi, a una certa comunità; si potrebbe dire in una certa maniera ironica, ma lo dico senza ironia, che è qualcosa come il vecchio cavallo del circo, che ascolta di nuovo la tromba e comincia a marciare come marciava nel tempo passato e ritrova qualcosa di importante, almeno penso in questa maniera antropomorfizzando il vecchio cavallo, ma questa è la mia mind structure che è talmente definita che antropomorfizzo gli animali: mi pare che ci siano talmente tante cose comuni con noi che in certa maniera si può comprendere l'animale attraverso un certo parallelismo, o almeno certi animali. Allora, è come la storia di ascoltare la tromba di un altro tempo per la prima donna, in Margaret Mead, ma, capite bene, non lo dico in nessuna maniera negativa né ironica. E nell'altro caso la vecchia donna è rivalorizzata agli occhi delle persone più giovani, riprende il suo posto nella comunità mostrando perfettamente la struttura della cosa antica e che è probabilmente già minacciata e d'altra parte questo ha radici profonde, lontane nella vita di questa donna, allora c'è un fondo personale, un fondo vissuto che ho definito dicendo che c'è una base nascosta, profonda, organica in ciò. E' come quando ho parlato giorni fa, quasi all'inizio del nostro corso, e ho detto che nel processo detto artificiale c'è sempre un certo aspetto nascosto organico, se no questa tecnica detta artificiale fallisce, è sbagliata, come d'altra parte nel processo organico proprio c'è un aspetto di artificialità tout-court e questo aspetto semplicemente è la struttura: senza che la struttura esista - e la struttura è tuttavia un elemento artificiale - il processo organico non può svilupparsi, perché si perde come in una palude e inoltre non ci si può liberare da una certa tirannia del pensiero: "Cosa devo fare adesso?"

E allora passerò verso il ruolo del processo organico nell'attività artistica. La domanda è stata posta nella maniera seguente:" E' possibile l'attività artistica senza trasgredire il processo organico?" Il problema è che nell'attività artistica trovare e mantenere il processo organico è estremamente difficile e anche un processo organico nascosto, anche il processo organico nel senso di una base vissuta, anche in questo senso è molto difficile mantenerlo. Allora direi che nell'attività artistica il fenomeno della

organicità in stato pieno e proprio non è soltanto estremamente raro ma ancor più è passeggero. E allora dal livello di questo aspetto organico dipende tutto il lato vivente dell'attività artistica.

Allora ci dobbiamo porre la domanda, nell'attività artistica, come non trasgredire il processo organico, come ritrovarlo, anzi, fino a un certo punto. Nel momento in cui l'attività artistica è cosciente, cioè ci si prepara a una riunione pubblica, se parliamo delle arti visive,audiovisive, non è possibile evitare completamente la trasgressione del processo organico; questa trasgressione inevitabilmente avviene, ma allora, nelle attività artistiche, noi possiamo tuttavia concentrarci su una delle due possibilità.

Possiamo concentrarci sulla struttura, il sistema dei segni, gli elementi precisi, i dettagli, e in tal caso, procedendo coscientemente su questa strada, cercare come entrare, come compiere questi elementi, implicando tutte le nostre facoltà (e questa è la chiave: implicando tutte le nostre facoltà); allora, in tal caso, noi cominciamo con la tecnica artificiale che è legata anche etimologicamente con l'arte, ma per far questo fino in fondo, dobbiamo da una parte implicare tutte le facoltà della nostra natura e dall'altra conservare un perfetto stato di all'erta (alertness), una perfetta attenzione per ristrutturare ciò nei piccoli sottodettagli o nell'ordine dei dettagli in dipendenza dalle circostanze, dai nostri partner, dal nostro stato fisico, dal ritmo della musica, per esempio, e da altri fattori. Questa maniera di mantenere il raccoglimento delle facoltà, ivi compresa la vigilanza, dà una base nascosta organica.

L'altra possibilità è partire molto più dalla nozione di organicità, allora in tal caso non dai dettagli e dalle forme ma da ciò che possiamo chiamare le azioni, le azioni e gli impulsi, impulsi che escono dall'interno del corpo e che si articolano nelle azioni. In questo senso capire bene la proposta di Stanislavskij a proposito delle azioni fisiche è molto favorevole.

Allora si parte diciamo dalle improvvisazioni , non si può dire dalle

improvvisazioni libere, perché le improvvisazioni libere sono caotiche, anarchiche, ma dalle improvvisazioni attente e queste improvvisazioni attente ci permettono di cogliere una certa quantità di azioni che hanno per noi un senso evidente, diciamo che l'impulso che porta queste azioni, lo si trova in tutto il proprio background, in tutte le nostre relazioni interumane, in tutte le esperienze della nostra vita, in tutti i punti di riferimento viventi per noi. Non è un'improvvisazione formalizzata, ma non è un'improvvisazione anarchica. L'esempio più vicino a ciò di cui si tratta è l'improvvisazione dei musicisti di jazz. I musicisti di jazz hanno un motivo di partenza preciso, ma sanno alterare tutto il tempo in relazione l'uno con l'altro ed è fuor di dubbio che tutto il background energetico e vitale è impegnato. Nel caso delle arti spettacolari, audiovisive, è molto più legato ad esperienze dirette passate nella vita, come il corpo-memoria, diciamo, e d'altra parte a esperienze non compiute, che si sono volute compiere ma si sono sempre spezzate e allora è come se si cercasse nell'improvvisazione la cosa che non si è compiuta nella vita, in tal caso è diciamo il corpo-bisogno, come prima era il corpo-memoria.

Allora si ha un certo materiale per far ciò, ma questo materiale deve inevitabilmente articolarsi dopo. Il saper ritornare verso questo primo materiale evidentemente è uno dei selettori importanti, perché si può tornare verso un frammento dell'improvvisazione se ci si ricorda l'impulso e il suo contesto. Per contesto intendo o il corpo-memoria preciso o il corpo-bisogno preciso, ma anche qualcosa nella situazione diretta che ha scatenato ciò. Per esempio durante l'improvvisazione sono scivolato sul pavimento e in quel momento qualcosa si è aperto, forse quello che si è aperto era uno scivolare sulla sabbia in riva al mare, in un momento molto importante della vita; malgrado questa importanza forse si è voluto dimenticare questo momento, ma evidentemente il corpo-memoria si ricorda: si è scivolati sul pavimento ma il corpo-memoria sa che si è scivolati sulla sabbia, allora comincia l'improvvisazione che è legata a questa storia sulla sabbia, allora, se si ha un partner, ci

si riferisce a questo partner come a una persona che questo partner non è, perché il nostro partner sulla sabbia del mare era diverso. Questo dice fino a che punto essere partner nell'improvvisazione è difficile e richiede una straordinaria capacità di adattamento e spiega anche fino a che punto nell'improvvisazione ci siano giochi di proiezione. Ma diciamo che l'improvvisazione del corpo-memoria che è ora sulla sabbia accade senza partner, cioè con un partner immaginario come ha detto Stanislavskij, anche questo può ben funzionare. In questo momento il corpo-memoria arriva a un punto di catastrofe del ricordo, era qualcosa che doveva compiersi e non si è compiuto, qualcosa che è rimasto nel corpo come un bisogno non compiuto.

Conosco il caso in cui qualcuno ha portato con lui la memoria nascosta completamente dimenticata di non correre attraverso delle alte piante quando si è trovato con la sua ragazza, e ha avuto un bisogno enorme di correre, semplicemente. Ha represso questo bisogno e un giorno durante una improvvisazione è entrato nella storia che era legata a questa persona, ma quando è arrivato a questo punto ha cominciato a correre. Era il corpo-bisogno che ha ripreso il suo posto e ha compiuto la cosa incompiuta e la maniera come lui correva è stata veramente sorprendente, era come se ondeggiasse nell'aria.

Allora quello di cui lui deve ricordarsi dopo è la cosa che ha scatenato l'entrata nell'improvvisazione profonda. Qui era scivolare. Ma la seconda volta non deve scivolare, deve giusto toccare come fare l'esperienza se si può scivolare su questo pavimento, cioè su questa sabbia, e allora entra nell'improvvisazione ed in tal caso, essendo in connessione con un impulso chiaro, può conservare, può ritrovare di nuovo l'improvvisazione. Poi può arrivare fino al secondo punto non compiuto e allora sapere questo, che era stato incompiuto un giorno, e di nuovo come esitare prima di fare, un momento - un po' come la vecchia donna nel film di Margaret Mead - all'inizio, è come se si prendesse il ritmo dell'inizio per correre ma non si corre ancora, e poi si corre. E' necessario ricordarsi di questa topografia del processo, ma d'altra parte, anche se ci si ricorda della topografia, c'è una selezione naturale di azioni che emergono,

ma non hanno un forte background. Là è molto difficile ritornare, è come se la cosa evade, tout-court. Ma evidentemente questa evasione può essere dovuta anche al fatto che colui che improvvisa non si ricorda del punto di scatenamento o che semplicemente vuol riprodurre il processo di un altro giorno, per esempio scivolare coscientemente, ma prima è scivolato senza volerlo ed è una grandissima differenza. Allora non deve fare una cosa che non è reale, ma come ho detto per esempio, giusto esperimentare se è possibile scivolare - che cosa è scivolare - e là, bene, questo dà la possibilità. Allora si sa di ritornare, ma, diciamo il partner era immaginario ed ora il partner è il partner attore che ci sta accanto, è già una differenza; e d'altra parte ci sono completamente le altre coordinate psicologiche della giornata, d'altra parte una improvvisazione dura per un'ora per esempio, e noi abbiamo bisogno soltanto di cinque minuti di questa, allora inevitabilmente arriveremo verso la necessità della struttura.

Come cercare questa struttura? Prima di tutto bisogna trovare la struttura che non ci tagli da ciò che è vivente nell'improvvisazione. Se bisogna accorciare, bisogna farlo durante parecchi giorni, non subito. Se bisogna prendere un pezzo soltanto, bisogna farlo all'inizio un poco, ma tuttavia far provare ciò che procede questo momento, non abbandonare completamente i frammenti precedenti, bisogna in certa maniera interiorizzarli e questo richiede del tempo. Quando è perfettamente interiorizzato, richiede ancora del tempo. Allora c'è una pausa là, un intervallo, già questo comporta una frammentazione; ci sono parecchie cose che fanno sì che la frammentazione arrivi. E d'altra parte c'è anche il problema della articolazione, perché è un'attività pubblica, è una preparazione all'attività pubblica;allora il regista non dice più "io credo" o "non credo", ma dice "comprendo" o "non comprendo". E questo "non comprendo" del regista vi obbliga a cominciare ad articolare e la maniera più naturale di articolare non è di cercare trucchi o gesti, ma giusto di fare ciò che ha fatto la vecchia donna nel film sulla taranta, cioè una sorta di dimostrazione delle intenzioni, ma conservando ciò che deve essere salvato

del processo organico, cioè conservando il massimo possibile. Ed in verità per un certo periodo relativamente breve si può salvare molto, fino ad un tale punto che per una persona che guarda dall'esterno, dà l'impressione di essere tout-court il processo organico. Ma c'è già il lato dimostrativo e strutturale là.

Inoltre, in questo momento, quando si dispone di questo momento strutturato, di questa strutturazione, allora è possibile di nuovo un'improvvisazione, se si mantiene l'attenzione vigile, cioè reagire in rapporto al partner e alla situazione. Con questo si può ottenere un livello molto alto, che si può realmente paragonare ai suonatori di jazz. In tal caso c'è una certa gioia di misurarsi l'uno con l'altro. D'altronde anche qui nel film sulla taranta, nella seconda parte, quella della dimostrazione, si è vista una certa gioia dei musicisti; questa gioia di misurarsi nell'improvvisazione è molto importante, dà la presenza del tempo presente, è un fattore molto potente, che ha profondo l'aspetto organico, ma in ogni caso resta una attività pubblica o la preparazione a una attività pubblica e non è possibile non averne coscienza. Non è la situazione dei Dervisci che sono fra di loro e che tollerano i testimoni che arrivano e guardano attraverso i buchi; per i Dervisci fino al momento in cui sono Dervisci, non è l'attività pubblica che conta, nel momento in cui è l'attività pubblica che comincia a contare non sono più Dervisci.

Allora non si può evitare di trasgredire il processo organico, ma diciamo che si può fino ad un certo momento limitare il danno, cioè tutta la nostra attenzione deve nonostante tutto tendere a non tagliarsi dal processo organico e paradossalmente - ma è nel linguaggio questo paradosso, non nella realtà - l'aspetto strutturale può giocare sia contro il processo organico che a favore del processo organico. Perché la struttura al tempo stesso è la forma, è i segni, è un elemento dell'espressione voluta, è vero, ma d'altra parte ci libera dalla inquietudine del "che fare?" e ci dà la possibilità di riadattarci alle condizioni e ai partner, allora di ritrovare l'improvvisazione dei suonatori di jazz.

27/4/82

Proiezione del filmato sulle posizioni nello Yoga girato da Antonio Nuzzo, della Federazione Italiana Yoga, in Bihar (India del Nord).

... Ora il secondo punto: diciamo che nello Hatha yoga esiste una certa concezione dell'equilibrio. Una delle interpretazioni è che si tratta di equilibrio fra l'energia solare e l'energia lunare e questo è derivato direttamente dall'etimologia della parola hatha. In tal caso, se si volessero trovare gli equivalenti nelle lingue europee, noi dovremmo parlare di ciò che è attivo e passivo, dovremmo parlare di ciò che è maschile e femminile - in tal caso è vicino alla concezione cinese di Yin-Yang - dovremmo parlare di energia o meglio slancio corporeo e slancio psichico. Questa terza versione è già una interpretazione che è legata ad un concetto, più e meno appartenente alla nostra cultura, di dissociare i fenomeni fisiologici dai fenomeni psicologici, malgrado il fatto che da un periodo abbastanza lungo si cerchi nel campo della biologia e della medicina occidentali, di superare questa maniera di vedere la contraddizione o di vedere il parallelismo soltanto.

In ogni caso c'è nella concezione dello Hatha yoga una certa nozione del corpo che appartiene diciamo al territorio della psiche e questo lo si trova, lo si tocca nello Hatha yoga attraverso il problema degli ostacoli, dal lato degli ostacoli: per trovare la coscienza che è diciamo serena, per trovare la coscienza in riposo, bisogna evitare di essere disturbati dal corpo; ogni mancanza di equilibrio del corpo minaccia l'equilibrio dello spirito, diciamo. Ma questo si situa su parecchi livelli.

Da una parte c'è il problema del tipo di energia che è in azione nel corpo o con il corpo, c'è il problema in quale misura questa energia è tappata, in quale misura i tipi di questa energia sono dissociati e lottando l'uno contro l'altro provocano un'alterazione dell'equilibrio corporeo costante e questo prende la forma di malattie o di diverse difficoltà corporee, ivi comprese le intossicazioni. A questo proposito certi yogin danno esempi molto rudimentali, dicendo che se il tuo corpo non funziona bene, allora in tal caso tu non puoi occuparti della concentrazione, sem-

plicemente le difficoltà del tuo corpo ti fanno disperdere l'attenzione.

C'è anche un'altra attitudine in questo campo, che si possono confrontare le difficoltà corporee adattando la tecnica a queste difficoltà.C'è un tipo di yoga taoista cinese, che era sviluppato nei dintorni di Hangchow, dove si cercavano le posizioni anche per le persone talmente malate da non poter tenere nessuna posizione. Diciamo che questa è una versione estremamente interessante, ma è una versione di salvataggio. Personalmente penso che è sempre meglio partire dalla nozione di salvataggio,ma se si possono eliminare le difficoltà dell'equilibrio corporeo, o piuttosto dell'equilibrio fisiologico, evidentemente è meglio. Certi yogin che cercano ciò dicono che anche i rumori nel tuo stomaco già provocano l'alterazione della concentrazione, ma altri dicono che tout-court bisogna integrare i rumori dello stomaco come un fenomeno passeggero, come una cosa seccante, noiosa, fastidiosa ma inevitabile, così come i pensieri vagabondi che attraversano la coscienza, contro i quali non vale la pena di lottare ma semplicemente non bisogna identificarsi (con questo processo), bensì trovare una distanza, diciamo. Di nuovo questa è una nozione di base, che io chiamo nozione di salvataggio. Diciamo: le condizioni sono sfavorevoli, che cosa bisogna fare? Ma d'altra parte se si possono evitare le condizioni sfavorevoli è meglio, e allora nello Hatha yoga cercano come evitare le condizioni sfavorevoli. Ma ciò che è la cosa più interessante nella base stessa della maniera di pensare dello Hatha yoga, è che certi contenuti dell'inconscio li interpretano come contenuti del corpo, diciamo che certi contenuti disturbanti dell'inconscio, per utilizzare il linguaggio europeo,li considerano come semplicemente abitudini corporali che sono condizionate da una sorta di (bisognerebbe inventare un termine) "geni", che sono i geni delle altre incarnazioni. Questi potenziali disturbanti, restano nel nuovo corpo, dopo la nuova nascita e esattamente sono loro che condizionano la scelta del corpo in una certa maniera almeno, allora ciò appartiene al corpo. Nella maniera di analizzare le cose di parecchi Hatha yogin, è evidente che certi contenuti inconsci sono legati direttamente con il soma, diciamo con l'aspetto corporeo, ed essi si avvicinano ad eliminare ciò

attraverso certe operazioni compiute sul loro organismo.

Bene, mi sembra che, se consideriamo l'uomo come un'unità, diciamo una unità psicosomatica, allora c'è una sorta di zona intermedia, una sorta di terra di nessuno, che è coperta dai due aspetti, dall'aspetto somatico e dall'aspetto psichico. E allora mi sembra che sia perfettamente legittimo applicare le categorie della mind structure degli Hatha yogin e analizzare questa zona praticamente, pragmaticamente come una zona somatica.

C'è un certo vantaggio in ciò - evidentemente è un vantaggio relativo - è che bisogna partire dalle cose estremamente semplici e palpabili. Sempre se vogliamo compiere un'azione sulla nostra psiche, c'è un enorme pericolo di mancanza di oggettività; ma se ci si avvicina dal lato corporeo, ogni elemento di ciò che si fa deve essere un elemento palpabile e preciso. Allora direi che fino al momento, fino al punto in cui possiamo avvicinare il problema dal lato somatico - nella mia terminologia più naturale direi dal lato delle tecniche corporee -, fino a questo punto in cui è possibile, in cui funziona, è meglio cominciare dal lato delle tecniche corporee.

Ma questo non copre la totalità del terreno. E d'altronde parecchi Hatha yogin dicono apertamente che Hatha yoga è soltanto una sorta di aspetto preparatorio e rassicurante per Raja yoga che è uno yoga che non parte dal lato delle tecniche corporee, non si occupa nemmeno delle tecniche corporee, salvo certe cose di estrema semplicità. Ma altri Hatha yogin prendono l'attitudine che, a un certo punto dello Hatha yoga, estremamente sviluppato, esso di per se stesso agisce già come Raja yoga, che non ci sono due terreni ma diciamo che Hatha yoga passa, si assorbe naturalmente nel Raja yoga.

Al di fuori del fatto che partendo dalle tecniche corporee ci troviamo su un terreno di palpabilità, c'è anche qualcosa di sano nella maniera di partire dalle cose semplici e corporee. L'Hatha yogin, e lo si può vedere anche in questo videotape, deve compiere parecchie azioni, anche molto complicate, ma le deve compiere con la semplicità di un europeo che si pulisce i denti. E' quasi una azione igienica, non è un'azione in cui ci si può immergere in una elevazione dello spirito, cioè in una sorta di sentimentalismo in cui si dice che si ha elevazione dello spirito, resta con i piedi per

terra, perché bisogna farlo, semplicemente. Nella nozione stessa di purificazione c'è un enorme background tradizionale in India che non è soltanto fisiologico. Diciamo che c'è un aspetto che nella cultura occidentale all'inizio del Cristianesimo, quando si battezzavano le persone adulte,era di entrare nell'acqua o come il bagno presso gli hassidim ebraici. E' evidente che la persona adulta che era battezzata non l'ha trattato come una sorta di bagno ordinario, diciamo che è un'azione che succede una volta, ma non è il caso degli hassidim in cui questo succede in maniera regolare. Allora nel background degli Hatha yogin, in tutta la tradizione religiosa là, c'è una nozione di bagno che non è per nulla ordinaria, quotidiana e non si riferisce soltanto alla maniera di immergersi nel Gange, malgrado il fatto che ciò che succede sulla riva e dentro al Gange dica molto.

Il background tradizionale degli Hatha yogin è tale che la nozione di purificazione ha diversi aspetti. Ha anche un aspetto di purificazione diciamo spirituale vicina alla nozione di questo termine in S. Giovanni della Croce. Non bisogna perdere di vista ciò quando si tratta di azioni come l'azione di purificarsi. E adesso con tutto questo background bisogna compiere certe purificazioni diciamo fisiologiche. Ne abbiamo visto già un esempio: l'obbligo delle abluzioni presso gli islamici. E abbiamo visto in un documento qui come questo era fatto fra i Dervisci e come era fatto in una scuola normale, islamica ortodossa. Fra i Dervisci conservava perfettamente le due funzioni: la funzione igienica e l'altra. Fra gli islamici ortodossi, in quella scuola precisa che abbiamo visto, era molto più una azione simbolica tout-court. Perdendo l'aspetto igienico, ha perduto il suo aspetto sacro; questo è molto interessante. Allora gli yogin qua devono purificarsi il naso inserendosi una sorta di cordone, questo richiede una precisione molto grande ma l'attenzione che è necessaria è di ordine completamente quotidiano, è come pulire bene i denti. Ma al tempo stesso c'è questo background di cui ho parlato che fa sì che nel campo diciamo psicologico succeda qualcosa di parallelo, come per induzione.
(Quando ci sono due fili elettrici e in un filo c'è un tipo di corrente elettrica, corrente alternata, allora nell'altro filo in cui non c'è elettricità c'è una piccolissima corrente di elettricità dello stesso ritmo,

diciamo: si dice che è un fenomeno di induzione.) Allora per uno yogin che fa una purificazione quasi igienica, nello stesso momento, a causa del suo background, arriva il fenomeno di induzione detta psicologica nella maniera come si concentra e qual è il suo atteggiamento di fronte a questa azione. Evidentemente è condizionato dal background.

Da questo punto di vista ogni azione di Hata yoga è molto più semplice per un indù che per un occidentale. Se lo vogliamo dire in termini occidentali, diremo che il contenuto inconscio da una parte e la mind structure dall'altra sono diversi, allora il contesto di un'azione precisa è diverso. E' superabile? Sì, è superabile ma con una certa perdita. Sarebbe molto meglio trovare nella cultura europea una analogia dello Hatha yoga che potesse riferirsi al background locale. Ma fino ad ora non si riscontra tanto successo in questo tipo di ricerca anche se ci sono state le persone che hanno fatto uno sforzo per questo obiettivo, per esempio un prete missionario belga, Déchanet, che ha elaborato tutto un sistema di Hatha yoga cristiano; in ogni caso ha voluto adattare o reinterpretare lo yoga, riferendolo al proprio background. Jung ha pensato che è un problema del tempo necessario per fare apparire in Europa una analogia precisa dello yoga. Ma -sottolineo - si tratta di yoga. Nella tradizione europea si sono sviluppate parecchie tecniche personali, ma adesso noi parliamo di una tecnica ben precisa, cioè la tecnica corporale dello yoga. Allora la tecnica corporea dello yoga non ha trovato la sua analogia diretta e precisa in Occidente, anche se ci sono certe tecniche personali che coprono certe parti dello yoga classico - mi riferisco sempre alle tecniche personali in Europa - coprono addirittura il terreno centrale dello yoga classico, ma non coprono il terreno periferico di precisi elementi delle tecniche corporee.

Allora ci sono parecchie azioni fisiche di purificazione, c'è anche la maniera di assorbire e di vomitare, non lo si fa d'altronde soltanto con la bocca ma anche con il retto. C'è anche l'esercizio che si fa con quella stoffa bianca e là è molto divertente vedere qual era l'analogia in Europa. Nel periodo di alto sviluppo, diciamo di alta popolarità dello spiritismo e dei fenomeni medianici, era molto in voga far apparire degli ectoplasmi, una sorta di sostanza psicobiologica che era come un materiale per

formare le apparizioni. Si sono fatte molte esperienze e anche molte foto di queste, alla fine del XIX secolo, all'inizio del XX, negli anni '20. Si sono smascherati parecchi medium che baravano per far uscire l'ectoplasma, vomitando, rigurgitando una sorta di garza che avevano mangiato prima. Questo è tutto un fenomeno che è stato descritto parecchie volte in parecchie analisi dei trucchi dei fenomeni medianici. Esattamente qui si vede una analogia: mangiare un pezzo di stoffa di questo tipo e farlo uscire.

Bene, oltre al problema della purificazione, che d'altronde ha una estensione molto larga, perché l'estensione è anche ciò che si mangia, ciò che si beve e anche la maniera di respirare, oltre a ciò, ci sono le posizioni, āsana. Nelle posizioni vediamo una qualità molto speciale dello Hatha yoga, la connessione fra l'attivo e il passivo. Questa connessione esiste in parecchie culture, per esempio nelle posizioni di preghiera, prima che queste posizioni siano diventate semplicemente e puramente liturgiche, diciamo nel periodo in cui queste posizioni appartenevano ancora alle tecniche personali legate a certe religioni e a certe preghiere. Là si vede anche questa connessione molto sottile in cui si è sospesi fra l'attivo e il passivo, diciamo che il corpo può oscillare molto facilmente o verso un'azione rapida e attiva o verso una passività totale. Ma è sospeso. Allora il punto di partenza negli āsana è che sono le posizioni di riposo. Siamo di nuovo davanti a questa parola, anzi termine chiave "il riposo", che per esempio è utilizzato dagli Esicasti e che, come vi ho detto ieri, è tradotto spesso come stillness o che è stato tradotto in latino come quies : allora non si tratta di riposo nel senso di "siesta", si tratta del riposo di tutte le facoltà umane, ma che trova, come si dice in certe tradizioni, il suo luogo di riposo nel centro profondo, silenzioso, vasto. Dunque il punto di partenza è il riposo, ma in quanto l'Hatà yoga è una tecnica corporea, si parte dalla nozione di riposo del corpo, ma un riposo diverso che durante la siesta. Le posizioni dello Hatha yoga sono il risultato di esperienze filtrate durante i millenni. Certi elementi almeno dello Hatha yoga appartengono ancora alla tradizione dravidica, pre-aria, ma sono il risultato di

una elaborazione molto lunga e di una osservazione del mondo naturale estremamente perspicace.

Ad esempio si sono osservati i movimenti e la maniera di riposarsi di diversi animali. Voi sapete che ci sono certi uccelli che si riposano mantenendo la posizione su una sola zampa. C'è una analogia di ciò nello Hatha yoga, ma in una delle tribù africane si è elaborato, per ragioni pratiche e quotidiane, una posizione completamente simile, attraverso l'osservazione degli stessi tipi di uccello. Si vede cosa è osservare il mondo naturale e trarne le conclusioni. La maniera di rilassamento "adattativa" che si adatta, è stata tratta dall'osservazione del gatto. Voi sapete molto bene che il gatto cade sempre bene. Dall'osservazione del gatto si è tratta la maniera di riposarsi in diverse posizioni legate alla nozione del felino, nello Hatha yoga. Si è osservato in maniera estremamente precisa come gli animali "si tirano", si vede che una delle maniere di sbloccare l'energia e allo stesso tempo di aprire il riposo in parecchi animali è la maniera di tirarsi che è molto legata alla maniera di tirare la colonna vertebrale. I creatori dello Hatha yoga hanno osservato questo funzionamento negli animali e hanno cercato una analogia perfettamente funzionale nel corpo umano. E a questo proposito non bisogna dimenticare che nello Hatha yoga l'elemento di tirarsi è estremamente importante. Non appartiene soltanto all'Hatha yoga, appartiene anche per esempio a certe tecniche degli indiani dell'America del Nord e dell'America Centrale: anche là come chiave c'è una certa maniera di tirarsi ed è anche legato alla maniera di mantenere una certa posizione, anche nelle direzioni precise, come i sei punti cardinali, sud, nord, ovest, est, zenit e nadir. Allora nello Hatha yoga c'è per esempio il saluto del sole, in cui si vede la connessione degli stessi elementi ma molto elaborata, cioè la connessione di tirarsi, di trovare una relazione spaziale con i punti cardinali o con il levarsi del sole e il saluto.

Quando si vedono le posizioni dello Hatha yoga fatte da sportivi, si vede che sono fatte come un'azione attiva; allora da una parte è abbagliante,

va molto bene, ma d'altra parte è semplicemente un'azione sportiva, attiva.

Se vediamo le posizioni dello Hatha yoga eseguite da un attore che dispone di un training del corpo per l'attore, come Ryszard Cieslak nel Teatro Laboratorio durante gli esercizi, si vede un'altra maniera di fare queste posizioni come dinamiche. E' molto naturale,perché l'attore è un uomo che deve agire nello spazio e non trovare una sorta di assorbimento nel silenzio, "nella pace totale", per dirlo fra virgolette perché il termine è curioso. Allora la funzione dell'attore è diversa ed egli deve avvicinarsi alle conclusioni dello Hatha yoga in maniera dinamica.

Ma se lo Hatha yoga funziona come una tecnica personale semplicemente, e qui si vede che funziona in questa maniera, non c'è né un aspetto dinamico né un aspetto attivo, diciamo l'aspetto attivo è nascosto nelle complicazioni delle posizioni. Le posizioni sono talmente complicate in apparenza, la maniera di tirarsi in queste posizioni è talmente difficile in apparenza, la maniera di trovare le analogie animali ad esempio, in maniera totalmente organica nel proprio corpo e senza pensare già all'animale, ma tirando le conclusioni semplicemente, tutto ciò dà l'impressione di qualcosa di talmente difficile, di talmente complicato che evidentemente all'interno c'è uno sforzo di adattamento, almeno nel primo tempo del training, che è il suo aspetto attivo. Però questo aspetto attivo è nascosto. Ma la maniera in cui lo yogin entra nella posizione è dolce, è evidente che entra in una posizione e non in una attività. E' evidente che quando è nella posizione si stabilizza, è evidente che c'è in ogni posizione la fase di trovare l'equilibrio e di riposarsi in questo equilibrio. Sono tutti i diversi approcci della stillness (utilizzo la parola stillness perché vuol dire al tempo stesso quies, il riposo, con una connotazione precisa). Allora in ogni posizione ci si avvicina a stillness e possiamo dire che il tipo di approccio è semplicemente corporeo ma il tipo di concentrazione, diciamo, di regolazione della respirazione, di spostamento del punto di fissazione dell'attenzione, è necessario che sia talmente preciso che per se stessa, per il suo proprio effetto, questa stillness non è semplicemente stillness corporea.

C'è una posizione che è in verità molto semplice, è la posizione del loto, la posizione seduta, che si vede alla fine del videotape. La posizione seduta è una fra le molte possibili, evidentemente. Nelle diverse culture e nelle diverse tecniche personali, esistono anche diversi tipi di posizioni sedute. Ma questo tipo di posizione seduta, il tipo del loto, è un terreno molto favorevole per analizzare come attraverso una posizione seduta si può organicamente immobilizzare la colonna vertebrale, ivi compresa la testa, e al tempo stesso rilassare il corpo. La costruzione della posizione del loto è tale che la contrazione dei muscoli che tengono la colonna vertebrale diritta, compresa la testa e l'immobilizzazione della posizione, l'effetto di non cadere, questo succede molto facilmente e allora si possono rilassare tutti i muscoli che non tengono questa posizione. Prendendo questa posizione in maniera corretta si possono coscientemente rilassare tutti i muscoli, perché i muscoli che devono essere tesi sono tesi per la posizione. Ma evidentemente è una possibilità fra molte.C'è la possibilità di sedersi in maniera completamente privata, si può dire, e coscientemente tenere diritta la colonna vertebrale, la testa compresa, rilassando i muscoli che non sono necessari a tal fine, cominciando con i muscoli che noi tendiamo in questo caso più facilmente, cioè i muscoli della clavicola. E perché questa immobilizzazione della colonna vertebrale nella posizione seduta? Possiamo trovare una maniera per spiegare ciò nel vecchio I-Ching cinese, che dice nella maniera più semplice e pragmatica che, quando si immobilizza la colonna vertebrale, l'agitazione della superficie cade. E' una verità diciamo pragmatica, tout-court, o almeno è considerata come una verità puramente pragmatica, perché bisogna anche dire che per parecchie persone, specialmente all'inizio, può succedere il fenomeno esattamente contrario, un'enorme agitazione, quasi un "vomitare" i pensieri,le immagini, le voci. Bisogna sempre vedere che ogni fenomeno appartenente alla realtà umana ha un doppio aspetto. E' ciò che nella medicina si chiama un effetto paradossale. Per esempio ci sono persone che, se prendono il Valium, diventano estremamente agitate. Bene, lì succede un effetto paradossale.

Nelle tecniche personali, talmente sofisticate come lo Hatha yoga,il

fenomeno di stillness è legato al fenomeno dell'equilibrio, non bisogna dimenticarlo. Non è immobilizzazione forzata, è una immobilizzazione resa possibile dall'equilibrio. E allora se voi prendete un esempio del secondo libro di Castaneda, in cui c'è una descrizione di Don Gennaro che si muove sulla cascata, abbiamo tutto l'approccio al problema dell'equilibrio. C'è una foto di Ramon Medina Silva, un grande maracame, un grande uomo di conoscenza, degli indiani Huichol, nel momento di compiere questa azione che è descritta nel libro di Castaneda. C'è anche la descrizione di questa azione fatta da Ramon Medina Silva, che era uno straodinario specialista in questo campo e che ha mostrato ciò a persone che volevano inoltrarsi nella sua tecnica personale tradizionale come esempio di come non perdere l'equilibrio diciamo mentale durante il pellegrinaggio del peyotle. Non parlo adesso del momento in cui durante il pellegrinaggio del peyotle prendono il peyotle, non è la vera chiave della cosa, la vera chiave della cosa è il pellegrinaggio che è una sorta di caccia, la caccia al daino-peyotle (come da noi Gesù è al tempo stesso l'agnello). Allora durante questo pellegrinaggio, e prima, c'è tutta una serie di azioni estremamente precise che sono realmente le tecniche personali tradizionali altamente sofisticate, fino al punto in cui si potrebbe dire che si manipola la coscienza o almeno che esiste questo pericolo. Uno dei mezzi applicati è un tempo estremamente lungo di privazione del sonno, nel contesto di azioni che bisogna compiere in maniera estremamente dettagliata. Allora Ramon Medina Silva ha formulato che durante queste azioni tradizionali si è minacciati dalla perdita dell'equilibrio e di cadere nell'abisso popolato dai demoni. Ha detto che è come un ponte estremamente stretto, al di sopra dell'abisso demoniaco, e ha detto che la persona che non vuol perdere l'equilibrio durante questo tipo di esperienza deve essere capace di trovare l'equilibrio corporeo, per esempio, nell'azione di saltare in una cascata. Allora ha fatto una spiegazione estremamente cosciente che la maniera di cercare l'equilibrio corporeo, come ciò che è descritto a proposito di Don Gennaro, è necessaria diciamo per l'equilibrio mentale, se ci si inoltra in un'avventura su questo terreno.

Allora voglio veramente sottolinearvi che nelle posizioni dello Hatha yoga la nozione di stillness è indissociabile dall'equilibrio. E questo equi-

librio è soltanto corporeo? E' sicuro che è corporeo, ma è sicuro anche che per poter esistere in quanto corporeo deve avere una dimensione più larga.

E ora vi propongo due cose. In primo luogo prima dell'intervallo vedremo un'altra volta questo film e vi invito a fare attenzione a questo aspetto di cui ho parlato ora, specialmente l'aspetto del non attivo, non dinamico, del tirarsi, dell'equilibrio e di riposarsi nella posizione. In secondo luogo propongo di non sentire il commento musicale. Dopo il film facciamo l'intervallo e poi vediamo se abbiamo il film con gli esercizi di Cieslak.

(Il film sul training di Cieslak al Teatro Laboratorio non è disponibile sul momento. Grotowski prosegue analizzando il rapporto tra il training di Cieslak e lo yoga)

....allora in certa maniera completamente trasformati: la linea esteriore delle cose restava simile, ma tutta l'attitudine era trasformata, esattamente si dirigeva verso una dinamizzazione.

D'altra parte voglio dire una frase a proposito dell'aspetto non attivo nello Hatha yoga. L'aspetto non attivo nello Hatha yoga è possibile perché la struttura di questa tecnica corporea è estremamente complessa e richiede uno sforzo ben preciso, almeno durante un periodo molto lungo di preparazione e dopo in ogni caso richiede un'attenzione precisa. Là dove si può trovare un piccolo parallelismo, molto relativo, con il lavoro di un attore è che l'attore può permettersi di entrare nel processo passivo, se la partitura, la struttura delle sue azioni è estremamente precisa. Diciamo che il lato attivo della cosa deve essere assorbito attraverso la precisione dell'attenzione. Là dove esiste un fenomeno non attivo,qualcosa inevitabilmente deve succedere con l'energia attiva. Questo tipo di slancio attivo, se non è impiegato, disturba, si può dire che sommerge. Ma se la struttura richiede una precisione molto grande e una attenzione estremamente netta, lo slancio attivo è assorbito da questo sforzo di mantenere la precisione e l'attenzione. In certi casi può essere legato a qualcosa di estremamente rudimentale, per esempio tenere a lungo una posizione seduta, questo assorbe una quantità di energia sufficiente. Ciò che voglio dire at -

traverso tutto questo è che in tutti i campi, anche molto diversi, delle tecniche artistiche o delle tecniche per nulla artistiche, l'aspetto non attivo è accessibile soltanto sotto la condizione di fare degli sforzi. Niente è gratuito.

[...]

Domanda Ho notato nel film soprattutto l'ossatura degli yogin, non soltanto della mano, ma tutta l'ossatura, e vorrei sapere se il Signor Grotowski può dare la sua esperienza, o anzi la sua teoria sull'esperienza, una sua definizione in negativo o in positivo intorno al problema delle ossa stessa, intendendo per ossatura la materia stessa che costituisce il corpo umano.

Risposta

La mia teoria a proposito dell'ossatura è molto tradizionale nel nostro contesto culturale, cioè che lo scheletro resta più a lungo immune dal tempo del resto del corpo dopo la morte. Al di fuori di ciò non ho teorie, ma ho alcune osservazioni. La maggioranza degli yogin che si occupano di Hatha yoga, non tutti ma la maggioranza, sono estremamente magri e questo evidentemente dà un certo aspetto più visibile all'ossatura. Mangiano relativamente molto poco, molto spesso utilizzano una dieta speciale in cui si mangia il burro chiarificato, principalmente; in certi tipi di questa dieta tutto è fatto sulla base del burro chiarificato che è al tempo stesso un grasso animale perché è latte e al tempo stesso contiene una quantità abbastanza grande di proteine animali. Ma questa dieta non è la regola; se sottolineo questo aspetto è per un certo paradosso: sono quasi sempre vegetariani, con certe eccezioni di certe regioni, ma pur mantenendo il regime vegetariano molto spesso si basano sul burro chiarificato. La quantità di carboidrati e

proteine non animali che ricevono è molto limitata giusto a causa della limitazione della quantità dei pasti e di una certa maniera di mangiare anche, bisogna dirlo, che è come una sorta di strategia di fronte al proprio appetito. Evidentemente dietro ciò c'è tutta una tattica psicologica e tutta un'interpretazione locale, assorbimento del prāna non soltanto attraverso l'aria ma anche attraverso il cibo, una masticazione estremamente lunga, ecc.

Non bisogna trovare questa dieta come l'unica possibile. Per esempio, fra certi tipi di tecniche dervisce si mangia molta carne semplicemente e molto spesso la si mangia a grandi bocconi, senza masticarla, ma anche questa non è una regola. Soltanto ci sono diete diverse e questo bisogna notarlo bene nonostante tutto: questo vuol dire che un certo tipo di dieta è spesso connesso con un certo tipo di tecniche corporee e che evidentemente la dieta cambia in dipendenza da due cose. In un tipo di tecnica precisa bisogna spendere una grande quantità di energia dinamica o no? L'impiego della libido sensuale (nel senso freudiano) in una tecnica precisa è grande o al contrario piccolo? E' molto diverso nelle tecniche sessuali tantriche per esempio e nelle tecniche ordinarie dello Hatha yoga, per dare soltanto questo esempio, malgrado il fatto che l'Hatha yoga appartenga in certa maniera alla corrente tantrica.

E c'è anche una relazione con il clima. Per esempio le tecniche tradizionali che sono state trapiantate dall'India al Tibet, in Tibet si sono connesse con un'altra dieta. E questo è evidente se si considera il fatto che in Tibet è molto più freddo. In ogni caso la dieta e il lavoro fanno sì che gli Hatha yogin nella maggioranza dei casi siano molto magri.

D'altra parte nella maggior parte delle posizioni dello Hatha yoga, la chiave della posizione è la colonna vertebrale, non soltanto la colonna vertebrale immobilizzata come nella posizione seduta ma al contrario la colonna vertebrale flessibile, che si piega, e questo ruolo della colonna vertebrale lo si vede molto nettamente nelle posizioni dello Hatha yoga. Molto spesso quando gli Hatha yogin analizzano l'esempio di un animale, dandolo come esempio, cominciano dalla colonna vertebrale, non nel senso di immobilizzarla ma nel senso che deve essere completamente come il serpente, fles-

attività. Questa è la seconda cosa che fa sì che durante le posizioni dello Hatha yoga il sistema delle ossa, lo scheletro, è più visibile.

La terza cosa è che c'è un aspetto che è difficile da vedere se non si è molto attenti e che è molto importante in parecchie tecniche corporee di questo genere. E' la maniera di tirarsi. Perché è difficile da vedere qua in questo film? Perché è talmente assorbita dalle posizioni che ci si tira come senza pensare di tirarsi. E' la struttura della posizione che fa sì che ci si tiri. E lì, in tutta l'azione di tirarsi, tutti i punti delle articolazioni sono molto importanti. Per esempio in certe tecniche indiane dell'America del Nord bisogna arrivare fino al punto che si ha l'impressione che il corpo sia pieno di buchi. Io mi tiro fino al punto di sentirmi bucato. Ciò invece è nascosto dentro la posizione, ma è applicato attraverso la posizione. Allora estate questo aspetto di tirarsi, che è legato con tutte le articolazioni.

Non ho alcuna conoscenza a proposito dell'aspetto dell'ossatura e non posso dire niente di competente in proposito, salvo che il ruolo della consapevolezza in tutte le tecniche corporee di questo genere è enorme.

30/4/82

... Il fatto che la respirazione sia legata al nutrimento (c'è il nutrimento dell'ossigeno malgrado tutto) è un fatto oggettivo, evidentemente. Nello Hatha yoga, come ho detto, manipolano ciò, ma non manipolano soltanto, sanno anche costruire una serie di movimenti e di posizioni che condizionano la respirazione: questo vuol dire che si può anche non manipolare coscientemente la respirazione ma quanti tipi di movimento stimolano un certo tipo di respirazione. Nel film sullo Hatha yoga che abbiamo visto, giusto alla fine, prima di una posizione seduta, c'è un uomo che fa tutto un lungo ciclo di movimenti e di posizioni come in un fiume, in un flusso: si chiama "il saluto al sole" e realmente condiziona in maniera organica il cambiamento della respirazione.

Il problema della libido, dell'energia sensuale, anzi dell'energia sessuale, esiste in tutte le culture, ma lo si può considerare da un punto di vista di bene o di male o da un punto di vista nettamente pragmatico. In parecchi tipi di yoga si limita o si elimina addirittura la vita sessuale. Diciamo che c'è un celibato ma non si dà come giustificazione il fatto che, per esempio, il sesso è legato al peccato, giusto al contrario si dice che l'energia sessuale è estremamente potente, che è un carburante straordinario da applicare nelle tecniche individuali. E' semplicemente un carburante e allora non bisogna sprecarlo; è molto lontano da una concezione del sesso come peccato. Ci sono altre culture dove esiste la nozione di un celibato, ma legato tout court a un giudizio del sesso. Nello yoga, in questo tipo di yoga dove c'è la nozione del celibato, non c'è alcun giudizio morale, c'è giusto un certo atteggiamento pragmatico per ottenere una compressione energetica.

Nelle leggende, nei miti indù questo atteggiamento è estremamente netto, chiaro. Ci sono parecchie storie a proposito di grandi yogin che, attraverso la compressione dell'energia sessuale, il non consumarla, hanno ottenuto un grado talmente alto di potenza energetica che

gli dei si sono sentiti minacciati: lo yogin è diventato più potente di loro. Allora si racconta che gli dei si sono riuniti in consiglio e hanno deciso che bisogna fare qualche cosa, perché c'è un rivale che è pericoloso. Allora gli si manda una visione o una forma fantomatica e poi si svolge tutta la storia, simile alla storia delle tentazioni di Sant'Antonio e nel momento in cui l'asceta cade nel dispendio energetico, gli dei si sentono molto sollevati: il rivale è scomparso, ha perso la sua potenza. Allora si vede anche in questo tipo di leggende una nozione completamente diversa da quella di sesso come peccato.

Bisogna dire tuttavia che anche nella tradizione cristiana sono esistite due correnti e che una di queste due correnti non ha trattato il sesso come peccato; soltanto è giusto l'altra corrente che ha cominciato a vincere e a dominare lo spirito europeo.

Il distacco della nozione del sesso da ogni connotazione diciamc morale ha fatto sì che in India siano apparse parecchie tecniche yogi che che hanno cercato come utilizzare direttamente l'energia sessuale utilizzarla in maniera diretta tout - court tramite un atto sessuale, senza farne spreco, come dicono. E questa, dal punto di vista di certi europei, sembra una sorta di perversinne addirittura, di un erotismo estremamente complicato e quasi anormale. Ma per lo yoga classico o non classico ci si accosta a questo problema in maniera nettamente pragmatica e bisogna ben sottolineare anche che il celibato nelle tecniche yogiche non è automatico: è visto alla luce della situazione della persona, della sua età, di ciò che ha già compiuto nella vita e dipende anche dal tipo di tecnica yogica. Tutti i miti a proposito dell'ascetismo totale non sono quindi così vicini alla verità. Il problema non è quello di un ascetismo totale, ma molto più di un ascetismo selettivo, preciso dal punto di vista degli obiettivi se così si può dire pragmatici.

Nell'Hatha yoga c'è tutta un'anatomia molto speciale - sono convinto che quasi tutti fra voi la conoscano più o meno - cioè, se si

guarda l'uomo in posizione verticale, la linea se si può dire cruciale è la colonna vertebrale con la testa. Là c'è una sorta di corrente energetica primaria che è giusto nel mezzo. Questa corrente energetica di solito è estremamente debole ed è largamente sufficiente per la vita. Ai due lati di questa corrente centrale ci sono le sottocorrenti, le sottolinee, se così si può dire, sul lato sinistro e sul lato destro e inoltre c'è tutto un sistema di trasmutatori dell'energia in tutto il corpo. Ma ciò che resta centrale è questa triplice linea verticale, in cui ci sono i centri che sono i centri dell'energia e della trasmutazione dell'energia. Alla base della colonna vertebrale c'è un centro che si chiama "il centro delle radici"; questo centro è la sede dell'energia di base che è, possiamo dire, l'energia animale allo stato puro o possiamo dire che è l'energia della vita allo stato proprio e viene descritto come un serpente addormentato, il serpente Kundalinī. Questo centro è legato a un centro che sta un po' più in alto e che è direttamente legato agli organi sessuali. Allora notate bene che il centro dell'energia di base non è sessuale, questa specificazione sessuale è un centro che viene dopo, un po' più in alto, ma i due centri restano evidentemente in una relazione molto stretta tra loro.L'energia di base è spesso legata alla luna e questo è il suo aspetto lunatico tout-court. Tutta la maniera di sognare nella vita, dei day-dreams, delle proiezioni, tutto quello che gli indù chiamano il mondo dell'illusione ma che è al tempo stesso la madre - questa illusione è al tempo stesso la madre che nutre, la madre che divora - tutta la radice dei day-dreams è proprio connessa con questa energia di base. Quando quest'energia è discesa là, nella formazione dell'embrione, giusto in quel momento è cominciato il mondo sensuale.

Poi ci sono diversi centri, alcuni dei quali sono posti in luoghi che noi conosciamo molto bene nella fisiologia occidentale: per esempio c'è un centro che è legato direttamente con il plesso solare, ma evidentemente si trova nella linea verticale vicino alla colonna vertebrale, solo che è in relazione diretta con il plesso solare.

C'è poi un centro che è vicino al cuore e si chiama anāhata: è nel mezzo del petto perché è nella linea verticale vicino alla colonna vertebrale. Ma non bisogna confondere questo centro con la nozione di "questo è il centro", il cuore nel senso di cuore unificante, καρδία presso gli Esicasti. Non è questo. Quando si parla di cakra, di centri energetici, si tratta semplicemente di certi punti di trasmutazione. Quindi il centro del cuore non è il cuore nel senso in cui ne ho parlato le altre volte.

Ci sono altri centri ancora, evidentemente, ma la cosa più interessante è che c'è una nozione di centro che è al di sopra della testa che è un po' come l'aureola nell'iconografia cristiana e che esiste tutta una concezione di risveglio, risveglio dell'energia di base, che passa, bruciando d'altronde al passaggio i diversi centri che si trovano sulla strada, per arrivare fino a questo centro che è sopra la testa, in cui si compie allora, diciamo, l'integrazione dell'energia di base con la luce pura. Questo passaggio è estremamente pericoloso, secondo la concezione yogica e ogni maniera di manipolarlo senza competenza è estremamente pericolosa.

Gli indù che parlano di "questo è il centro", hridayam, che ha un senso duplice, significando anche il cuore, come se la cavano con questa concezione verticale? Dicono semplicemente che sulla topografia del corpo sapere dove c'è hridayam è soltanto una certa maniera di procedere, è legato alla nostra maniera di vedere il corpo e di viverlo e di sentirlo. Ma "questo è il centro", il cuore in questo senso è qualcosa che è al tempo stesso molto piccolo e molto largo, al tempo stesso ingloba il corpo, al tempo stesso non ha alcun luogo nello spazio o è spaziale e allora tutto questo passaggio del verticale avviene all'interno.

Ma ci sono anche altre interpretazioni. Una tra le altre è la seguente: il passaggio verticale ha una curva che si chiama amṛtanāḍī e alla fine arriva da questa unificazione al di sopra della testa verso questo centro dentro. Fa un po' pensare all'immagine dell'embrione: l'immagine dell'embrione è curva e c'è un punto al centro.

Ma evidentemente questa interpretazione è assai complicata perché la linea verticale che deve essere perfettamente diretta, dopo deve curvarsi.

Si vede come si cerca un'interpretazione topografica di un certo fenomeno di esperienza e ogni interpretazione topografica di un certo fenomeno di esperienza è molto relativa. Serve se serve, ma se non serve è una cosa da lasciar perdere. Ogni descrizione topografica del corpo è puramente pragmatica: funziona? okay; non funziona? si trova un'altra topografia. In ogni caso questa nozione verticale ha certe conseguenze molto nette, per esempio il problema dell'immobilizzazione della colonna vertebrale tout-court, nella posizione seduta. Esiste il centro energeticoin quanto cakra? In questa anatomia esiste, nella nostra non è così chiaro: ci sono cose parallele, le ghiandole endocrine e il plesso, ma ci sono anche forti differenze. La maniera di vedere questo processo energetico è la sola possibilità di interpretazione? Niente affatto. Ci sono interpretazioni in cui si dice che, nel momento della creazione del corpo, l'energia è discesa dal livello della luce fino al luogo dell'energia di base, cioè dal punto al di sopra diciamo della testa o dall'aureola fino alla base della colonna vertebrale. E' questo che si dice e si dice anche che in questo momento l'energia di base ha cominciato il suo lavoro lunare e lunatico. Inoltre si dice che è possibile un processo estremamente difficile e pericoloso, che è il ritorno: l'energia di base sale fino all'aureola, è assorbita dall'aureola.

Ma già nello yoga taoista cinese, in cui pure certe cose sono molto vicine (anche là c'è questa linea verticale), non si parla della maniera come l'energia luminosa discende e dopo come si può fare la strada inversa, ma di circolazione circolare. E' un'altra maniera: anche la topografia di questa è diversa.

Nei trattati di Gichtel, uno psicologo religioso tedesco del XVIII secolo c'è tutta una topografia del corpo con i centri di trasmutazione, ma non è una linea perfettamente verticale, è più vicina a certi organi. In ogni caso ci sono questi due poli: quello che è

al di sopra della testa e quello che è alla base della colonna vertebrale, con la stessa nozione che nello yoga classico, cioè che ciò che è alla base della colonna vertebrale è un'energia animale allo stato puro e ciò che è al di sopra della testa è lo Spirito Santo in verità, o diciamo la luce netta, la luce divina. Al tempo stesso si riserva là di nuovo il luogo speciale per il cuore e si parla, come nei cinesi, di un movimento circolare di questa energia, cioè i diversi centri sono toccati sul momento di fare una sorta di circolazione circolare dell'attenzione energetica ("attenzione" perché per percepire l'energia bisogna avere l'attenzione sull'energia, su un certo punto).

Allora, al tempo stesso voglio sottolineare che c'è una fortissima relatività di questa topografia, ma c'è anche qualcosa di oggettivo. Gichtel non poteva conoscere [lo yoga taoista cinese, tuttavia] c'è una certa analogia di queste topografie, c'è un'analogia dell'esperienza, tout-court. Ma se si adotta una topografia estremamente precisa, è già un'interpretazione e là c'è evidentemente tutta la relatività.

Certi fenomeni che sono legati, come dicono gli indù, al risveglio cieco di Kundalinī, dell'energia di base, e che essi considerano come un grandissimo pericolo, certi sintomi di ciò, che essi descrivono, li possiamo trovare nelle descrizioni degli stati isterici di intensità nettamente patologica, per esempio il movimento di ciò che si chiama globus histericus, una sorta di palla dentro, che sale e che fa sì che si abbia l'impressione di esplodere, o un certo tipo di dolori irregolari in certi punti delle gambe, per esempio. Allora è fuor di dubbio che i sintomi sono gli stessi. D'altronde in certe tribù di negri dell'Africa del Sud si applicano i diversi tipi di danza come tecniche individuali, applicati in gruppo al tempo stesso per far esplodere l'energia nella colonna vertebrale, dicono. Allora nei diversi posti giriamo sempre intorno a qualcosa di comune, che non è di ordine concettuale ma d'ordine esperienziale.

Esistono certi tipi di yoga eterodosso in India dove si parla del fenomeno di kriya. Kriya sono i movimenti e le posizioni yogiche che

capitano in maniera spontanea, a persone che non sono né allenate né preparate. In questo caso siamo vicini a un fenomeno che gli europei chiamano il fenomeno della possessione. La persona comincia a muoversi in una certa maniera, spesso comincia a fare movimenti che all'inizio sono disordinati, come gridare o piangere, ma questo periodo disordinato è relativamente corto, e poi appaiono certe posizioni e movimenti che sono nettamente yogici. La persona non è allenata. Questo per esempio lo si è osservato tra gli europei che si sono trovati in questo tipo di scuole. Al tempo stesso il corpo non è preparato a ciò, allora è sottoposto a un enorme stress e molto spesso gli effetti collaterali (side-effects) sono patologici. Che cosa significa tutto questo? Significa che anche le posizioni e i movimenti yogici tanto elaborati hanno un background organico, qualcosa che è oggettivamente codificato nel corpo. C'è la base organica, malgrado la sofisticazione. Non potrebbe apparire spontaneamente se non si riferisse a una certa struttura corporea.

Nel vudù haitiano c'è una cosa che si chiama il linguaggio, nel senso di linguaggio nascosto, linguaggio esoterico. Se c'è un hungan, un uomo di conoscenza, un prete, che vuol riconoscere se l'altro è realmente un hungan, applica il linguaggio. Il linguaggio non è verbalizzato, è una certa successione di movimenti molto sottili, dove c'è, diciamo, come un dialogo attraverso i movimenti. Ma anche la parola dialogo non è appropriata qui, diciamo che il movimento passa da una persona all'altra e ritorna verso la prima persona e passa e ritorna. In una sorta di mecca del vudù, che è in Africa, a Ife, ho trovato che anche là esiste la nozione del linguaggio, ciò significa che questa nozione è molto antica. Anche là avviene attraverso i movimenti e evidentemente questi movimenti non sono identici al linguaggio haitiano. Ma mi sono trovato in una situazione in cui, per penetrare nella foresta sacra laggiù, ho dovuto sottopormi all'esame del linguaggio. Io non conoscevo quel linguaggio, allora ho deciso giusto di reagire in maniera come si dice organica, diciamo improvvisata, ma senza alcun concetto, giusto di reagire a quello che l'altro faceva. E ho superato l'esame del linguaggio. Cosa vuol dire ?

Vuol dire che il linguaggio ha struttura organica.Se fosse nettamente concettuale come il codice, rispondendo, reagendo a qualcuno che lo utilizza non avrei potuto assolutamente ritrovarmici. Ma il fatto che abbia saputo ritrovarmici senza conoscerlo significa che la base del linguaggio in questo senso, come utilizzano questa parola, è nettamente organica. E' lo stesso argomento che voglio sottolineare a proposito di kriya, dei movimenti e delle posizioni yogi che spontanee: se può succedere quasi come un incidente e se mantiene certe forme yogiche, vuol dire che dietro le forme yogiche c'è un forte background organico. Questa è la conclusione.

Domanda Vorrei sapere se c'è una linea parallela tra il concetto occidentale di libido e il concetto orientale di prāna.

Risposta Il concetto di prāna è il concetto di una certa linea indù ha trovato una sua estensione nel Tibet, ecc., ma di base è una concezione che appartiene alla tradizione indù. E' molto difficile saper paragonare, ma se prendo la tradizione yogica semplicemente, nella forma come questa tradizione si è sviluppata già nel X sec., XV sec., farei l'analogia fra libido e kundalinī, non con prāna. Prāna, come lo sento io, con la mia mind structure, è giusto una sorta di nutrimento ed è molto legato al modo in cui ci nutriamo respirando. Non trovo un'analogia diretta in Occidente, perché, come ho detto, etimologicamente prāna è tout-court la respirazione. Ma non si tratta di respirazione, si tratta di nutrimento che arriva quando respiriamo e che si trova anche in certi prodotti alimentari e anche per esempio quando siamo in un luogo illuminato dal sole. E' un nutrimento sottile, diciamo, si è tentato di tradurlo con etere, ma penso che sia solo un concetto. Per comprendere il prāna, bisogna capire che è un nutrimento molto legato al nutrimento dato dalla respirazione, non so la respirazione dei polmoni, ma anche la respirazione della pelle e non soltanto la respirazione; ma gli indù si accostano a ciò trattando la respirazione come il nutrimento, una certa maniera di nutrirsi. Probabilmente se avessi un orientamento più preciso in certe scienze europee, potrei formulare un'ipotesi più precisa, ma preferisco dire come sento io ciò che loro considerano come prāna. In ogni caso, per me, prāna è molto lontano dalla libido.

Domanda Quando analizziamo le tecniche di trovare "il centro" nelle varie culture, si fa un tipo di analisi che però non tiene conto dei fatti storici e sociali di quel determinato contesto. Ad esempio a proposito di Bali, non si sa di che casta sono quelli che prendono parte alla festa e quella festa in che momento avviene, se durante una semina, un raccolto o un avvenimento astronomico. In questo sento un pericolo ben preciso, cioè il pericolo di astrarre la vita e poi tentare di riprodurla sull'astrazione, non sui fatti particolari in cui noi siamo inseriti. In particolare noi, facendo un'operazione di questo tipo, poi tentiamo di ricreare dei valori astratti da un' altra cultura e non di ripartire dai nostri. C'è poi un discorso simile rispetto allo yoga, cioè, alla base della disciplina yoga, c'è la rinuncia a realizzare i propri desideri personali. In base a questo gli yogin sono inseriti in un constesto religioso e sociale tipicamente indiano, ove ricevono rispetto dalle altre persone che quindi gli danno anche il cibo e li mantengono. Ma un laboratorio di attori attuale, che non vogliono essere produttivi, ma non rinunciano agli interessi personali, come può giustificare il sopravvivere socialmente?

Risposta Innanzitutto, non si tratta solo di un gruppo teatrale, ma di qualunque attività umana: è necessario che esista un senso che sia socialmente comprensibile. Ho dato l'esempio di certi dervisci che commerciano in tappeti. Questo gli dà la possibilità di viaggiare, di incontrare gente e anche di compiere certi tests: come certe persone reagiscono a certe strutture dei tappeti. Ma questo è un esempio più o meno ideale. E' molto raro che si possano trovare le due giustificazioni insieme, quella sociale e quella personale. E' sempre necessaria la ricerca di un certo equilibrio o quasi compromesso, ma un com-

promesso apparente dove non si rinuncia a quello che si cerca ma allo stesso tempo si trova diciamo un alibi sociale. L'alibi sociale tuttavia non può essere qualcosa che sia semplicemente non vero; in quanto si mangia il pane che ci è dato dalla società, bisogna dare qualcosa alla società. E' un problema direi di equilibrio mentale, addirittura. Allora, se c'è un gruppo di persone che cercano certe tecniche personali, ma lavorano come gruppo teatrale, è molto naturale che facciano spettacoli. Ci possono essere parecchie altre possibilità evidentemente: possono lavorare con persone handicappate, possono fare animazione culturale, possono specializzarsi in certe tecniche anche artistiche molto precise, come il lavoro con la voce ad esempio e possono dare lezioni, ma se lavoreranno come gruppo e ancor più come gruppo teatrale, l'argomento più naturale per loro stessi è fare spettacoli, perché specialmente quando si comincia il lavoro, se non c'è un test oggettivo, si perde molto tempo; in quel momento non è solo il problema dell'alibi sociale, ma semplicemente se si sa che bisogna fare qualcosa che sarà pubblica, si è obbligati a mobilitarsi e a lavorare.

Tuttavia ciò non si riferisce affatto soltanto al lavoro del teatro. Bisogna trovare il modo di cavarsela nella vita quotidiana e questa maniera di cavarsela deve allo stesso tempo funzionare nell'ordine delle tecniche personali. Evidentemente è possibile anche dissociare le due cose, cioè lavorare in un certo modo sulle tecniche personali e avere un mestiere (job) per guadagnarsi da vivere. Il problema che si pone in tal caso è che nel campo delle tecniche personali, se si lavora da soli senza un gruppo e ancor più senza un istruttore, ci si immerge molto facilmente in un mondo totalmente non oggettivo, diciamo nel mondo delle illusioni e degli autoimbrogli. Ma non esiste alcuna prescrizione valida per tutti. Ciascuno deve trovare la sua maniera personale.

Un giorno qui ho parlato della storia di Jung, per esempio, che ha cominciato come medico psichiatra più o meno convenzionale, poi è passato per il periodo di psicanalisi freudiana poi si è trovato davanti a una crisi profonda che ha considerato come un pericolo di malattia mentale e poi per uscire da questa difficoltà e questa crisi, ha dovuto fare un enorme sforzo anche come psichiatra ed è arrivato a una certa tecnica personale in parecchi punti molto precisa. Se prendete le memorie di Jung Ma vie (ed. it. Memorie, sogni, riflessioni), potete seguire come ciò funzionava, perché nelle opere scientifiche di Jung è molto più forte l'accento sull'oggettività della sua conoscenza, ma nelle sue memorie parla apertamente nelle categorie della tecnica personale. Per lui quindi, per una strada molto difficile, la cosa ha funzionato bene: ha trovato lo stesso terreno per la sua attività professionale e per la sua tecnica personale. Evidentemente, per uno psichiatra può essere più facile.

Abbiamo anche l'esempio di Laing, ma nel suo caso c'è già molta più dissociazione. C'è stato un periodo in cui le due cose erano una sola, ma da un certo punto in poi si vede che si sono dissociate in in due rami, cha la sua tecnica personale che condivide con certe persone e che testimonia attraverso i suoi scritti come I sonetti per esempio si è dissociata dal suo lavoro di medico psichiatra; punti in comune sussistono ancora ma non è più la stessa cosa.

Come ho detto, per gli psichiatri è molto più semplice, ma in ogni professione, in ogni mestiere che ha un certo lato creativo diciamo (per esempio parecchie attività scientifiche tout court hanno questo aspetto, e certi lavori artigianali tout court hanno questo aspetto, forme molto semplici come il lavoro di un contadino hanno questo aspetto), se c'è in un certo senso una libertà di manovra all'interno del mestiere, è possibile connettere il proprio mestiere con le tecniche personali, ma può anche succedere che ci sia una dissociazione o che ci siano due strade che trovano i loro punti comuni e poi si allontanano.

Paragonare certi fenomeni umani in diverse culture, se nel campo dell'esperienza e dei sintomi appaiono le analogie, è come una lezione per noi stessi. Non è per imitare le altre culture, non è possibile, ma per trovare un'amplificazione di qualcosa che noi sentiamo ma che non arriviamo ad articolare. Se si paragonano le diverse con-

cezioni nelle diverse culture, in tal caso si entra nel campo dell' astrazione. Allora se parlassimo della nozione di centro spaziale nelle diverse culture, il discorso potrebbe facilmente sfociare in un'astrazione, malgrado il fatto che è vero che esiste dovunque e che persino le formiche, quando si riuniscono, formano un cerchio con un centro; ma se si paragona il concetto a proposito di ciò, si entra facilmente nell'astrazione. Si possono viceversa notare le analogie nel campo dell'esperienza e dei sintomi, è un'altra cosa. Ci sono alcuni aspetti della vita umana che appartengono a tutti: per esempio normalmente nella maggioranza dei casi abbiamo dieci dita delle mani e dieci dita dei piedi, tout-court è così e la diversità culturale non cambia nulla in questo campo. Ma la maniera come si utilizzano queste dita e la maniera come si pensa in proposito già cambia nell'evoluzione culturale e la c'è una differenziazione. Possiamo allora toccare le cose soltanto al livello più semplice. Solo al livello più semplice si supera la differenziazione culturale o neppure si supera ma si tocca ciò che precede la differenziazione. E' diverso: non si tratta di fare una sintesi, ma di toccare i punti così semplici che precedono la differenziazione.

Allora ci sono le parole che sono confuse. Si dice "il centro": oggi per esempio ho parlato del centro energetico, e non è affatto la stessa cosa che il centro spaziale, e non è affatto la stessa cosa che il centro nel senso di cuore profondo, come si dice in diversi luoghi Uno dei giorni scorsi vi ho letto il testo degli Esicasti cristiani dove erano chiaramente espresse le stesse categorie che cerchiamo ora nelle altre culture: per esempio "il riposo" nel senso di stillness, quies, per esempio "il cuore" che ingloba tutti i potenziali dell'uomo, che non è né sentimentale né la pompa del sangue, per esempio "l'intelletto" che non è la coscienza pensante ma il modo di conoscenza diretta e che, come si è messo in risalto, non va confuso con la ragione pensante.

Tutto questo appartiene sia alla nostra tradizione che ad altre; ma lo si scopre lentamente perché si hanno molti pregiudizi rispetto alla propria tradizione. In verità non ci si può separare dalla propria tradizione; anche se abbiamo l'impressione che sia completamente svanita, qualche cosa resta nella struttura del linguaggio e in molti altri elementi che ci penetrano senza che ce ne accorgiamo. Ma se ci accostiamo alle cose più rudimentali, scopriamo che anche da noi, nel nostro terreno, sono apparsi certi fenomeni e certe esperienze.

Nella differenziazione delle culture ci sono parecchie cose che condizionano questi processi semplici: esattamente come la casta, esattamente come la fase della luna, esattamente come il contesto in cui si iscrivono, tutto questo è vero. Ancor più l'interpretazione dell'esperienza è sempre diversa in diverse culture, appartiene a diverse mind structures, ma non le esperienze stesse e non i sintomi.

... Questo è l'aspetto del-

l'esperienza e dei sintomi, è qualcosa di diverso dalla similarità delle concezioni. Direi anzi che là dove c'è similarità di esperienze e di sintomi, molto spesso c'è differenza di concetti. E' questo che è interessante: i concetti possono essere completamente diversi, appartenendo a diverse mind structures, condizionate dalle diverse culture e situazioni sociali e l'esperienza e i sintomi possono essere analoghi.

Allora, in primo luogo, tutto lo sforzo qui sta in questo, che ci si riferisce alle realtà, alle persone delle altre culture, per ritrovare in verità la propria cultura e muoversi all'interno dei propri condizionamenti; ma, siccome si hanno pregiudizi di fronte alla propria cultura, per questa ragione si comincia dalle altre. In secondo luogo si tratta qui non di cercare la similarità dei concetti, ma di cercare la similarità delle esperienze e dei sintomi. Se c'è un certo concetto che si ripete e la filiazione diretta è esclusa, allora è importante solo per questa ragione, che deve riferirsi a una certa esperienza che è analoga. Solo questo punto è importante in questo tipo di analisi che facciamo qui. E' la funzione pragmatica.

[...]

5/5/1982

Oggi vorrei parlare un poco delle tradizioni occidentali.

Quando parlo di tradizioni occidentali, parlo in un certo senso di tradizione europea, in senso lato, come quando parlo di tradizione indù. E' molto interessante che gli intellettuali di oggi siano completamente tagliati dalla tradizione fino al punto da non rendersi conto che le tradizioni esistono; per la maggioranza degli intellettuali europei di oggi esiste una certa quantità di chiese, con la chiesa cattolica o protestante, esiste la tradizione in un senso decisamente folklorico: "Abbiamo anche noi ancora un po' del nostro sciamanesimo, nonostante tutto." Poi si dice: Bene, nel tempo antico, quando si credeva ancora a molti dèi etc., si credeva ancora qualcosa, ma tutte le altre cose oggi bisogna importarle in modo vero o falsato. Attraverso Castaneda si importano le storie del potere degli Indiani dell'America del Nord; si importa tutta la linea indù e questa è una vecchia storia cominciata già da Schopenhauer e poi con l'esplosione della teosofia nel XIX secolo. E' vero che di tanto in tanto ci si parla di cose misteriose come per esempio i Rosacroce, l'occultismo o satanismo e poi la mescolanza tra l'occulto e la scienza moderna, cioè lo spiritismo e il medianismo fino alla parapsicologia, ma dietro questo nessuna reale comprensione della tradizione e questo è semplicemente a causa dei meccanismi mentali.

Per esempio non si ama affatto la chiesa cattolica e quindi non si ama affatto la tradizione cristiana. Non voglio dire che non si crede, è un'altra storia, si può essere perfettamente atei, non nel senso di una nuova credenza ("credo che Dio non esista") ma nel senso di non essere un fedele di una religione. Si può essere allora un perfetto ateo e allo stesso tempo sapere che cos'è la tradizione cristiana, è la nostra tradizione, nonostante tutto. Se prendo un esempio, allora darei l'esmpio di Thomas Mann; penso che in fondo non fosse affatto un credente, ma prendete i suoi libri: aveva una profonda conoscenza della tradizione.

Non si può capire la tradizione europea senza avere la comprensione delle strutture del Cristianesimo. Si importa tutto, come ho detto, in un certo periodo si importano anche le idee tibetane, si importano anche le idee dello zen; d'altronde lo zen si è adattato molto bene in certi ambienti: per esempio Durkheim ha saputo radicare lo zen nella tradizione europea. Allora almeno è esistito uno sforzo di radicare, ma altri importano lo zen come una reale importazione. E ancor più abbiamo un'enorme importazione di derviscismo. Gli artisti si eccitano con tutte le pretese possessioni, si rotolano per terra gridando e dicendosi che sono posseduti nel senso vudù del termine. Che miseria!

Allora guardiamo ora un poco alla tradizione europea.
La tradizione europea non è una tradizione semplicemente geografica. Evidentemente si può giocare sulla geografia, come De Gaulle che ha inventato la formula dall'Atlantico fino agli Urali; ma sono nozioni geografiche e politiche e non sono mai identiche alla nozione culturale. Per vedere cosa sia l'Europa nel senso culturale, delle tradizioni culturali, bisogna capire che c'è una specie di nocciolo, di nucleo antico nella tradizione europea, che ha avuto sede nelle parti est del Mediterraneo. Direi che è la cultura mediterranea dell'est, non direi orientale, perché risulta connessa con l'Iran e il Medio Oriente e questo è evidentemente il territorio connesso con la Grecia antica, la Palestina, la grande culla del Cristianesimo, intorno è la vecchia Assiria, l'Egitto, che ha giocato un ruolo enorme nella cultura europea. Non dimenticate che Platone è stato educato in Egitto; lo sono state molte persone, come Plotino, e questo è già molto più complesso, ma il fatto importante è che già Platone è stato educato in Egitto, si dice iniziato, ma vuol dire educato: in maniera di esperienza, non sperimentale; e qui bisogna vedere in più la nozione non razziale della cosa. C'è un'immagine vecchia, tradizionale dell'Egitto e personalmente mi sento molto convinto da questa immagine secondo la quale l'Egitto era lo stato nero, africano nel senso proprio del termine. Allora c'era un miscuglio straordinario anche in senso razziale in tutte queste regioni. Evidentemente là ci sono anche le isole che hanno avuto il loro ruolo, ma quando si parla di culla della cultura europea, è giusto là dove si è cominciato e non ci si è tagliati da questa culla fino ad oggi. Quando dico la culla della cultura europea, includo naturalmente tutte le regioni laggiù perché allora era una sola regione e vi chiedo a questo proposito di vedere molto distintamente la differenza fra nozione culturale e nozione geografica. Diciamo che la cultura ellenistica ha coperto più o meno il terreno di culla della cultura europea. Quindi anche l'Egitto, anche la Palestina, anche la Siria, tutte queste regioni erano regioni ellenistiche.

E' coscientemente che adesso mi riferirò soltanto al tempo della nascita del Cristianesimo e successivo, perché questa è la continuità della cultura europea. Ciò che c'era prima quanto a religioni antiche in linea di principio è scomparso; nella mind structure degli Europei la traccia di queste culture antiche è relativamente debole. E' molto

più il risultato di letture, di vedere le figure, i monumenti, ma non ha penetrato profondamente il linguaggio per esempio, il lato semantico. Al contrario, ciò che si è cominciato nel periodo più o meno della nascita del Cristianesimo in questo terreno dell'Ellenismo in una maniera o nell'altra continua, trova il proprio riflesso nella semantica, allora trova il proprio riflesso nella nostra mind structure.

Tutta questa regione nel periodo più o meno precedente e seguente alla nascita del Cristianesimo era non soltanto realmente unificata ma è restata in una comunicazione molto larga con le altre regioni culturali. Per esempio Alessandria, che era una creazione ellenistica, che non era una vera città della tradizione egiziana semplicemente, che era una città enorme e allo stesso tempo si può dire un centro universitario di enorme irraggiamento, allora Alessandria era il luogo in cui hanno lavorato diciamo gli intellettuali, non soltanto di origine greca egiziana siriaca ebraica, ma anche i cinesi, ed è esistita anche la circolazione sistematica delle persone fra l'India e Alessandria. Ci si immagina oggi che la connessione di queste regioni sia apparsa nel la nostra epoca, ma non è vero: nel periodo dello sviluppo di Alessandria è esistita una piena comunicazione, si è avuta una buonissima conoscenza di quello che succedeva nelle altre regioni culturali, gli specialisti si può dire che hanno circolato, anche gli specialisti greci che sono andati in Oriente evidentemente e questo è durato per secoli e non soltanto al tempo della spedizione di Alessandro il Grande, per nulla; i rami di certe comunità europee si sono stabiliti addirittura in Cina nei primi secoli della nostra era, questo vuol dire che la circolazione esisteva realmente dai due lati e le persone di un certo ambiente, evidentemente molto stretto, erano ben informate a a proposito di ciò che avveniva nelle altre regioni. Allora bisogna vedere che questa regione non era separata dal mondo, ma, in quanto regione della culla, ha creato una continuità in cui un certo ordine delle idee, delle immagini, delle scuole, delle correnti è stato sistematico.

Nel periodo precedente all'apparizione del Cristianesimo - forse sarebbe molto più facile dire, nel periodo precedente alla nascita di Gesù - è esistita già la concezione di Cristo e questa concezione di Cristo era l'oggetto di rivalità di diverse correnti di pensiero e di religione. E' per questo che avete in Virgilio quel testo che dice che nascerà un bambino ecc. che dopo evidentemente è stato connesso giusto solo col Cristianesimo. Bene, si può dire che l'attesa di Cristo nel senso di "l'uomo divino", "il Dio umano" o come volete - è molto complesso dirlo: è una certa immagine misteriosa che va dal fondo della natura umana - è apparsa prima della nascita di Gesù e realmente è esistita un'enorme competizione, rivalità fra diversi rami di religioni e di correnti di pensiero a proposito esattamente di ciò, dove, dove ci sarà la realizzazione di Cristo. Allora l'idea stessa di Cristo ha coperto tutto il terreno; non soltanto il terreno della culla ma anche il terreno di tutto l'Impero Romano è stato coperto da questa attesa, ma in questa attesa è esistita una certa immagine.

Se prendiamo i Vangeli canonici possiamo trovare che evidentemente ci sono certi vangeli che sono più greci degli altri, tout-court Il Vangelo secondo Giovanni si riferisce direttamente a un certo background greco, nella stessa terminologia come λόγος, tutto l'inizio, ma avete anche nel testo del Vangelo di Giovanni l'immagine dei Greci che arrivano e vogliono vedere Gesù: è la storia, la descrizione di una festa in cui sono arrivati i Greci e hanno cercato il contatto con Gesù. Evidentemente tutto questo background greco si è ancora rinforzato con San Paolo. Ma negli altri vangeli c'è molto più il riferimento ebraico. Nessuna contraddizione: era l'unica culla culturale, all'epoca. Filone d'Alessandria, che ha avuto una grande parte per lo sviluppo del pensiero neoplatonico, una parte addirittura cruciale, era ebreo lui stesso. E dove abitava? Ad Alessandria. Era una sola culla.

Se prendete i Vangeli non canonici, allora potete arrivare a un vangelo estremamente misterioso che è il Vangelo secondo Tommaso. Il Vangelo secondo Tommaso è stato ritrovato in Egitto dopo la seconda

guerra mondiale. Era un testo scritto in copto, che è, diciamo in maniera non esatta, approssimativa, la vecchia lingua egiziana, ma scritta con le lettere più o meno greche e con parecchie parole della terminologia greca. E' difficile sapere da che periodo esista questo vangelo, è fuor di dubbio che è un testo estremamente vecchio, non sono le storie a proposito della vita di Gesù ma sono soltanto i detti (the sayings), le parole diciamo di Gesù. Alcune di queste parole coprono il terreno delle parole dei vangeli canonici, altre no. Nel Vangelo di San Tommaso non c'è alcun riferimento ai miracoli, c'è un' enorme semplicità e una fortissima sfida. E là ci sono certe formulazioni verbali che risuonano dal fondo dei secoli delle diverse tradizioni, per esempio "il movimento che è il riposo" o la concezione di essere all'erta o di essere come in ebbrezza: "sono venuto ma li ho trovati tutti ubriachi", "devono vomitare il loro vino per trovare". Ma cosa devono trovare? Si utilizza la parola "vacuità", come fra i Giapponesi e i Cinesi; si danno parecchi esempi di parabole della vacuità e utilizzando spesso gli stessi idiomi che esistono nelle tradizioni dell' Estremo Oriente, ma nello stesso tempo questi idiomi sono talmente radicati nella tradizione o ebraica o ellenistica che si può veramente dubitare se sia un problema di filiazione o non il problema tout-court delle esperienze similari.

Ci sono certi studiosi che pensano che il Vangelo secondo Tommaso è il vecchio testo del quale si è parlato all'inizio del Cristianesimo e che ha preceduto la redazione dei vangeli canonici, perché si è parlato all'inizio del Cristianesimo di una vecchia raccolta di parole di Gesù. Altri studiosi contestano vivamente questa teoria dicendo che il Vangelo secondo Tommaso è una vecchia eresia gnostica; ma tutti i vangeli di origine gnostica sono molto più barocchi, se così si può dire: c'è un'enorme quantità di eoni, di tutta la gerarchia del mondo, delle epoche, degli esseri divini estremamente complessa e se si prende per esempio il testo di Πίστις σοφία (Pistis Sophia), il testo classico dello gnosticismo, si vede questa complessità. Al contrario

il Vangelo secondo Tommaso è estremamente semplice, nessuna complicazione di concezione, una sfida molto forte per il buon senso quotidiano, è come se si vuole sfidare le persone e allo stesso tempo una semplicità della maniera come si tocca l'esperienza umana; questo aspetto va molto lontano, per esempio in linea di principio non si utilizza in questo vangelo la parola "Dio", si utilizza la parola "Il Vivente", giusto questo. E' veramente un testo sorprendente. Certi pezzi di questo testo erano già noti alla fine del XIX secolo e sono stati scoperti nella versione greca: Papyrus d'Oxyrhynchos, è il nome del codice per questo testo.

Per contro c'è una certa espressione molto importante nel Vangelo di San Tommaso che è: "siate passanti". Questo testo si trova nel ponte di Akbar in India su cui è scritto esattamente: "siate passanti" ed è firmato Gesù. Sul ponte di Akbar in India. E secondo le leggende cristiane Tommaso morì a Madras, dove è stata costruita una cattedrale d'altronde, perché egli ha voluto essere un apostolo delle Indie. In ogni caso il fatto che questo testo è stato scritto sul ponte di Akbar, già legato al nome di Gesù, dice qualcosa di molto forte a proposito dell'irraggiamento del Vangelo di San Tommaso nel tempo antico. Penso personalmente che per comprendere che cosa fu la culla del Cristianesimo, per comprendere in una certa maniera la più semplice, non erudita, bisogna leggere il Vangelo secondo Tommaso.

Ora passerò al problema della gnosi e dello gnosticismo. Prima di tutto dobbiamo vedere una chiara differenza fra queste due categorie, perché spesso in Europa ora si fa confusione fra gnosi e gnosticismo.

Nei Vangeli canonici, per esempio in San Giovanni, avete parecchie volte il riferimento alla gnosi, si dice questa parola "la gnosi". Come la si traduce nelle lingue europee? Dipende dal contesto, dipende dalla traduzione, spesso la si traduce "la conoscenza". La nozione della gnosi come di una parola chiave è veramente fondamentale: la gnosi è la conoscenza ottenuta nell'esperienza diretta, se volete, la gnosi risulta dall'esperienza vissuta e personale.

Potete comprendere questa differenza se prendete la storia di Jung e di suo padre. Il padre di Jung era un prete protestante. E se prendete La mia vita, le memorie di Jung, potete vedere quale era la differenza fra l'atteggiamento del figlio e quello del padre. Il padre aveva, secondo la sua convinzione, la fede, credeva a certe cose trasmesse dalla sua chiesa e l'asse, l'asse stesso di ciò a cui egli si è creduto obbligato a credere era il Dio; ma, come ha detto Jung, non ha avuto l'esperienza. Di che cosa? Allora Jung ha detto, diciamo di Dio, ma si può dire anche dell'archetipo, si può dire del numinoso; si possono trovare parole diverse, ma non ha avuto un'esperienza rivelatrice e per questa ragione era immerso nella sofferenza. Jung è uscito assai presto da ogni appartenenza a qualunque chiesa e per un lungo periodo anzi si è considerato fortemente anticristiano, ma, se prendiamo la storia della sua vita, vediamo che era centrata attorno a un'esperienza diretta del numinoso. Che cosa è numinoso? E' qualche cosa che non si può descrivere fino infondo, che è molto più forte e grande di noi stessi ma che appartiene al nostro mondo interiore. Si possono trovare diverse categorie verbali per darvi un nome; Jung ha semplicemente preso un termine indù, il sé, ma si possono certamente trovare molte altre parole, ma diciamo qualcosa che irradia dal di dentro di noi e che ha un impatto quasi illimitato su di noi. Si può analizzare ciò secondo categorie puramente psicologiche come un fattore centrale dell'inconscio. Quando dico così, bene, sento che è un trucco ma non ho nemmeno alcuna voglia di utilizzare riferimenti religiosi, non perché siano cattivi, ma perché sono abusati e allora si può essere molto malcompresi. Quando ho dato l'esempio di Jung e di suo padre, non è per nulla per dire che Jung è una persona ideale e il padre di Jung una persona giusto agli antipodi. Jung non era per nulla una persona ideale, ha avuto un'inclinazione a una speculazione terminologica molto sviluppata, ha avuto un certo periodo della sua vita che è meglio non memorizzare troppo in cui ha nonostante tutto rasentato l'antisemitismo ecc., bene, per nulla una persona ideale, ma tuttavia una persona che ha lavorato in un certo campo in maniera

molto precisa. Ma quando vi do l'esempio di Jung e di suo padre è giusto come l'esempio di queste due categorie: l'esperienza personale e le categorie obbligate della fede, che bisogna credere. Evidentemente possono andare di pari passo: si può avere l'esperienza che si connette con una fede, questo è accaduto molto spesso nella storia, in diverse religioni. Ma nel caso del padre di Jung era diverso: le categorie della fede e le categorie dell'esperienza diretta erano disconnesse e paradossalmente il padre e il figlio ciascuno ha sviluppato un aspetto, le categorie della fede il padre e l'esperienza diretta il figlio.

Allora l'esperienza diretta - è ciò che ha sviluppato Jung - è la categoria della gnosi; non la maniera come l'ha sviluppata ma il riferimento all'esperienza diretta è la gnosi. In questo senso nel Vangelo di San Giovanni abbiamo parecchi riferimenti alla gnosi e non soltanto in questo vangelo, ma in parecchi elementi del Cristianesimo tradizionale e anzi fino alla nostra epoca c'è sempre una corrente nel Cristianesimo non eterodosso che si riferisce all'esperienza diretta, sempre giusto ai margini di un'eresia, perché, come ci si può rendere conto facilmente, se esiste l'esperienza diretta come punto di riferimento, allora l'autorità dell'istituzione, della chiesa come istituzione, diventa limitata. Se l'autorità è unica, in tal caso evidentemente è la depositaria della fede che l'istituzione della chiesa trasmette; ma se c'è riferimento all'esperienza interiore, questo aspetto dell'istituzione si limita. Per questo la corrente che si riferiva alla gnosi - cioè la conoscenza personale, la conoscenza diretta - è esistita dentro la chiesa non eterodossa fino alla nostra epoca, ma sempre quasi al limite dell'eresia. Ma che cosa ha comportato questo, paradossalmente? Bene, sfiorava l'eresia, ma se non era considerata come eresia, dava come risultato i grandi santi mistici; esattamente questi candidati all'eresia sono diventati i santi mistici della chiesa. Prendiamo gli esempi.

San Francesco d'Assisi. Non dimentichiamo che San Francesco era molto vicino all'eresia, non dimenticate tutto il contesto di quello che accadeva in Europa in quel periodo, gli Albigesi, i Catari - d'altronde

i Catari sono una corrente che prende origine dallo gnosticismo, non dalla gnosi, ma dallo gnosticismo. Allora San Francesco, con tutta la sua maniera di essere, veramente come un maestro di zen, ha sfidato tutte le regole sociali. E' come la storia di Ramakrisna, in cui,quando egli aveva già fatto cose assolutamente inaccettabili per un bramino che è un prete ecc., alla fine bisognava decidere cosa fare con lui e si è deciso che era l'incarnazione di Dio. Era in quel momento chiaro: avatar, l'incarnazione di Dio, non può comportarsi in maniera umana, per un avatar è accettabile. Ho pensato in quel momento a San Francesco e San Francesco era in certa maniera una situazione analoga: bisognava accettarlo fino a fare di lui un santo o riconoscere in lui il santo, soltanto così, o completamente respingerlo.

Un altro esempio è Giovanni della Croce. Giovanni della Croce, come sapete, è finito nelle mani dell'Inquisizione, è molto logico, era veramente sull'orlo dell'eresia e d'altronde ciò aveva il proprio contesto: gli Illuminati, la setta in Spagna in quel periodo, se così si può dire, che ha avuto troppe filiazioni con la tradizione islamica, sufi; anche in quel periodo la separazione fra le diverse culture non è mai stata totale. Allora San Giovanni della Croce evidentemente ha potuto essere dopotutto accettato, se si è riconosciuto in lui il santo.

Se prendete il terzo caso, Maestro Eckhart, che era nel Medioevo un personaggio molto alto, un abate, che era considerato veramente come il maestro spirituale di una grande regione nell'Europa di quel periodo, egli fu condannato dalla Chiesa come eretico, ma nel XX secolo si vede fra parecchi teologi cattolici un grande sforzo di recuperare Eckhart per la tradizione cattolica, malgrado tutto. Eckhart è in ultima analisi un esempio molto interessante. Esattamente nel periodo di Eckhart sono state quasi impossibili le filiazioni con l'Estremo Oriente e avete in Eckhart le categorie, le interpretazioni del Cristianesimo che si riferiscono non soltanto all'esperienza diretta ma in cui abbiamo le analogie con certe formulazioni di queste esperienze in India, con anche la differenza fra ciò che gli Indù chiamano nirgunabrahman e sagunabrahman: sagunabrahman è la categoria del divino come di una persona, più o meno, e nirgunabrahman è direttamente con-

nesso con la radice stessa della natura umana e della natura tout-court, della realtà. Allora questa concezione, o meglio formulazione esiste in maniera netta e chiara in Maestro Eckhart. Maestro Eckhart è stato condannato nella sua epoca, ma già il suo discepolo Giovanni Taulero e tutta la scuola della mistica renana è restata perfettamente all'interno delle correnti non eterodosse, allora ciò che Maestro Eckhart ha rappresentato è rientrato nella chiesa non eterodossa.

Anche nella nostra epoca abbiamo un caso di questo genere: è Thomas Merton. Thomas Merton era un monaco trappista cattolico che ha assorbito la tradizione di Maestro Eckhart e ha sviluppato tutta una tecnica di meditazione e di contemplazione, allo stesso tempo perfettamente non eterodossa e allo stesso tempo riferendosi direttamente all'esperienza personale. D'altra parte ha assorbito Maestro Eckart e ha gettato un ponte fra Maestro Eckart e lo zen. Ha finito la sua vita come rappresentante dell'ecumenismo in un senso estremamente largo, cioè l'ecumenismo che oltrepassa il Cristianesimo e al tempo stesso è restato dentro la corrente non eterodossa e cattolica. E' veramente sorprendente come sia successo ciò.

Bene, vi ho dato gli esempi di queste correnti nella tradizione non eterodossa del Cristianesimo, ma nelle diverse correnti eterodosse ciò si è sviluppato evidentemente in maniera molto forte. Le correnti non eterodosse, troncando con i riferimenti depositari della fede, erano evidentemente condannate a riferirsi all'esperienza diretta, allora alla gnosi (non lo gnosticismo, ma la gnosi).

E questo riferimento all'esperienza diretta ha potuto sfociare ed è spesso sfociato in un'enorme confusione. E' naturale: se ci si riferisce all'esperienza diretta, ci si riferisce a qualcosa in cui trovare le categorie oggettive è estremamente difficile e allora ci si immerge facilmente nelle illusioni soggettive. Ma vuol forse dire che l'esperienza interiore non esiste? Almeno per certe persone esiste questa categoria, fino a un punto tale che può veramente avere un impatto sulla vita. Allora, anche se analizziamo ciò unicamente come fenomeno psicologico, esiste e,come ogni fenomeno diciamo psicologico, ha il suo aspetto che è pericoloso e che può sfociare facilmente in un

viaggio mancato, cioè in una patologia e ha il suo aspetto diciamo rivelatore che è un'integrazione della personalità. Ci sono entrambe le possibilità sempre là dove c'è l'esperienza diretta e si dà una categoria oggettiva per analizzarla: ciò che la persona sente come esperienza diretta fa integrare e centrare questa persona o la immerge in una situazione vicina alla malattia? Questa è nonostante tutto una categoria oggettiva. E' chiaro che voi potete dire: ma chi deve giudicare? Bene, diciamo che possiamo scegliere, ci possiamo accordare a proposito di cinque saggi giudici, anche se abbiamo punti di vista diversi. Per esempio, con te posso non essere d'accordo ma forse possiamo accordarci di scegliere Luisa come un giudice obiettivo. Allora scegliamo insieme cinque giudici obiettivi e vi assicuro che diranno in maniera molto netta: in questa persona c'è qualcosa di morboso in tutto ciò e per lui invece funziona. Dunque, se funziona nell'ambito dell'esperienza interiore, è bene, se non funziona, non è bene per nulla. C'è una categoria nonostante tutto obiettiva, malgrado sia molto sottile. Bisogna tuttavia vedere che la confusione intorno a ciò che si sente come esperienza diretta può essere enorme.

Ora ruoto sempre soltanto - ed è molto cosciente - intorno alla cultura cristiana, malgrado il fatto che sia una limitazione del campo della tradizione, in Europa. Tuttavia la tradizione cristiana in Europa è talmente importante, che vi sentiate cristiani oppure no, è un fattore talmente forte nella cultura europea che non si può assorbire la tradizione senza assorbire questo fattore.

Bene, ora passerò ad occuparmi delle correnti che non sono tanto nettamente cristiane, sono state spesso connesse con il Cristianesimo, ma spesso no, e questo è lo gnosticismo per esempio (non dico gnosi ma gnosticismo). Lo gnosticismo è stata una corrente estremamente differenziata che da una parte si è riferita alla gnosi ma dall'altra si è radicata in maniera molto forte nel fattore immaginativo. Hanno tenuto molto a fare una descrizione del mondo con una gerarchia molto

complessa degli esseri, dei tempi, delle epoche. Era molto speculativo, per nulla semplice ma molto speculativo. E' uno dei paradossi che è successo con lo gnosticismo, perché lo gnosticismo si è riferito alla categoria della gnosi, evidentemente, allora alla categoria dell'esperienza diretta, ma è sfociato in una concettualizzazione della realtà estremamente complessa e il passaggio è stato attraverso la via dei sogni, la via delle visioni. Evidentemente tutto quello che è visionario comporta un materiale non semplice, ma ricco e estremamente differenziato, perché è il materiale delle immagini che emerge e le immagini sono sempre molto differenziate come nei sogni. Se si comincia a costruire un sistema a partire dalle immagini che emergono diciamo nella soggettività di qualcuno, allora evidentemente questo sistema arriverà a una complessità concettuale.

Lo gnosticismo è stato connesso con parecchie religioni, per nulla soltanto con il Cristianesimo, è stato connesso con certe religioni che non esistono più ora e che esistevano nel periodo dell'inizio del Cristianesimo, è stato cnnnesso anche con il Giudaismo, ma era connesso persino con certe religioni molto lontane da noi, per esempio c'è una certa forma di gnosticismo cinese e questo gnosticismo cinese è arrivato dalla culla della cultura europea ma in Cina si è connesso con le tradizioni locali. Lo gnostismo dunque si è connesso con parecchie religioni e per esempio all'interno del sufismo si vede anche una corrente molto forte di gnosticismo.

Evidentemente, collegandosi con diverse religioni,è cambiato. Ma ancor più nello gnosticismo è esistita una nozione individualista talmente forte che la categoria che nelle altre religioni era occupata dal tempio o dalla chiesa nel senso di organizzazione, di istituzione, nello gnosticismo era la comunità locale, la piccola comunità e ogni comunità evidentemente ha sviluppato la propria maniera. Allora diversità di gnosticismo incredibili e conseguente difficoltà di definire lo gnosticismo. Se prenderete l'enciclopedia, sarete molto confusi; non si può definire lo gnosticismo in un testo breve. Ho fatto tuttavia un certo sforzo ora, dandovi questi tre elementi: in primo luogo lo gnosticismo si riferisce all'espe-

rienza della gnosi, cioè dell'esperienza diretta, ma passa per il canale dei sogni e delle visioni, diciamo per il canale dell'immaginario, laddove noi colleghiamo la parola immaginario con immagine, in terzo luogo di conseguenza giunge a concezioni estremamente complicate, estremamente complesse, diciamo che giunge a un concettualismo estremamente complesso. All'interno dello gnosticismo, nelle diverse religioni in cui è penetrato, si può ritrovare evidentemente anche una linea molto semplice tout-court della conoscenza, diciamo di semplicità della conoscenza, ma il largo sviluppo di queste correnti dello gnosticismo è stato di una complessità concettuale enorme. E come quarto elemento, oltre a questi tre, si è connesso con le diverse religioni e al tempo stesso l'unità di base, cioè la comunità, ha occupato un posto cruciale, e questo ha fatto sì che ci fosse una differenziazione ancora maggiore. C'è tutto un movimento della gnosi che è partito dei Balcani, la Bulgaria e gli altri popoli di questa regione, è arrivato in Francia in forma di Catari, Monségur ecc.

Allora si vede che lo gnosticismo ha penetrato profondamente, ma come una corrente sotterranea e perfettamente eterodossa, la cultura europea. Si può dire che era un elemento, una corrente sovversiva della cultura europea: ha preso nelle diverse epoche diverse forme; la grandissima forza delle concezioni dello gnosticismo è stata che hanno avuto una capacità incredibile di connettersi con i diversi fenomeni. Vinte su un terreno, le stesse correnti sono apparse su di un altro, completamente mascherate, travestite.

Per esempio quando la corrente dello gnosticismo è stata totalmente vinta sul terreno diciamo religioso in Europa, ha cominciato sempre più a penetrare il terreno dell'alchimia. L'alchimia è evidentemente esistita in precedenza, ma la corrente dello gnosticismo è entrata dentro l'alchimia, trasformando le categorie, portandovi i propri simboli e creando tutta la dimensione dell'esperienza personale e non materiale dell'alchimia, che si è chiamata in un certo periodo l'alchimia spirituale, e cioè non la trasmutazione dei metalli in oro, ma la trasmutazione della natura umana. Evidentemente però era fatta in tale connessione con la trasmutazione dei metalli che si è potuta difendere nel mondo, perché il mondo ha bisogno dell'oro, allora gli alchimisti lavorando sull'oro e allo stesso tempo prolungando la vecchia eresia dello gnosticismo hanno potuto difendersi nella società come operatori della trasmutazione dei metalli. E oggi è molto difficile dire in quale misura hanno creduto o no a ciò, probabilmente certuni hanno creduto che la trasmutazione dei metalli in oro è reale e possibile, altri non vi hanno creduto per nulla e hanno utilizzato ciò in maniera soltanto simbolica e altri hanno connesso le due cose in maniera molto naturale, giusto secondo il meccanismo della proiezione in psicologia. Allora vediamo che, vinto sul terreno della religione, questo fenomeno apparve sul terreno dell'alchimia.

Il problema dei Rosacroce: bene, sembra essere evidente che la storia dei Rosacroce è come i romanzi di Castaneda. Cioè, se prendiamo uno dei primi romanzi di Castaneda, per esempio Viaggio a Ixtlan, questo è un libro che può essere estremamente istruttivo. Ma se voi cercherete Don Juan per incontrarlo e diventare suo discepolo, mi scuso ma penso che non ci riuscirete mai e che non avete alcuna probabilità. Allora se prendete i testi di base dei Rosacroce, può essere estremamente istruttivo; ma se volete entrare nel vero ordine dei Rosacroce, penso che potete facilmente incontrare qualche cosa che non è talmente vecchia e che è stata creata già sotto l'influenza dell'influenza di questi testi dei Rosacroce. I testi di base dei Rosacroce, come Fama Fraternitas ecc., allo stesso tempo si riferiscono a certe categorie dell'alchimia e allo stesso tempo si riferiscono in maniera talmente netta alla conoscenza diretta da una parte ma all'immaginario dall'altra (ripeto "ma"), che danno l'impressione di essere un prolungamento perfetto della corrente dello gnosticismo (non della gnosi, dello gnosticismo).

Anche nella nostra epoca abbiamo evidentemente i rami di que-

sta vecchia eresia dello gnosticismo. Dentro le istituzioni religiose non eterodosse sarebbe Teilhard de Chardin. Così, dentro le istituzioni religiose non eterodosse abbiamo il rappresentante della gnosi, Thomas Merton, e abbiamo il rappresentante dello gnosticismo, Teilhard de Chardin. Non è che Teilhard de Chardin abbia detto mai: sono rappresentante dello gnosticismo; lo gnosticismo non è qualcosa come una setta regolare, nessuno si è detto mai: io sono gnosticista; è una corrente. E allora se si analizza ciò che ha detto Teilhard de Chardin, si vede che è il prolungamento della corrente dello gnosticismo, ma che è restato tuttavia dentro l'istituzione religiosa non eterodossa. E se cerchiamo il prolungamento dello gnosticismo nella corrente eterodossa, allora in tal caso abbiamo Jung. E se cerchiamo uno sforzo verso la gnosi nella corrente eterodossa, ci sono parecchi rappresentanti; uno dei più conosciuti è Gurdjieff per esempio; ma non è il solo esempio, de ne sono parecchi. E se cerchiamo lo gnosticismo oggi nella nostra epoca in un'altra religione, ma c'è, ma c'è: è Sri Aurobindo, in India. Sri Aurobindo è veramente un'analogia di Teilhard de Chardin. Sri Aurobindo fu educato nella cultura europea ma è diventato il riformatore dell'induismo e la maniera di farlo in certi punti si avvicina realmente alle correnti eterodosse dello gnosticismo.

Si potrebbero dunque dare parecchi esempi a proposito delle correnti odierne dello gnosticismo e bisogna rendersi ben conto che lo gnosticismo non è stato soltanto connesso con il Cristianesimo e con parecchie religioni, diciamo che è penetrato dentro le diverse tradizioni religiose e diverse altre correnti che non erano religiose, come l'alchimia per esempio.

E perché dico che Jung è un rappresentante dello gnosticismo? Lui stesso ne era consapevole. Andava in giro con un anello con lo stemma di Abraxas. Conoscete il libro Demian di Hesse? In questo libro si parla molto di Abraxas. E' molto interessante come è potuto succedere. Hesse in un certo periodo della sua vita è stato curato da un terapista della scuola junghiana e ha preso molte categorie junghiane come categorie di questo libro. In una delle correnti dello gnosticismo europeo e non soltanto europeo è esistita una concezione di qualcosa come il Dio ma che ha allo stesso tempo l'aspetto di bene e l'aspetto di male, se così possiamo dire, ingloba la realtà in tutti i suoi aspetti: fu chiamato Abraxas. L'aspetto divino e l'aspetto demoniaco come i due aspetti dello stesso essere, questo, in maniera molto bella e molto semplice, è stato raccontato da Hesse nel suo libro che si chiama Demian.

Quando Jung ha cominciato a uscire dalla sua crisi dopo la rottura con Freud - è stato veramente il momento della nascita della sua psicologia analitica - ha scritto come ha utilizzato diverse maniere autoterapeutiche, perché ha sospettato se stesso di essere molto gravemente minacciato; ha utilizzato una certa maniera di scrivere le parole, di notare le parole che sono arrivate, che sono emerse, senza domandarsi perché queste parole si presentano, come anche ha fatto costruire piccole costruzioni di ciottoli, piccoli castelli, città, ecc. e si è abbandonato a fare disegni senza domandarsi che cosa sarebbe apparso. Veramente per un medico psichiatra che al tempo stesso si occupava dei malati nell'ospedale psichiatrico, ha fatto cose molto bizzarre. Ma le faceva in segreto. Allora, un giorno ha cominciato a scrivere - è come la scrittura automatica, sapete, nel surrealismo - ha cominciato a scrivere i Septem sermones ad mortuos ed è apparso il testo con Abraxas. Comincia con il problema che ha sentito le voci. Perché si sentì minacciato nello spazio della sua camera di lavoro. Ve lo racconto perché per uno studioso e psichiatra praticante è nonostante tutto molto buffo, molto divertente. Era nel suo ufficio, nel suo luogo di lavoro, nella sua camera di lavoro e ha sentito che ci sono le cose intorno a lui che sono estremamente minacciose ma invisibili e allora ha gridato a piena voce: "Ma chi siete?" E ha sentito la risposta in coro, cantata: "Siamo ritornati da Gerusalemme, dove abbiamo cercato la risposta, ma non l'abbiamo trovata." Allora si è messo immediatamente a scrivere questa frase e dopo ha cominciato a scrivere. E' apparso un testo, di cui Jung si è molto vergognato dopo, ma tuttavia il te-

sto è stato pubblicato. Era stato pubblicato come il testo di uno gnostico del II o III secolo se ben ricordo e da certe persone, da certi studiosi era stato preso sul serio come un vero testo di gnosticismo, perché era talmente netto come testo di gnosticismo che dava l'impressione di essere un vero vecchio testo di gnosticismo. E là è apparsa come parola chiave Abraxas, con questa doppia nozione, che appartiene a una delle correnti chiave dello gnosticismo, di lato demoniaco e lato divino. Ma quando Jung era già un vecchio signore, quando era nel suo periodo migliore, completamente distaccato dalle avversità, pieno di humour, di una sorta di autoironia, veramente qualcosa di molto saggio, è arrivato a un punto dopo il viaggio della vita talmente perturbato, è arrivato a qualcosa, andava in giro con un anello e questo anello aveva come stemma Abraxas, secondo la vecchia iconografia dello gnosticismo. Questo tipo di anello, in questa corrente di gnosticismo, era portato dal grande prete, il capo della comunità. Allora nel caso di Jung la relazione con lo gnosticismo è stata non soltanto inconscia.

D'altra parte abbiamo il problema di parecchie correnti religiose che sono entrate nella tradizione europea e che non erano cristiane - e ora non parlo affatto dello gnosticismo che è sempre stata una corrente travestita. Ma bisogna vedere che la cultura europea risulta non soltanto dal Cristianesimo, se ci si riferisce alle grandi tradizioni religiose.

Allora evidentemente il ruolo del Giudaismo è stato enorme e non soltanto nel tempo in cui sono apparse le correnti talmente ric che come il Hasidismo all'inizio, il Hasidismo di base, perché questo è un periodo abbastanza tardo, ma a partire dal Medioevo evidentemente,con tutte le correnti che sono partite dalla Cabala e che hanno trovato le loro ramificazioni dentro al Cristianesimo, dentro al Cristianesimo eterodosso e anche non eterodosso.

Anche la relazione con l'Islam era molto forte. Prima di tutto la tradizione europea a un certo momento si è connessa con una certa nozione di civilizzazione, civilizzazione nel senso che si pone al

di fuori della cultura stessa e tocca molto più il terreno della tecnica e dell'utilità. Non dimenticate che ciò entrò in Europa sotto l'influsso dell'Islam, diciamo se così si può dire che la tradizione della chimica, la tradizione della matematica sono venute in Europa dall'Islam. Il confronto del mondo cristiano con il mondo islamico fu all'inizio il confronto di un mondo portato da un'onda religiosa - era il problema si riconquistare la tomba di Cristo, ecc. - e dall'altro lato il mondo cristiano si confrontava con un mondo in cui una certa nozione della tecnica e delle scienze era molto più sviluppata. Già in un periodo relativamente molto tardo, come il periodo del primo testo di base dei Rosacroce, si dice che Christian Rosenkreuz, l'ipotetico fondatore dei Rosacroce, fece un viaggio in Oriente nei paesi islamici, in cui fu portato a conoscenza di parecchie cose, ciò vuol dire che anche nel periodo relativamente tardo del testo di base dei Rosacroce il mondo islamico funzionava come il mondo delle scienze sviluppate o di certe conoscenze sviluppate. Allora, questo durò a lungo. E' nella nostra epoca, diciamo nel XIX secolo più o meno che il mondo islamico ha cominciato a guardare nella stessa maniera l'Europa. Prima è stata l'Europa che ha guardato in questa maniera l'Islam. Si dimentica facilmente questo enorme impatto della tradizione islamica dentro la cultura europea e ancor più che ciò che è ora una nozione intellettuale molto forte dell'Europa, cioè la nozione della civiltà scientifica, è arrivata in Europa dall'Islam, è stata presa in prestito dall'Islam, si è sviluppata sotto l'influenza dell'Islam.

Tutte le grandi correnti direi della gnosi europea (non dello gnosticismo ma della gnosi) si sono create, sono apparse nel contesto islamico o postislamico, come gli Illuminati e San Giovanni della Croce. E' come il terreno di un intermondo, come una terra di nessuno. Abbiamo lo stesso fenomeno in India con i Baul, la tradizione dei Baul, [che sono]

... allo stesso tempo islamici ed induisti o, e questa definizione è molto più chiara, sono allo stesso tempo dervisciti e yoghisti. Questo è esistito in Europa per un tempo molto lungo, specialmente nell' Europa del sud, come la Spagna, e non si può davvero trascurare questo fattore. Se si mettono da parte la tradizione dello gnosticismo e la tradizione della gnosi - e le due cose sono molto diverse, come categoria non sono per nulla identiche - c'è ancora un'altra corrente tradizionale in Europa che è molto antica, che ha sempre trovato i suoi prolungamenti , le sue ramificazioni in maniera eterodossa e non eterodossa: è la tradizione - utilizzo solo una delle parole possibili - dei cosiddetti padri all'erta (vigilanti); si è usato in un certo periodo questo nome. E' molto rivelatore ma è un nome; i padri del deserto, i padri delle montagne, si trovano nomi diversi. Se utilizzo uno di questi nomi, che erano molto tradizionali, i padri all'erta, è perchè è un nome che veramente dice qualcosa. Loro non volevano lasciarsi trascinare dall'immaginario, affatto. Dunque la cosa molto interessante è che la vita dei padri all'erta o dei padri del deserto o dei padri delle montagne, degli eremiti insomma, questa corrente si è sviluppata in tutto il terreno della culla della cultura europea che ho definito all' inizio , veramente si è intensificata, è diventata massiccia, di massa (è difficile dire di massa perchè erano gli individui, ma è diventata molto numerosa) dopo la vittoria di Costantino. Proprio quando la Chiesa cristiana è diventata l'istituzione vittoriosa, una enorme quantità di persone è partita per regioni lontane per diventare eremita. Che cosa hanno lasciato? In ogni caso hanno lasciato l'impero cristiano. E' molto interessante perchè proprio in quel periodo è cominciata un'enorme ondata dei padri del deserto; anche prima esistevano ma erano molto meno numerosi. Era una tradizione molto netta che è stata trasmessa in maniera sistematica a partire dal periodo del IV-VII secolo fino alla nostra epoca; è stata trasmessa per via non eterodossa o eterodossa, ma esiste fino al nostro tempo, in maniera molto precisa. Se voi cercate le tracce sulla via non eterodossa potete riferirvi a raccolte, diciamo perfettamente regolari dal punto di vista della chiesa, che si chiamano Verba Seniorum in traduzione latina. Là i vecchi sono chiamati senes. In questa tradizione sono apparsi parecchi elementi di cui abbiamo già parlato, in maniera estremamente semplice. Cioè: la maniera di essere centrati; in secondo luogo la respirazione come veicolo; poi il cuore che non è la pompa e non è nemmeno il centro emotivo, il CUORE come veramente il centro di tutte le facoltà, diciamo il centro di tutte le facoltà umane, ivi compreso il corpo, chiamato il cuore; la nozione di essere all'"erta" e, esattamente come nel Vangelo secondo Tommaso, la nozione di day-dreams, illustrata dalla parola "come essere ubriachi"; la coscienza molto più vasta della coscienza che pensa e registra; la nozione della coscienza diretta e non-verbale; lo stato dell'attenzione e di essere "all'erta" e la nozione di riposo come nella parola stillness in inglese (in latino è stata tradotta con la parola quies che non è perfetta, è troppo legato al quietismo nella interpretazione della parola, ma all'inizio la parola quies era proprio compresa nel senso di stillness); una nozione, molto netta e molto semplice, di trattare le azioni quotidiane come veicolo, come veicolo di una tecnica personale, se volete, allo stesso modo come si è trattata la respirazione e anche il battito del cuore-pompa, non del CUORE. Dunque tutto ciò in maniera estremamente semplice e diretta si è già formato fra il IV e il VII secolo in tutto il terreno della culla della cultura europea, e ha creato una corrente della tradizione degli eremiti che mai è stata interrotta del tutto e che in maniera eterodossa e non eterodossa è sopravvissuta fino alla nostra epoca. /.../

[...]

Domanda Ho l'impressione che ci fosse un'originaria unità fra Dio, uomo e morte, la morte intesa come altra faccia della stessa unità, e che ciò sia stato separato. Nel concetto della nostra religione cristiana è il peccato originale ed è una delle fonti della colpevolizzazione ...

Risposta ... *Sul piano del peccato originale dovete invitare un altro esperto. Non ho il senso del peccato originale, che fare?*

Ora passiamo al problema dell'immagine del peccato originale; c'è qualcosa che possiamo chiamare l'"originale" e che con lo sviluppo della nostra coscienza pensante e registrante noi abbiamo cominciato a rifiutare; prende forme diverse, una certa incomprensione di fronte alla vita corporea, che manipola la vita corporea, non è solo il problema di qualcuno che si dice "il corpo è un peccatore", è anche il problema di persone che fanno un certo tipo di tecniche di espressione corporea, partendo dalla nozione di corpo come di cosa positiva ma manipolandolo perfettamente attraverso la coscienza pensante e registrante; come si dice in maniera molto triviale, è la testa che manovra la marionetta del corpo. Là la nozione di corpo è addirittura esagerata, come oggi si esagera la nozione di corpo; nella nostra epoca si esagera la nozione di sesso, di erotismo, di corpo, tutto ciò diventa la nuova religione, è una reazione al fenomeno di divieti che c'erano prima, ma in ogni caso c'è il problema, la difficoltà di assorbire la vita corporea e questo è molto legato alla maniera in cui noi ci stacchiamo dall'"originale". Nell'immagine del peccato originale possiamo dire che è stata una separazione, un taglio. Sì, come teoria può funzionare. Direi tuttavia che il peccato originale non m'interessa per nulla, ma che l'"originale" mi interessa. Allora parliamo dell'"originale". Esiste questa nozione nelle altre culture? Sì, molto forte. E'è tutta una nozione estremamente forte nella cultura cinese dello "originale", e specialmente nel taoismo. Mi ricordo di un testo di cui vi farò la citazione, ma forse cambio le parole perchè lo dico a memoria: è un vecchio testo cinese in cui si fa la distinzione fra la "natura" e l'"originale", diciamo che l'"originale" è la radice della natura, è la radice anche della natura umana, è la RADICE tout-court. Si dice così: "la luce della natura rinvia il proprio splendore verso l' 'originale', il primordiale", e poi c'è una lunga serie di immagini in cui si

parla della barca della vita che attraversa le acque per toccare l'altra riva, ma si ripetono certe immagini precise, si dice: "La luce della luna brilla sfolgorante", " la luce del sole", ecc. Ripeto: "la luce della natura rinvia il proprio bagliore verso l' 'originale' ". Nello zen cinese si sono utilizzate certe terminologie sanscrite, allora si è detto per esempio SVABHĀVA. SVA vuol dire "proprio, ciò che appartiene a te", BHĀVA è tradotto normalmente come the mood, lo stato d'animo, ma il significato reale in sanscrito è "ciò che diventa, ciò che comincia ad essere", allora si dice che tutta la soluzione è in SVABHĀVA, che l'illuminazione è già nel tuo SVABHĀVA, la realizzazione esiste già nel tuo SVABHĀVA, "nella tua propria maniera di cominciare a essere", ciò che alcuni traducono: "nella tua propria natura". Ma questa traduzione dimentica la sottile differenza fra la "natura" e l'"originale". In India si chiama SAHAJA, cioè qualcosa che quando si è nati si ha già, si è già con ciò.

Nel vudù haitiano si chiama GUINÉE. Questa parola Guinée è una parola chiave ed è talmente radicata in tutto il popolo e funziona in maniera talmente netta che Haiti è stato il solo paese nel mondo in cui non avevo nessun problema a spiegare alla gente che cos'è il Teatro delle Sorgenti: ho detto, si riferisce a Guinée, è cercare Guinée. Non per gli intellettuali ma per i contadini, comprensibile, era assolutamente semplice. Qual è l'origine della parola? Gli haitiani sono discendenti degli schiavi neri presi dall'Africa e l'Africa era chiamata Guinée sì, è connesso col nome Guinea, la parola Guinea è derivata dalla parola Guinée, il significato primo di questa parola per gli haitiani è l'Africa, ma non funziona più come nozione geografica, funziona esattamente come il luogo e il riferimento all'"origine", è l'"origine" stessa, questo è Guinée. Ci sono per esempio i misteri Guinée, si può dire a proposito dei misteri: sono guinée al plurale, e si riferisce al tempo stesso agli esseri arcaici antichi, ma anche a una linea non eterodossa di successione, di appartenenza, che è legata giusto all'inizio. Questo nome Guinée ha un significato molto ricco presso i neri di Haiti, e in certo senso devo dire che è la migliore terminologia che abbia mai potuto trovare, perchè funziona con parecchi punti di riferimento; ed è raro, ma si può dire a qualcuno: "tu

neg guinée" in creolo, cioè tu, neg vuol dire l'uomo, guinée, "tu sei l'uomo guinée". Se qualcuno dice a qualcun altro "neg guinée", vuol dire che appartiene alle cose più profonde ed originali. Ci sono parecchie connotazioni umane ed extraumane di questa parola che fanno sì che questo termine funzioni là in maniera molto precisa e contemporaneamente con molte connotazioni. Là la parola stessa neg è una parola naturale, è una parola semplice, e quando si dice la parola "originale" è una parola molto elevata, complicata, non sento questa semplicità nella parola "originale". Nelle vecchie tradizioni europee, specialmente in quelle che ho definito la culla culturale dell'Europa si è utilizzato per dire ciò la parola ARCHE' (ἀρχή).

Vuol dire semplicemente "principio", non vuol dire l'antico, vuol dire semplicemente il principio. Questa parola è stata utilizzata anche nei testi copti, per esempio in un testo copto che è legato alle parole di Gesù, il Vangelo di San Tommaso, in cui si dice la cosa seguente: "I discepoli domandano: dicci quale sarà la nostra fine", e la risposta è la seguente: "Avete dunque scoperto la vostra archè, il vostro inizio, che guardate verso la fine? Là dove c'è l'inizio si avrà la fine. Benedetto colui che ha scoperto archè, che conosce, l'inizio, egli conoscerà la fine e non assaggerà la morte". E poco dopo si dice: "cercate ciò finchè siete in vita, se no morirete e sarà troppo tardi". Allora c'è questa nozione di archè che appartiene alla tradizione europea e non soltanto cristiana. Allora la relazione con ARCHE', con GUINÉE, con SVABHAVA, è vero, è qualcosa che possiamo trovare

e bisogna ben comprendere che non è un semplice ritorno impossibile ed erroneo alla vita animale, non è questo. Può passare attraverso un animale come in certe forme di sciamanesimo, come vi ho raccontato a proposito del lupo, ma si è finito col lupesco. In certi rami della psicologia si fa un ponte tra certi strati dell'inconscio profondo, l'inconscio profondo già extrapersonale, e il paese dei morti. Allora in questo ramo della psicologia evidentemente si interpreta la funzione della morte-come immagine che agisce nella nostra coscienza - come riferimento a questo strato profondo dell'inconscio che è già extrapersonale e che è il paese dei morti. In certe forme di sciamanesimo possiamo trovare ciò in maniera diretta. Allora come punto di riferimento scien-

tifico vi voglio proporre di nuovo Hermann Hesse, Il mago della piog-
gia che è la prima autobiografia supplemento al Gioco delle per-
le di vetro . Il vecchio stregone, il vecchio sciamano che accetta
il bambino come discepolo, esce nella notte in un posto nella foresta
e con lui si assopisce, si siede su una pietra e guarda la luna e di-
ce che là si va dopo la morte. C'è una relazione fra ciò e tutta
una tradizione che ha trovato le sue ramificazioni anche nella no-
stra epoca, in cui si parla della luna che mangia la vita. La luna
si riferisce evidentemente in maniera molto forte a ciò che è lo
strato immaginativo dell'inconscio o all'energia di base che ha la
forza di creare le immagini illusorie, come dicono gli indù. Per esem-
pio nella topografia del corpo dello yoga tibetano l'energia matri-
ce che si trova al fondo della colonna vertebrale è direttamente le-
gata alla luna, si parla di seme della luna, si parla di liquido
della luna che sale e che deve ascendere per collegarsi con l'aspet
to solare, la pura luce, ma che porta per se stesso la forza delle
illusioni immaginative nel mondo, in psicologia diciamo la forza
di vedere le proiezioni. Allora c'è fra questa concezione tibetana
e yogica indù, fra la tradizione della vita che è mangiata dalla lu-
na e la vita [secondo]

il vecchio sciamano di Hesse che ha guardato la luna come il paese dei
morti, una profonda connessione, C'è un certo aspetto della morte che
realmente si riferisce a qualcosa di lunare dentro
la nostra coscienza o il nostro inconscio, se noi dissociamo queste
due categorie. L'aspetto lunare è anche lunatico, è anche l'aspetto
del paese dei morti; esiste senza alcun dubbio, Ma nel modo come le
persone per diverse strade hanno cercato le tecniche personali (una
certa maniera di riassorbimento dell'"originale", o di Arché o di
Guinée o di essere riassorbiti dall'"originale", da Arché o da Guinée,
conservando la coscienza vigilante, se no è la follia), in
queste ricerche, in questi tentativi, dovunque noi guardiamo, fanno
emergere anche un certo significato della morte, in un senso non diverso
dall'aspettp lunare. E' una vecchia storia di alcuni detti o
di alcuni proverbi anche, come: "bisogna morire per nascere", o "biso-
gna morire per far nascere l'uomo nuovo", è San Paolo che l'ha detto.
E'molto radicato nella tradizione polacca . In una vecchia reinterpreta-
zione del culto degli antenati fatta da Mickiewicz
questa nuova nascita è legata come in parecchie culture al cambia-
mento del nome; a un certo momento la persona che supera una soglia
scrive sul muro; "qui è morto Gustavo, natus est Conradus". In pa-
recchi luoghi vediamo questo cambiamento di nome, anche nella vita
monastica. Gli indù lo fanno in maniera estremamente colorata:
improvvisamente una persona che portava un nome molto sem-
lice e quotidiano diventa la 'felicità del Dio' o qualcosa di simile,
là non hanno falsa modestia, ma si riferisce sempre al contesto di
una cultura speciale, Esiste questo cambiamento del nome in parec-
chie culture ed esiste una nozione della morte durante la vita per
far nascere l'uomo nuovo, diciamo per la ri-nascita, rigenerazione.

Evidentemente molto spesso perde ogni significato primario
e diventa una cosa nettamente cerimoniale, la presa di un nuovo nome
quando si è finita una certa preparazione. Ma comunque c'è una relazio-
ne psicologicamente profonda del momento di passaggio in una evoluzione perso-
nale, diciamo il passaggio della soglia decisiva. Lo si può
vedere nelle categorie del combattimento o lo si può vedere

nelle categorie di un'
esperienza talmente difficile che si può paragonare
fisiologicamente all'esperienza dell'agonia.
Conosco quello che si dice un uomo di conoscenza indiano d'
America che con i suoi discepoli ha riunito parecchie condi-
zioni, ivi comprese certe intossicazioni, per condurli, in
maniera molto sistematica, a un processo di agonia, e davvero
funzionava per un osservatore esterno come l'immagine
di persone morenti con un aspetto di battaglia e di sofferenza
profonda, reale, e per le persone che hanno passato questa espe-
rienza era veramente molto vicino al sentimento di morire real-
mente fino a una paura molto forte. Questo
vecchio ha chiaramente spiegato che è l'esperienza della morte
che bisogna passare per essere capaci di assorbire certe cose.
Avete dunque un altro significato del riferimento della
morte, "morire per nascere", e può avere addirittura
un significato quasi
letterale. E c'è ancora un terzo aspetto; semplicemente
prima o dopo diventiamo coscienti dell'aspetto inevitabile
della nostra morte. Sono molto lontano dal suggerire
che si va verso la morte perchè dopo si faranno tutte le cose
che non si sono fatte prima, no, non è in questa pro-
spettiva che tocco questo aspetto, ma la coscienza della ine-
vitabilità della nostra morte è legata in certa maniera alle radici stesse del-
la ricerca delle tecniche personali. Molto spesso le persone
cominciano questa ricerca delle tecniche personali per al-
tri obiettivi, spesso anche per obiettivi sociali e spet-
tacolari , spesso in questa famosa ricerca del potere,
di potenza, ma inevitabilmente deve arrivare questo aspetto se
le cose si chiariscono. Anche nel romanzo di Casta-
neda avete questa immagine, è la famosa storia della morte che
è sempre dietro la tua spalla sinistra e che è il tuo miglio-
re consigliere. Non è per nulla una immagine di malattia, ma-
lata, prammaticamente è efficace; perchè Don Juan ha posto la
morte dietro la spalla sinistra questa è un'altra questione,..

[...]
Sì, forse è il momento di raccontarvi un po' dei Baul, non vi vo-
glio raccontare di cose parallele in Europa perchè sempre sono le
storie dei paesi lontani ad essere più convincenti. E' mol-
to difficile dire che cosa siano i Baul, non è nè una setta nè un si-
stema di yoga ma senza alcun dubbio è una certa tecnica personale
con una lunghissima tradizione che è molto più antica del nome Baul.
I Baul si sono sviluppati di più in India nella regione del Bengala,
e le prime volte che sono stato in India è stato là il mio primo
vero contatto con le genti di tradizione. E dopo molti anni, molti
anni ho potuto vedere i Baul da vicino, lavorare con loro, assister-
ne alcuni, invitarne alcuni, allora si è creata una sorta di rela-
zione. I Baul sono estremamente minacciati ora perchè utilizzano
come veicolo della propria azione comunitaria le canzoni e la musica
e anche il movimento o anzi la danza fino ad un certo punto. Allora
questo ha fatto sì che nell'India attuale li si trasforma in una
sorta di vedette di musica pop. Allora li si aiuta. Ma li si aiuta
per tirarli fuori dal contesto della linea della tradizione. E si vede
ora un impatto distruttivo enorme sui Baul. Ciò che è molto interes-
sante è che i Baul possono essere di qualunque religione, in linea
di principio questo vuol dire che in questo territorio, il terri-
torio del Bengala in cui le lotte fra gli islamici e gli indù sono
state particolarmente sanguinarie, nella stessa famiglia Baul ci pos-
sono essere musulmani e indù e non c'è problema. Molto spesso nella
tradizione un maestro Baul indù ha come discepolo un musulmano
ma teoricamente essere di origine di un'altra tradizione ancora, per esem-
pio essere cristiani o per esempio buddisti, non crea alcun osta-
colo per entrare nella comunità dei Baul. E' ammesso, non è formu-
lato, ma ciascuno può mantenere il suo proprio campo tradizionale
che gli appartiene. I Baul di origine islamica si riferiscono mol-
to più ad Allah oppure a certe categorie islamiche quando cantano
e i Baul che sono di origine vishnuita per esempio cantano di
Krishna, di Rama, di Sita, eccetera. Ma al tempo stesso conosco molti casi

dove lo stesso Baul è dolcemente passato cantando dal nome di Allah al nome di Krishna e poi si è messo a ridere.
L'istituzione dei Baul in un certo ambiente ortodosso indù e islamico è più o meno tollerata, in altri ambienti è considerata in maniera molto negativa, si può dire che in certi ambienti religiosi, ma non in tutti, siano considerati marginali nel senso peggiore della parola, Inoltre, se appartengono all'induismo, il giorno in cui diventano Baul escono dalla propria casta, è molto difficile per voi immaginare quanto questo passo sia forte, La casta appartiene non soltanto alla tradizione sociale - spesso al nostro tempo per esempio le persone di casta superiore come i bramini si sono impoveriti, sono estremamente poveri, o anzi appartengono al proletariato e altre persone che sono di casta molto più bassa appartengono all'élite del potere o all'élite del denaro - ma la casta è veramente qualcosa che funziona profondamente nella mind structure degli indù. Secondo la casta ci sono certe cose che bisogna fare a partire dall'infanzia e ancora di più è radicato nel corpo, perchè l'appartenenza a una casta per la mind structure degli indù è legata a certi punti precisi nella strada delle incarnazioni, e ogni corpo porta certi segni dell'incarnazione, è così che funziona nella mind structure degli indù, Ve lo dico per una esperienza diretta di lavoro con gli indù: può succedere che qualcuno mostri il proprio corpo (the flesh, la carne) per mostrare le tracce delle incarnazioni; l'appartenenza a una casta è legata con una certa tappa un certo luogo della linea delle incarnazioni, Allora rinunciare alla propria casta è un atto estremamente radicale. Ma Baul diventa l'uomo al di fuori delle caste. La maggioranza dei Baul, ancora al tempo in cui li ho incontrati la prima volta, di solito appartenevano all'ambiente rurale e molto spesso erano analfabeti, ma la quantità di canzoni e quindi di poemi che conoscevano era incredibile, e dire che erano illetterati nel senso negativo di questa parola è veramente ridicolo, e io vi auguro di essere illetterati come Omero. Ma questo dice soltanto l'origine sociale; coloro che appartenevano all'ambiente

rurale si sono reclutati spesso fra i ragazzi che scappavano dalle loro famiglie, per raggiungere un Baul vagabondo o una piccola comunità di Baul, non è affatto raro.
D'altra parte ci sono molti Baul che sono Baul perchè l' hanno ereditato dall'infanzia. Ho visto piccoli Baul dell'età di otto, sette anni che con una semplicità straordinaria cantavano, danzavano, facevano musica, in maniera estremamente seria dentro ed erano veramente le persone che rappresentavano la tradizione Baul. Fino a poco tempo fa si potevano incontrare ancora Baul dell' età di dodici, quattordici anni che si muovevano nella regione, molto spesso si muovevano in coppia, in due (due ragazze, un ragazzo e una ragazza, o due ragazzi), molto spesso; e anche si poteva incontrare e si può incontrare ancora adesso un Baul molto giovane con un Baul molto più anziano, in tal caso molto spesso la relazione è quella del guru e del cela, del maestro e del discepolo.
Ma fra i Baul questa nozione estremamente forte nella cultura tradizionale dell'India, guru e cela, è interpretata in maniera molto eterodossa.
Nella linea ortodossa dell'induismo guru è tout-court un rappresentante della divinità, guru è il ponte fra l'essere umano e la realtà divina, guru in certa maniera è un piccolo avatara, una piccola incarnazione divina. Nella parola stessa "guru", che ha relazione con la parola heavy, pesante, importante, c'è un significato molto forte, c'è evidentemente anche un gioco di proiezione molto forte, o, come lo possiamo chiamare secondo la terminologia occidentale, un "transfert" molto forte.
Da un lato questo dà effetti molto positivi perchè incoraggia ad andare verso le cose sconosciute prima di comprenderle e evidentemente si può comprendere dopo l'esperienza, non prima. Allora da questo punto di vista questa gurushipe, questa relazione guru- cela funziona, ma comporta anche parecchi pericoli, e non soltanto per il discepolo ma anche e anzi ancora di più per il guru stesso.

Allora fra i Baul c'è una relazione molto calorosa fra i guru e i discepoli, ma c'è un principio, non formulato ma applicato, che sicco me la vita dei Baul è una vita vagabonda , il discepolo può scomparire; i discepoli si allontanano e ritornano o non ritornano, spesso questo dà effetti molto speciali. Conosco il caso in cui qualcuno ha sempre cantato la canzone per la gloria del proprio guru, che era sempre vivo e per nulla difficile da incontrare, ma il discepolo che cantava la sua gloria non l'aveva incontrato da più di die ci anni. Allora c'è molto più distacco e questo mi sembra in certi casi molto più sano.

Ma fra i Baul non ci sono solo le persone di origine rurale o di famiglia Baul. Ci sono anche persone che sono addirittura bramini; c'è il caso di persone che hanno lasciato la famiglia bramina quando erano relativamente giovani per diventare Baul, c'è il caso di persone, non più giovani, che sono state molto impegnate nella vita in quanto bramini e improvvisamente hanno cambiato, hanno lasciato la casta e sono diventati Baul. Ci sono certi Sufi islamici che collaborano con i Baul ma ci sono anche i Sufi islamici che diventano in certa maniera talmente eterodossi o talmente ecumenici da cominciare ad avere un conflitto con il proprio ambiente, allora vanno a raggiungere i Baul, diventano ufficialmente Baul.

In linea di principio il Baul ha uno strumento, un piccolo tamburo e canta, ma anche questa non è una regola di ferro, alcune persone che hanno avuto un ruolo molto importante nello sviluppo della tradizione Baul non erano né cantanti né musicisti. I Baul sono anche molto interessanti dal punto di vista della tecnica comunitaria e della tecnica personale.

Le tecniche comunitarie sono una sorta di evento che si svolge non soltanto fra i Baul stessi . I Baul arrivano in un villaggio e cominciano a creare con la propria presenza un centro di interesse, Là dove sono conosciuti, la presenza dei Baul eccita la gente, , evidentenente nei villaggi ci sono i padri e le madri di famiglia che pensano che i propri bambini possano raggiungere i Baul, ma non è essenziale.

C'è tutto il problema: sono accettabili o no? Perchè si comportano in maniera folle? D'altra parte sono così interessanti, è un avvenimento così grande l'arrivo dei Baul che quasi sempre c'è la vittoria dei Baul e tutta la comunità rurale del villaggio si raduna attorno ai Baul che fanno la loro musica, le loro danze, le loro canzoni.

Ma ci sono anche i Baul anonimi, in parecchi villaggi ci sono i Baul che non sono ufficialmente Baul, se volete che nascondono il fatto di essere profondamente legati alla tradizione Baul; per loro essere Baul è soltanto una tecnica personale e non è nemmeno legato al saper suonare o cantare. Questi tipi di Baul, i Baul nascosti evidentemente frequentano i Baul ufficiali quando questi arrivano. I Baul ufficiali sanno molto bene che ci possono essere là persone di questo tipo e in ciò che cantano, spesso improvvisando le parole- perchè al tempo stesso cantano le canzoni che conoscono e improvvisano le canzoni sul posto - trasmettono anche i messaggi per i Baul nascosti, In questi messaggi ci sono parecchie cose importanti, per esempio le allusioni al ritorno al paese dell' origine che non è, diciamo, di questo mondo ma che bisogna connettere in questa vita. E' anche una nozione molto forte fra i Baul che, certo, possono cantare parecchi nomi divini e fanno questo, ma si sentono completamente liberi da qualunque teologia, e il punto centrale, il focolare profondo della tradizione Baul è la cosa che si chiama "colui che dimora nel cuore" o "l'uomo che è nel tuo corpo". In India la nozione di uomo è come quella di antropos, non è l'essere umano semplicemente, c'è una estensione straordinaria di ciò, è come Purusha, l'uomo che precede la creazione, diciamo, l'ESSERE stesso. Ma formulano ciò con una terminologia che non utilizza la parola Dio, ma che prende forme come:"l'uomo che è nel tuo corpo", "colui che è nel tuo cuore", "colui che vive nel tuo cuore", "apri la gabbia del petto perché l'uccello del cuore vi atterri". Parecchie allusioni di questo tipo, Ma al tempo stesso cantano le storie di Rama, Rama, Sita, Vishnu, Krishna, molte storie islamiche legate a Allah, ec.

Allora quando applicano la loro tecnica pubblica, che diventa molto facilmente nei villaggi la tecnica comunitaria, fanno allusioni alla tecnica personale dei Baul nascosti e di se stessi. Su questa tecnica personale lavorano veramente, almeno alcuni di loro che si comportano in modo fedele alla tradizione; e la tradizione richiede che essi applichino una certa pratica analoga a certe tecniche Sufi e a certe tecniche di yoga, in cui c'è il problema di far ascendere l'energia di base verso la chiara luce. Non utilizzano questa terminologia direttamente, ma su ciò lavorano e al tempo stesso tutto si riferisce a: "colui che vive nel tuo cuore" o "apri il petto perché l'uccello del cuore atterri." Allora l'aspetto della tecnica personale non è mai mostrato pubblicamente, ma si svolge con il proprio guru in piccole comunità o in due, spesso nella casa del guru, che il guru compra. Perchè di solito quando uno diventa una sorta di specialista, di insegnante, malgrado il fatto che egli conduca sempre una vita vagabonda, cerca di stabilire da qualche parte un nido, una capanna molto semplice per avere una base per certi tipi di lavoro con gli altri. Paradossalmente c'è una relazione fra la maniera di suonare la musica e cantare le canzoni e queste tecniche personali, che è estremamente profonda ma molto nascosta. La relazione diretta è, come mi ha spiegato un Baul competente, è la maniera di servirsi delle pulsazioni dell' energia, si può dire che è la pulsazione energetica che precede e condiziona il ritmo e che forma una sorta di pista di decollo. Evidentemente, quando applicano le tecniche pubbliche, le tecniche comunitarie, non è presentata ma funziona. Cambia a seconda dei casi, certo: se c'è un Baul che già canta, danza, fa musica quando ha sette o otto anni o anche meno, è evidente che per lui la trasmissione diretta è stata tout-court la trasmissione musicale. Quest'altra base del petto aperto e dell'energia gli sarà rivelata più tardi.

Tutto questo è un mondo estremamente complesso ma che sta per essere distrutto e conosco un Baul che era un vero Baul quando aveva dodici anni e ora che ne ha diciotto è diventato una vera vedette rock nella forma Baul. Là evidentemente le cose se ne vanno, scompaiono, ma esistono ancora sempre i veri Baul; quando qualcuno diventa Baul non diventa soltanto un uomo al di fuori delle caste, diventa un uomo al margine e questo comporta una forte nozione di libertà personale.

Si può spiegare l'origine della parola Baul da diverse radici, ma uno dei significati probabili è semplicemente "un folle". I Baul fanno pensare a certe storie completamente folli di San Francesco d'Assisi e dei suoi compagni. I Baul fanno pensare spesso anche ai folli dello Zen, ma tuttavia sono molto diversi. Sottolineano col loro comportamento la propria libertà e questo dà un'impressione estremamente spettacolare di un certo anarchismo e al tempo stesso di improvvisare tutto, sì, improvvisano molte cose ma sono anche estremamente ben preparati e questo non lo si vede se non si penetra questo mondo. Sì, improvvisano certe cose ma sono estremamente ben preparati anche dal punto di vista tecnico. Fanno cose pazze o in apparenza improvvisate e anarchiche, ma si preoccupano molto di non superare certi limiti. Hanno certe regole di comportamento, non formulate in maniera verbale ma trattate come una evidenza, come un segno di essere Baul.

Allora in verità Baul con tutto questo aspetto libero è una disciplina e un modo di vita preciso e non facile se è fedele alla tradizione. Fra i Baul, se sono usciti da diverse tradizioni religiose, nessuna difficoltà di comunicare fra loro, nessuna difficoltà di dividere le proprie esperienze perchè è l'esperienza diretta che è il fondamento della vita di un Baul. Baul è un fenomeno talmente speciale, malgrado il fatto che , come ho detto, sta per essere distrutto, che proprio sotto il fenomeno dei Baul possiamo esaminare il

doppio aspetto, o la bipolarità delle tecniche personali e delle tecniche pubbliche o comunitarie; al tempo stesso possiamo vedere come qualcosa che si riferisce soltanto all'esperienza e che è profondamente una tecnica personale, può, in quanto tecnica pubblica, nel suo aspetto di tecnica comunitaria, sfociare in una espressione cosciente, articolata, competente, che possiamo chiamare un fenomeno artistico, questo è molto interessante.
Ma bisogna ben comprendere che l'aspetto artistico domina come fondamento nelle persone che ora entrano nel campo della pop-music. Per le altre persone è giusto un elemento della vita fra la gente e non è l'unico, ce ne sono altri come per esempio la sfida del comportamento. Allora questo dei Baul è un esempio del superamento di tutte le teologie possibili, anche di qualcosa che voi potete concettualizzare come una teologia dei Baul. Quando si riferiscono alle proprie tecniche personali, fra loro, molti Baul non utilizzano nemmeno la parola Dio o cose del genere e d'altra parte, se qualcuno vuol concettualizzare, i veri Baul tradizionali ridono e lo prendono in giro, perchè non amano che si concettualizzi nemmeno la loro tradizione. Ci sono le tecniche, ci sono le pratiche, c'è un certo atteggiamento e c'è anche un aspetto inter-umano che è la maniera di vivere. Non accettano la concettualizzazione.

20-5-82

Propongo di cominciare con le domande.

DOMANDA. Vorrei fare una domanda in relazione a qualcosa di cui si è parlato tempo fa. Volevo ricollegarmi a una domanda fatta: "E' possibile l'attività artistica senza trasgredire il processo organico?" Alla domanda è stata data una risposta non solo precisa ma esauriente, nel senso etimologico di "attingere alla fonte" (haurio). Vorrei porre la domanda in modo diverso. Nel Saggio sulla trance Lapassade cita un brano di W. James: "Il nostro stato di coscienza sveglio, ordinario è un tipo soltanto di coscienza. Ne esistono tanti altri che compaiono quando si fanno intervenire gli stimoli adeguati. Si tratta di tipi di coscienza che hanno da qualche parte il loro campo di applicazione e di adattamento. Non si può parlare dell'universo nella sua totalità se non si tengono presenti queste altre forme di coscienza, marginale", come lui la definisce. Fin qui James. Se mi è consentito accostare il processo artistico nella poesia, nella pittura, nella musica, nel teatro a questa coscienza marginale, che non ha niente a che vedere con la nozione di inconscio nella psicanalisi, si deve trarre la conclusione che l'artista agisce quasi sempre, almeno in Occidente, dal Rinascimento in poi, in uno stato di trance negativa, per fare diretta esperienza di quell'impossibile ignoto a cui la coscienza normale impedisce di accedere. Questa esperienza è necessariamente quindi notturna, in superficie, come lo sono - ma in superficie - le cosiddette trance crudeli e cruente di cui abbiamo parlato altrove. Ma cosa è importante nel processo artistico: il prodotto, o la tecnica che lo produce? Se l'opera è la techne (τέχνη), l'arte, allora non bisogna considerarla come ostacolo al processo organico perché proprio l'insieme di questi attimi di coscienza esplosa è il processo organico dell'artista. Platone nel Fedro dice che l'importante non è quale sia la mania di partenza, ma il suo trasformarsi in dritta follia, cioè ortè mania (ὀρτὴ μανία). Se l'opera è invece il prodotto, allora non bisogna interrogarsi sul processo che l'artista ha attivato nella sua nous(νοῦς), ma stabilire solo le valenze che l'opera stabilisce con il cuore del fruitore cioè di chi vede l'opera. La domanda è: Se il processo artistico non è un'astra-

zione o proiezione di un processo organico non risolto, se l'opera d'arte non è la concretizzazione estetica di una decadenza, se non è tutto questo, è possibile dire che il processo artistico si muove all'interno di una geografia misterica la cui iniziazione è data da questo stato di coscienza marginale che non approda alla saggezza, ma alla santità?

RISPOSTA Questa questione tocca una vecchia polemica in cui in verità non credo ci sia una risposta obiettiva ma solo i diversi punti di vista.
Allora nella misura del possibile vi presenterò il mio punto di vista. Nella creazione artistica per me ciò che conta sono soltanto le opere, unicamente. Tutti gli altri problemi sono secondari. Allora i problemi ad esempio di un certo metodo o tecnica sono importanti soltanto nella misura in cui aiutano ad arrivare alla creazione nel senso di un prodotto. Ma, ripeto, se si pensa alla creatività artistica.
Da questo punto di vista c'è una sorta di immoralità dell'arte. Abbiamo un artista che è un vero farabutto e che è un grande creatore, le sue opere sono di una dimensione evidente. Abbiamo un artista che è pieno di nobiltà, di un'etica straordinaria, un uomo di per sé affascinante, e le sue opere sono nulla.
Questo tema, questo problema è stato a lungo analizzato da Thomas Mann.

Thomas Mann ha cercato la distinzione tra gli artisti che sono diciamo equilibrati (nel linguaggio di Nietzche si direbbe "apollinei") ma ha usato la parola "sani" nel senso di salute - e gli altri che ha definito i grandi malati.

Quando ha fatto la sua analisi per me era abbastanza chiaro che quando parla di quelli che sono sani ha pensato a se stesso e specialmente a quel se stesso che ha scritto il Doctor Faustus . E quando ha parlato di coloro che sono i grandi malati ha pensato a Joyce.

Notate bene che Doctor Faustus é la storia di un malato, ma al tempo stesso tutta la struttura di questo libro, che non sarebbe potuto apparire senza l' Ulisse di Joyce, é cristallina, si potrebbe dire; é estremamente equilibrato nella sua struttura, Il narratore é un uomo di buon senso ed é anche un uomo di buon senso irritante, una sorta di ironico autoritratto di Thomas Mann stesso, cioé il Professor Zeitblom. Ma il Professor Zeitblom racconta la storia del suo amico
Leverkühn , che era un malato, innanzitutto nel senso della malattia venerea e poi nel senso della malattia mentale. Al tempo stesso é la storia della patria di Thomas Mann; l'ultima frase del libro dice: " Dio abbia pietà di te, mia povera amica, mia patria". Tutta la struttura dell'opera di Thomas Mann é estremamente equilibrata e dissociata su diversi livelli. E' veramente come la struttura di un cristallo. E Joyce con il suo Ulisse é completamente un'altra storia. Evidentemente Thomas Mann non ha parlato di Joyce né di se stesso, apertamente. Ha dato altri due esempi anch'essi molto rivelatori. Ha parlato di Tolstoj e di Dostoevskij. Se prendiamo i romanzi di Tolstoj, hanno questa struttura cristallina, c'é una sorta di equilibrio dentro, le cose sono sempre raccontate fino al punto di diventare chiare, allora c'é qualcosa che per Thomas Mann funziona come un sintomo di salute. Per contro in Dostoevskij é completamente diverso: ci sono cose raccontate fino a un certo punto e ciò che non é detto agisce con maggior forza su di noi. E' come la storia di Rogožin nell'Idiota che passeggia per le strade e si ferma

davanti a una vetrina con diversi oggetti e guarda il coltello. Né noi come lettori, né lui stesso sa perché guardi il coltello. C'é un processo diciamo misterioso o sconosciuto che noi possiamo evidentemente ora analizzare dal punto di vista della psicanalisi, ma con la psicoanalisi non arriveremo mai in fondo a questa osservazione, perché questa osservazione tocca certo un fenòmeno che ha diversi livelli allo stesso tempo. Non si tratta nemmeno del fatto che Dostoevskij in un modo o nell'altro si riferisce sempre alla propria malattia, cioé all'epilessia, ma come si riferisce, é quello che é straordinario.

Il personaggio del principe Miškin, dove abbiamo al tempo stesso il malato, il Cristo e qualcuno che sprofonderà in una distruzione totale della psiche, al tempo stesso ha un enorme impatto su di noi, non c'é alcun dubbio che é qualcuno che porta una verità nascosta. Ma che situazione ! la malattia all'inizio, la malattia alla fine.

Thomas Mann, che ha voluto trovare nel suo mondo molto armonioso una spiegazione diciamo morale di questo tipo di fenomeno, o armoniosa, ha detto che gli artisti che sono i grandi malati sono come le persone che offrono la propria sofferenza, una sofferenza malata, per allargare la coscienza degli altri. E ha detto che loro sono in stato di malattia, ma agiscono per la salute degli altri.

Evidentemente tutto questo processo di pensiero ve lo presento a memoria, utilizzo quindi parole diverse da quelle di Thomas Mann probabilmente.

Abbiamo anche altri casi che sono molto complessi. Abbiamo Céline, l'autore di Voyage au bout de la nuit (Viaggio al termine della notte) e di molti altri libri di valore straordinario che era al tempo stesso un simpatizzante del nazismo, un fortissimo antisemita, un collaborazionista, e con tutto ciò ha scritto questo libro, e tutti i libri d'altronde del suo periodo di collaborazionista, che ci danno una sorta di fremito perché danno come uno sguardo all'interno di un fenomeno che normalmente si osserva dall'esterno. Abbiamo molti altri casi, molto diversi ma molto complessi se volessimo analizzarli dal

punto di vista intellettuale. Torniamo verso Dostoevskij.

Ciò che si conosce bene sono i romanzi di Dostoevskij. Ma Dostoevskij é stato anche una specie di giornalista che ha scritto numerosi articoli in modo sistematico. Questi articoli se li prendete sono orribili. E' una difesa dello zarismo, del dispotismo, una difesa della chiesa cristiana ortodossa nel modo più retrogrado possibile, é veramente come il Padre Ferapont nei Fratelli Karamazov: ci sono due vecchi, il vecchio diciamo angelico, che é Zosima e Ferapont, che dappertutto vede il diavolo, che é contro tutto ciò che è vivente, che sostiene tutto ciò che rappresenta la forza e l'autorità, che é pieno di odio di fronte ai suoi concorrenti... Bene, é esattamente come se Ferapont fosse l'autore degli articoli di Dostoevskij.

Allora Dostoevskij ha avuto due aspetti della sua coscienza. La sua coscienza pensante che penso abbia utilizzato scrivendo gli articoli per la stampa, e là io ho una repulsione totale e un altro Dostoevskij con un'altra dimensione della coscienza che ha scritto i romanzi di fronte a cui mi inginocchio.

Allora ci sono complicazioni in tutto ciò. Ma, come vediamo, ciò che decide alla fine sono le opere. Il tempo passa, anche se qualcuno era un farabutto, si comincia a dimenticare: é il libro che rimane. Nel caso di una contraddizione tra gli articoli sulla stampa e i romanzi, evidentemente sono i romanzi che importano, perché sono indimenticabili.

Ci dicono sempre qualcosa. L'altro che ha scritto gli articoli, lo si dimentica.

E' questo l'aspetto che io personalmente considero come l'immortalità dell'arte.

Ma per Thomas Mann era diverso. Per lui non esisteva il problema etico, esisteva il problema della malattia che, se veramente confrontata da un creatore, in tal caso diventa un supporto per la salute degli altri. Nella sua analisi Thomas Mann ha proceduto come il professor Zeitblom quasi, in maniera molto sistematica, da professore. Ma procedendo in questo modo

ha toccato molti problemi molto precisi. Ha detto ad esempio che il problema non é nel fatto che un artista é malato. Ha addirittura fatto un passaggio assai crudele, dove ha detto che si incontrano centinaia di epilettici e si vede come la malattia cancella le capacità mentali e può anche annientare la struttura della psiche , che é d'altronde una tesi nettamente esagerata.

La cosa importante che ha detto é la seguente. Ci sono centinaia di epilettici, uno solo, Dostoevskij, ha superato la malattia. E ha posto la domanda giusta: perché ha potuto superare la malattia? Perché ha lottato contro la malattia, scrivendo ha lottato contro la sua malattia.

Questa frase é molto importante. Ci sono molti artisti che vogliono diventare nel campo del teatro i nuovi Artaud. Allora fanno scioschezze per convincere se stessi e gli altri che sono pazzi, e allora creativi. Maé proprio il contrario, Artaud ha lottato contro la sua malattia. Tutta la storia della sua opera- e lo vedrete nettamente se prendete le lettere di Artaud- é la storia di una lotta disperata contro la malattia dove ha voluto in un certo modo assorbire la malattia in uno stato di coscienza più largo, diciamo in uno stato di coscienza che non appartiene soltanto a lui ma anche agli altri.

Per esempio in Polonia ci sono parecchi attori che si riferiscono ad un grande attore d'anteguerra che si chiamava Jaracz.

Jaracz era uno dei più grandi attori realisti della sua epoca, in certa misura un genio. Ma ciè che era ben conosciuto era il fatto che lui fosse alcolizzato, già nel senso della malattia.

Ci sono molti attori in Polonia che bevono riferendosi a Jaracz; allora bevono si conoscono le persone, si passeggia da un bar all'altro dove si incontrano gli altri bevitori e allora si conosce la vita della gente. Si arriva spesso ubriachi anche prima dello spettacolo perché si é in uno stato di coscienza

eccezionale. Evidentemente non é la regola. Si lotta contro ciò nel teatro ma c'é sempre qualcuno che si riferisce a Jaracz.

Ciò che si dimentica é che quando Jaracz ha lavorato con Osterwa, il regista di cui vi ho parlato, gli ha chiesto di essere chiuso a chiave nella stanza per tutto il tempo che passava tra una prova e l'altra. Al tempo stesso ha chiesto che nella stanza in cui era chiuso vi fossero le grate. Al tempo stesso ha lottato per nascondere l'alcool da qualche parte nella stanza. Al tempostesso ha fatto degli sforzi per scappare, ma ha voluto ...(non registrato)...

in ogni caso é stata una lotta disperata e reale. Allora la differenza tra Jaracz e i suoi colleghi che bevono per essere creativi era che Jaracz quando lavorava lottava contro l'alcolismo. E questo é un aspetto molto importante.

Vediamo: sono le opere che contano. Poi vediamo: il tipo può essere orribile ma le opere possono essere notevoli. Poi vediamo: può essere malato e proprio sulla malattia c'è un'esplosione di creatività. Allora ci potremmo dire: bisogna divenire malati. Ma proprio al contrario, bisogna lottare contro la malattia.

E' una certa maniera di difendersi contro la malattia: creare.

In una forma estremamente secondaria, non molto importante, quando ad esempio nella moderna psicoterapia si utilizzano i disegni, allora é un certo modo di confrontare la malattia attraverso la creatività. Ma solo con i grandi malati che sono stati grandi artisti vediamo di cosa realmente si tratta. Allora, se consideriamo la cosa dal punto di vista nettamente artistico, per me sono le opere a essere il metro di misura. Cioé, dal punto di vista degli altri, non dal punto di vista del creatore. Perché, se siamo in contatto con le opere di qualcuno, siamo in contatto con le opere e non con il processo. Allora é naturale e ragionevole che siano le opere a essere la misura per noi. E come é per il creatore? Può essere molto più complicato. Diciamo che Dostoevskij ha lottato contro la sua malattia scrivendo libri. Questa battaglia avrebbe potuto funzionare, se questi

libri non fossero stati pubblicati e letti dagli altri? E' la domanda.

Personalmente suppongo che fosse assolutamente necessario per Dostoevskij che i suoi libri fossero pubblicati. Ma non possiamo essere sicuri fino in fondo. Prendiamo l'esempio di Kafka: Franz Kafka non ha pubblicato nessuno dei suoi libri principali durante la sua vita: ha chiesto che i manoscritti fossero distrutti tutti dopo la morte. Ma perché non li ha distrutti lui stesso? Mi fa pensare a certe persone che fanno il suicido relativo. Spesso questo suicidio ha successo e c'é la vera morte. E' come una donna che prende dei sonniferi in quantità enorme, proprio quando il marito sta per tornare a casa, ma per caso proprio quel giorno il marito è occupato e la morte é reale. Se si gioca con la morte ci sono sempre delle possibilità. Coloro che doveva no distruggere i manoscritti di Kafka non l'ha nno fatto ma poteva no farlo tuttavia. E che cosa é successo con la sédonda parte delle Anime morte di Gogol? Le ha distrutte lui stesso. E quanti manoscritti sono stati distrutti senza che noi lo sappiamo? Allora è molto difficile sapere fino in fondo come funziona per i creatori, diciamo, ma probabilmente l'amplificazione del proprio problema, cioé la messa in contatto con i lettori, con gli altri, ha la sua importanza nella battaglia contro la malattia. Bisogna capir bene che quando dico che qualcuno può essere un farabutto e fare delle grandi opere, nel linguaggio di Thomas Mann, che aveva una visione del mondo molto armoniosa, sarebbe semplicemente un malato. C'é ancora il problema delle differenza tra i diversi generi artistici. Ad esempio nel campo letterario si può scrivere senza essere accettati dai contemporanei. Si può essere scoperti molto più tardi. Può succedere anche una situazione speciale, che qualcuno scrive in una situazione in cui non é affatto accettato e improvvisamente arriva il successo ed é per lui stesso una sorpresa. Vi darò l' esempio. Prendiamo Schopenhauer: era un grande filosofo ma anche un grande scrittore. Quando ha cominciato a scrivere le opere più importanti come Il mondo come volontà e rappresentazione, in quel periodo non aveva

lettori, veramente: pochi esemplari che qualcuno ha comprato. E' arrivato a un punto in cui in un certo senso ha rinunciato alla vittoria. E' diventato una sorta di eremita della grande città, completamente isolato dalla gente, passeggiando con il suo cane, chiudendosi per giorni e notti completamente solo, ma quando ha cominciato a fare delle lezioni pubbliche come libero docente all'università, improvvisamente ha avuto un grande successo personale. Forse non solo per quello che ha detto, ma la figura doveva essere affascinante per la gente. E anche ciò di cui ha parlato, rientrava in quel periodo proprio nelle correnti estetiche, non filosofiche, di fine secolo. Il pubblico delle sue lezioni non era un pubblico filosofico, diciamo, era la gente che si interessava della cultura, di cose diverse e interessanti, di certi fenomeni nel mondo, ecc. Allora improvvisamente il successo personale é arrivato. Ma in quel momento Schopenauer come essere umano era già formato. Non l'ha cambiato. Allora il fatto di pubblicare i libri l'ha orientato ancor più verso la propria solitudine, a causa del fatto che i libri non venivano comprati. Nella letteratura, come nella musica, nella pittura, il successo può arrivare dopo la morte della persona. Per riprendere l'altra faccia della situazione di Schopenhauer, é evidente che non ha atteso il successo, ma è possibile che abbia avuto la speranza che nell'avvenire da qualche parte i suoi libri sarebbero stati riscoperti e letti. Ma se un attore o un regista non ha la consacrazione delle sue opere durante la sua vita, tutto é perduto. Ci sono rami artistici dove la vittoria é immediata. Può prendere anni in un altro senso: é all'inizio un piccolo gruppo che conosce le sue opere, il successo arriva in modo lento, prende parecchi anni, é una lotta sistematica in cui non si cede. Ma nonostante tutto tutto deve succedere nel tempo in cui le opere esistono ancora.

Già con le cose filmate può essere diverso. Bene, a proposito della citazione di James. Al tempo di James c'é stata una corrente tutta alla frontiera tra psicologia e filosofia.

In questa corrente, specialmente negli Stati Uniti, é apparsa la concezione, che si ripeteva, della coscienza cosmica. Personalmente questa terminologia mi appariva estremamente artificiale, ma in ogni caso é apparsa come terminologia per definire la coscienza che dà l'impressione di essere più vasta e in certo modo trasparente. E' ciò di cui si parla, se si parla della coscienza che ha spazialità. C'é stata una filiazione orientale assai forte, là, non é stata diretta, é passata attraverso diversi scrittori, dall'uno all'altro.

In ogni caso ci sono state parecchie persone che si ponevano alla frontiera tra psicologia e filosofia, che si interessavano a questo fenomeno della coscienza con spazialità, della coscienza vasta, quello che Freud ha chiamato " lo stato oceanico" . E' stato nello stesso periodo in cui la concezione della coscienza pensante é stata più sviluppata. Prima non si identificava talmente il progresso del pensiero, comprese le immagini e le emozioni, con la totalità della coscenza.

Proprio in quel periodo questa concezione della coscienza pensante ha cominciato a vincere. E ha dato come risultato che nelle descrizioni della coscienza si é parlato di differenti stati della coscienza, come se si trattasse veramente di stati diversi; e non di differenze, diciamo, di dimensione.

Questo problema si é rafforzato con l'evolversi della psicanalisi. Prima di tutto è ancora apparsa nello stesso periodo, ma in Europa, la concezione dell'inconscio, per esempio in Hartmann; era molto prima della psicoanalisi ed era una concezione filosofica, non psicologica. Poi é apparsa la concezione di Freud, dove si é fatta una distinzione tra il contenuto della coscienza rimosso e non rimosso.

Notate bene che per Freud il subconscio è legato alla nozione di contenuto rimosso.

Allora in verità Freud non ha diviso la coscienza, ha conservato in modo implicito l'unità della coscenza: nella coscienza ci sono i contenuti rimossi che sono la base

stessa di ciò che si chiama subconscio. Con Jung la divisione é stata molto più radicale perché ha ripreso la concezione di Hartmann in cui coscienza e inconscio sono veramente due zone distinte.

E ancor più nell'inconscio ci sono due zone distinte: la zona individuale e la zona collettiva. Ma in quanto Jung sentiva in modo molto forte che era necessario un fattore unificatore, é arrivato al concetto del Sé. C'é il centro della coscienza, l'Io e c'é il centro della coscienza e dell'inconscio, ed é il Sé.

E' molto interessante che la concezione stessa dell'alterazione degli stati di coscienza é restata sempre innanzitutto americana; è una concezione ancora viva. radicata specialmente in America, C'é là il problema, diciamo, dell'evoluzione di una certa concezione a partire dal XIX secolo. James apparteneva alla stessa tradizione.

Il problema di dividere la coscienza, o nel senso di zone come in Jung o nel senso di diversi stati che si alternano, non si può dire cosa é giusto e cosa é sbagliato. Ognuna di queste topografie funziona nel proprio contesto. Il processo organico nell'attore é molto più visibile che non, diciamo, nello scrittore. Tuttavia possiamo sentire questo processo organico nello scrittore, possiamo anzi vedere quale scrittore é molto più un costruttore e quale é molto più organico.

In verità le due cose sono sempre necessarie, ma sempre un aspetto domina.

Allora: Thomas Mann é un costruttore, Dostoevskij per nulla. Ma quando dico per nulla, é lo stesso molto relativo, perché c'é una costruzione dentro: senza, il libro non potrebbe funzionare. Se prendiamo una pagina e iniziamo a leggere, si vede che scrive come viene, si può dire. Spesso dà un effetto sorprendente, perché il linguaggio, lo stile é come quello di un giornalista anche mediocre, ma con questo stile in apparenza mediocre e al tempo stesso molto naturale (é come qualcuno che scrive tout-court come sente e vede le cose) improvvisamente c'é un flash, si vede qualcosa che non si era mai notata. Allora direi che in Dostoevskij é il processo organico che é importante sempre e che an-

zi coloro che lo hanno criticato per una certa mancanza di cura dei dettagli forse hanno ragione, ma il processo organico era talmente forte a tutti i livelli, che funziona.

Quando vediamo un dipinto ci possiamo ricordare l'analisi fatta dal geologo e uomo di teatro polacco di cui vi ho parlato, che ha detto che ogni grande pittore danza davanti alla tela e che c'é una fluidità del movimento che fa sì che a un certo punto tocca col pennello la tela. Questa analisi era fatta prendendo ad esempio un dipinto classico giapponese preciso che rappresentava l'oceano, Ma penso ad esempio a Van Gogh: sento il suo movimento quando guardo i dipinti, o meglio sento i suoi impulsi.

Ma anche questa non é una regola assoluta. Ci sono dipinti che sono fatti in modo molto diverso, lo vedete specialmente se osservate alcuni grandi dipinti classici italiani.

Una volta é stato filmato questo processo organico in un pittore. Fu fatto con Picasso, in questo modo, che la tela in cui faceva il dipinto era trasparente. Non si é visto Picasso che faceva la pittura, ma era filmato dall'altra parte e si vedeva soltanto ciò che appariva. La cosa interessante é che ciò che appariva non era affatto il risultato finale, in modo molto semplificato diciamo che prima é apparso il tavolo, il tavolo si é trasformato in una donna, la donna si é trasformata in un albero, l'albero in animale, l'animale in paesaggio e nel paesaggio si è trovata una coppia.

Si vede come avviene il processo organico nel pittore: non é soltanto il problema del movimento, è anche il problema di come le cose seguono la propria strada . E' come qualcuno che ha una altissima capacità di improvvisazione: se entra nel processo dell'improvvisazione, spesso cambia in modo fluido, passa da una topica all'altra. Ha un oggetto in mano e questo oggetto cambia continuamente funzione, ma ogni volta questa funzione é molto precisa.

Nonó certo il solo modo di improvvisare. E' chiaro per me che nel caso della grande

pittura giapponese a proposito dell'oceano, fin dall'inizio era il problema dell'oceano.

C'é un libro molto interessante di Rilke a proposito di Rodin. Questo libro si intitola Rodin , é l'osservazione di un processo artistico, radicata in un' enorme conoscenza dell'uomo. Ad esempio ha detto delle cose rivelatrici a proposito delle tracce nel viso: se si guarda il viso di una persona abbastanza anziana, dopo i 40 anni, questa persona ha delle tracce sul viso da qualche parte e si può indovinare quale movimento ha lasciato queste tracce (come ad esempio aggrottare le sopracciglia). Ogni tipo di traccia sul viso é il risultato di una reazione ripetuta. Rilke dice: ripetendo voi stessi queste reazioni del viso, potete arrivare a una breve frase che rivela i problemi di una persona, che é il leit-motiv di una persona (per esempio: ancora una volta, un fallimento!), si può, solamente guardando le tracce sul viso e ripetendo, ricostruendo la reazione che le ha causate, scoprire il leit-motiv dei problemi di una persona e anche formularli in una breve frase.

Questo libro su Rodin di Rilke rivela una tale conoscenza dell'uomo che é veramente uno dei libri rari nella nostra civiltà. In questo libro parla della situazione di uno scultore che fa il modello di una scultura di una materia facilmente modellabile come gesso o argilla e poi lo dà a un artigiano perché lo faccia nella pietra. E dice: " no, no, non é il vero processo". Perché non é il vero processo?

Perché per il vero processo- quello che io chiamerei processo organico- lo scultore Quando vede questo pezzo di pietra, forse già sospetta cosa c'è dentro; prende un pezzo di pietra per scoprire che cosa c'é dentro, ma é già dentro, e ciò che lui fa é eliminare la pietra che nasconde ciò che é dentro, cioè la scultura. Allora la scultura appare.

Al tempo stesso la maniera come la pietra si difende può avere la sua influenza sulla scoperta di cosa si nasconde dentro e può far evolvere realmente come nel caso di Picasso e ciò alla fine che scoprirà non sarà identico a ciò che aveva sospettato.

Con questi esempi possiamo vedere come il processo organico agisce in modo diverso in differenti campi. Ma ci sono delle ragioni per cui io propongo alle persone che lavorano al problema diciamo della coscienza, di abbandonare la nozione degli stati di coscienza alterati e di sostituirla con una concezione diversa, cioé l'allargamento della coscienza.

In apparenza la differenza é nettamente verbale, ma se partiamo dalla nozione della coscienza più vasta, vuol dire che implicitamente o esplicitamente manteniamo la nostra coscienza normale, come quel grande Baul di cui ho parlato ieri. Lui ha dato un esempio nelle sue proposte. Ha detto: " voi potete essere come un fiume in inondazione, ma un fiume in inondazione mantiene sempre il suo letto."

Il nostro stato di coscienza abituale é come il letto del fiume. Se la nostra coscienza diventa più vasta ma si mantiene questo letto, il pericolo di un incidente é molto meno grave. Se perdiamo questo letto della coscienza abituale é come se il fiume cambia per es. il proprio corso, come succede spesso con il fiume Amu Darja nel Turkestan. Ma questo può essere estremamente pericoloso dal punto di vista della salute mentale. E anche quando ci si dice che si cambia il letto, cioé che si cambia lo stato della coscienza si entra in un'altra coscienza, in tal caso é molto facile cadere in una sorta di auto-inganno. Una forma abbastanza innocente di auto-inganno sono gli stati isteroidi. Molto più pericolosi sono gli stati di narcisismo emotivo. Con il narcisismo emotivo si perde molto di più il contatto con ciò che ci circonda, mentre nello stato isteroide il fatto stesso che ci sia un seme di rappresentazione, di recitare, fa sì che si conservi ancora una certa relazione con gli altri. Questo é soltanto un piccolo pericolo. Ci sono pericoli di auto-inganno estremamente complessi.

Da questo punto di vista é veramente affascinante come i rappresentanti di diverse discipline classiche in diverse culture hanno sempre insistito su questo punto. Anche in Europa, con i Padri all'erta, i Padri vigilanti. E' tutta la nozione di stato della coscienza normale, ma più vigile. Tutta questa nozione é stata considerata come la base stessa di un passaggio verso qualcosa che si può chiamare centro o spazio, dipende dalla terminologia. Ma la stessa cosa la troviamo in tutte le tecniche classiche altamente sviluppate in Oriente. In certi casi é detto anche in modo molto brutale, per es. come nella notissima espressione dello zen che dice che il bambino vede le montagne. L'adulto non vede le montagne, l'illuminato vede le montagne.

E perché l'adulto non vede le montagne? Perché é già abituato a vedere le proprie proiezioni, si parla a proposito di ciò che vede, allora interpreta.

Nel tipo di yoga più classico si parte sempre dalla nozione di coscienza diurna e anche questo famoso quarto stato, turîya, [si propone di] mantenere la coscienza diurna e rafforzarla rendendola all'erta e vigilante. Per noi è abbastanza facile fare confusione a questo proposito, perché a partire da un certo tempo identifichiamo la coscienza diurna, anche vigilante, soltanto con il processo dei pensieri, delle emozioni e delle immagini che passano. Per questo é così importante osservare come questi contenuti passano: se siamo capaci di osservare ciò, vediamo che é un movimento che passa dentro uno spazio molto più vasto e questo spazio é sereno e il movimento può essere agitato. Ma normalmente siamo abituati ad identificarci con questo movimento e questo probabilmente é stato necessario nell'evoluzione dell'umanità, perché é difficile immaginarci lo sviluppo di un certo tipo di scienze o di tecniche senza questa identificazione. Ma il problema é che, forse, c'è il momento in cui bisogna identificarsi, ma c'é il momento in cui bisogna sapere non identificarsi con questo processo, con questo movimento.

In certe discipline classiche si analizza questo problema della coscienza vigilante secondo categorie quasi corporee, riferendosi alla nozione di equilibrio del corpo. E' come

la tecnica di Ramon Medina Silva fra i Huichol di saltare dentro la cascata da una pietra all'altra senza perdere l'equilibrio, in una situazione in cui la vita é in pericolo e Ramón Medina Silva ha chiesto ai maracame, gli uomini di conoscenza, di saper far questo, perché ha detto che é la condizione di avere un equilibrio propizio quando siamo attaccati dalle forze demoniache dai due lati, ciò che nel linguaggio europeo diremmo : dal contenuto dell'inconscio, quando siamo attaccati dallo "psicoide", come ha detto Jung.

La descrizione di questa immagine, in modo assai vicino, si trova nel secondo libro di Castaneda, in cui Don Gennaro fa questo movimento equilibrato sulla cascata.

Allora, quando propongo in un certo tipo di lavoro di abbandonare la nozione di un'altra coscienza, é per ragioni puramente pragmatiche. Ogni topografia può essere giusta nel proprio contesto: le topografie di diversi tipi di coscienza, di strati della coscienza, di stati alterati della coscienza, se sono applicate nel proprio contesto e funzionano, vanno bene.

Ma vi propongo di non abbandonare la nozione di coscienza diurna ma anzi di rafforzarla se attraverso la vigilanza, lo stato di all'erta e soltanto di cercare in che modo può allargarsi, diventare più vasta, affinché diventi infine vasta o centrata (é solo una differenza di terminologia), questa insistenza da parte mia é pragmatica, per evitare gli incidenti e gli autoinganni. E suppongo che nelle discipline classiche, anche là dove non é stato apertamente formulato, é la stessa ragione. Ma in parecchie discipline classiche lo si é formulato apertamente e così come io lo formulo.

La domanda é stata posta molto bene: il processo artistico può essere la proiezione o l'astrazione di un processo organico non risolto? Bravo, nel campo dell'arte é toccare il punto centrale. Ci sono persone che hanno una capacità diciamo quasi come i bambini per il processo organico, ma ce ne sono altre che sono malate da questo

punto di vista. E questo lo si può vedere esattamente in certi tipi di attori: la mancanza di capacità organica, é come una malattia per Dostoevskij . Lottano in modo disperato con questa mancanza e quasi mai vincono, ma arrivano a un certo livello molto sottile di verità. Cioé l'immagine della lotta disperata per il processo organico non esistente. E' come il grido: " Mi piacerebbe avere questo. Perché non ce l'ho?" Ed é veramente la proiezione o l'astrazione di un processo organico non risolto.

Conosco due casi di due grandi attori che per tutta la vita hanno fatto questo. L'uno e l'altro li ho incontrati in un periodo in cui erano già molto vicini alla morte e continuavano a lavorare. L'uno ha sempre continuato la propria lotta disperata, é soltanto diventata molto più disarmata, come se non avesse più nulla da nascondere. Ecco , mi si considera un grande attore, ma in verità io non so neanche delle cose così semplici. E' stato molto commovente per me quando lui ha costruito tutta la sua ultima parte su questo motivo e la parte il personaggio scritto parlava di tutt'altra cosa, ma il ruolo era notevole a causa di questo lato nascosto. E mi ha chiesto con molta insistenza di andarlo a vedere in questo ruolo e mi ha detto: " vedi , alla fine parlo di me stesso".

L'altro é tutta un'altra storia. L'altro é colui di cui vi ho già parlato e di cui vi ho detto che era già molto malato di cuore e che sapeva che avrebbe potuto morire sulla scena. Allora in questo momento ha raggiunto completamente, ha veramente ottenuto il suo processo organico, ma al tempo stesso ha perso ogni interesse per avere il successo, per interessarsi del pubblico, completamente. E' diventato per lui un "esercizio spirituale". Veramente, niente di più. E durante tutta la sua vita era così attaccato alla nozione di vincere il pubblico. Sempre. Parlava sempre di questo: "l'ho preso, non l'ho preso" ecc. dopo ha detto: "ma che importa, in verità."

Forse devo arrivare alla fine della domanda: il problema a che cosa può servire la creatività, anche. Prima voglio dire ancora qualcosa a proposito del processo organico non risolto. Quando tu hai detto che può essere sulla superficie notturna: non so

se é possibile o no; é doppio. Certi contenuti che possiamo chiamare contenuti dell'inconscio quando emergono sulla superficie possono essere il vero fondamento dell'edificio artistico. Molto spesso possono essere il punto di partenza o il punto di appoggio, ma si richiede ugualmente una coscienza diurna, vigilante per saperli applicare.

Ad esempio Bergman come regista utilizza sistematicamente le immagini dei sogni e non soltanto nei film in cui si presentano come sogni, come Il Posto delle Fragole, ma nei film come ad esempio la fine di Sussurri e grida, dove c'è il sogno-visione, questa qualità luminosa che é messa alla fine e che é stata per me veramente il mistero di tutto il film. O anche L'ora del lupo, dove si vede il corpo di un ragazzo nell'acqua con i capelli che sono come piante sull'acqua; é l'immagine del sogno, per questo questa immagine ha tale forza, ma é messa nel film in un posto completamente realista, non é l'immagine del sogno; anche alla fine di Sussurri e grida non é l'immagine del sogno, veramente le tre ragazze con questo ombrello sono uscite e qualcuno ha letto, si è sentita la voce della donna che leggeva un brano di giornale.

Diciamo che sì, ci sono questi contenuti notturni, ma sono messi in un posto in cui possono funzionare in modo veramente vigilante.

Teoricamente possiamo pensare a una divisione del lavoro: ad es. l'attore che si immerge nella superficie notturna e il regista che prende il ruolo della coscienza vigilante.

Teoricamente é possibile. Suppongo che anche praticamente sia possibile, ma suppongo che sia molto pericoloso per l'attore. Se consideriamo l'arte come arte, come consumatori o come produttori, sono le opere che contano in tal caso. La tecnica, in tal caso é una conoscenza, molto più negativa che positiva, cioè la conoscenza di che cosa bisogna evitare per ben riuscire nell'opera. Una tecnica altamente sviluppata nel campo puramente artistico é innanzitutto principalmente una tecnica negativa: la conoscenza di cosa eliminare, che cosa può disturbare, quali sono i pericoli, come si cade negli stereotipi, come si superano gli stereotipi. Evidentemente c'è una certa parte positiva, che è molto più

relativa: quali condizioni sono necessarie per incoraggiare il processo. Ma evidentemente la tecnica in questo senso è sempre diversa per ciascuna persona. Ad esempio se si lavora con gli attori il regista deve avere una particolare tecnica di lavoro diversa con ciascun attore; per parecchie ragioni, fra cui il fatto che uno é organico e l'altro ha un processo organico non risolto. Ma ci sono molte altre ragioni. Se qualcuno cerca la tecnica del regista e al di fuori dei problemi del lavoro con l'attore, deve in verità essere capace di inventare, di creare la tecnica per ogni diversa rappresentazione. La vera conoscenza tecnica è una capacità di creare tecniche diverse, in cui alla base restano alcune nozioni molto rudimentali che sono la conoscenza delle trappole che ci minacciano. E da questo punto di vista la tecnica é techne (τέχνη) o nel processo costruito. Se dico "processo organico", e non é affatto un ostacolo nel processo organico, dico processo organico con il suo aspetto costruito. Se parlo di "processo costruito", parlo di processo costruito con la sua relazione, con il suo riferimento all'aspetto organico, che può essere, per esempio, non risolto. Da questo punto di vista il processo organico risolto o non risolto é legato al fatto stesso della creatività, ma fino ad un certo punto.

In pratica non è questo il problema. Abbiamo sempre troppa poca organicità: facendo gli spettacoli, ad esempio, non abbiamo bisogno di pensare che la nostra organicità é sempre limitata, ma se qualcuno arriverà realmente a un processo organico nel senso completo, totale, é ben possibile che gli accadrà la stessa cosa che é accaduta a quel vecchio attore: diventerà per lui importante unicamente come tecnica personale e non come tecnica pubblica, anche se continuerà ad applicarla nell'attività pubblica, anche se continuerà.

Ma sono casi molto rari e normalmente abbiamo bisogno nella creatività artistica di cercare il processo organico sempre più, senza dimenticare il lato della costruzione. Se si dimentica del lato della costruzione, tutto cade nel caos.

E questo é esattamente uno dei limiti del processo organico. Ma ci sono diverse possibilità di trattare la creatività. Prima di tutto già la nozione di prodotto può evolversi. Ad esempio nel caso di uno spettacolo che é costruito, e per noi é semplicemente la produzione, la rappresentazione, nella nostra cultura (anche nella cultura indù, per esempio) allora in tal caso, se é costruito, é l'opera. Ma se ciò che si definisce work in progress, il processo in progress, implica l' attività di persone che sono i visitatori, anche in tal caso siamo di fronte ad un'opera, a un prodotto, solo questo prodotto non é il prodotto finale, é il processo stesso che diventa prodotto pubblico, ma in tal caso non ci sono più spettatori, ci sono solo i partecipanti.

Questo si vede ad esempio nei rituali organici di alto livello, ma si vede anche in alcune moderne ricerche teatrali. E' molto difficile, é più difficile che fare gli spettacoli e per questa ragione penso che di solito, se qualcuno vuole fare questo tipo di creazioni, é meglio se prima passa per un certo numero di esperienze con le opere chiuse, cioé che faccia gli spettacoli, tout-court. Perché questo rivela molti aspetti legati a un rigore. E per fare un processo creativo che inglobi i visitatori abbiamo bisogno di una straordinaria lucidità e rigore. Questo rigore deve essère codificato in modo quasi invisibile ma al tempo stesso non deve essere nascosto. Deve funzionare come un certo contesto evidente di circostanze. E questo si può fare senza alcun dubbio senza fare gli spettacoli, probabilmente, ma penso che molto spesso questo tipo di ricerca fallisce a causa della mancanza di esperienza in un altro campo. Cioé nel campo degli spettacoli.

Ed ora passerò a qualcosa che é totalmente distinto da tutto ciò di cui ho parlato, malgrado il fatto che si riferisce alla situazione di un gruppo teatrale. Ieri vi ho parlato a proposito della situazione della cultura di gruppo, che é possibile che si formi un gruppo teatrale che ha come vera ragione di essere la necessità di creare la propria cultura, nel modo di vivere. Allora lo spettacolo é necessario come alibi sociale e per essere efficace deve essere realmente ben fatto.

Molto spesso però questo tipo di gruppo, con i suoi spettacoli, con il bisogno di assicurarsi le condizioni materiali , cade nel meccanismo automatico della produttività e comincia a dimenticare la propria primordiale ragione d'essere. Ora voglio parlare di qualcosa che é analogo ma non identico. Diciamo che c'é un gruppo di persone che vogliono lavorare in modo sistematico sulle tecniche personali, nel senso delle tecniche personali come discipline classiche, cioé senza avere un obiettivo di fare una produzione. E' realmente il lavoro sul proprio essere, in tal senso é analogo alle discipline classiche.

Queste persone partono per un'avventura di ricerca delle proprie tecniche personali, ma non vogliono staccarsi dalla vita ordinaria, queste sono d'altronde le condizioni. Ma neanche nel loro lavoro diretto non vogliono essere incompresi dall'ambiente che li circonda, vogliono in certo modo essere accettate come persone completamente normali, normali nel senso sociale, e vogliono al tempo stesso avere un certo piacere di realizzarsi nel senso sociale tra la gente, agli occhi degli altri.

Allora decidono di avere come scusa la creazione teatrale. Là si trovano in una situazione analoga a quella del gruppo che cerca la propria cultura. La ragion d'essere é la tecnica personale ed evidentemente quando si lavora sulle tecniche personali ci sono certi tipi di effetti secondari che si possono costruire come una sorta di spettacoli, che possono servire anche come una certa base per gli spettacoli. D'altra parte lavorando per fare gli spettacoli, si può trattare questo lavoro come training in alcuni frammenti dello spettro della tecnica personale: allora il lavoro sul ruolo, sullo spazio, sulle reazioni del corpo, deve servire per lo spettacolo, ma in verità serve come elemento del training della tecnica personale.

In tal caso questo tipo di gruppo sarà sempre minacciato dalla possibilità di dimenticare la sua iniziale ragion d'essere. Specialmente se hanno successo. Ma d'altra parte nel loro lavoro sulle tecniche personali i membri di questo tipo di gruppo

sono tutto il tempo spostati nel contesto di obblighi precisi. E questo è molto sano. Allora c'é questa possibilità. D'altronde, come da un lato possono dimenticare la loro ragion d'essere, dall'altro possono fare spettacoli idioti e questo non é accettabile.

Se si fa qualcosa e se é il quotidiano come esercizio, in tal caso deve essere fatto in maniera propizia, deve funzionare, anche se non è la vera ragion d'essere, anche se é una scusa. E' una possibilità tra molte, ma é una possibilità interessante.

Mi domando se nel tempo antico é esistito questo fenomeno in Europa.

Attraverso alcuni documenti penso che alcuni fra i gruppi dei " Vaganti" hanno davvero fatto qualcosa in questa direzione a un livello molto simile a quello dei Baul.

Nella nostra epoca, nel XX secolo, ci sono stati certi sforzi in questa direzione che hanno più o meno funzionato per un certo periodo. Ma penso che la vera questione in questo campo non sia risolta, ma ci sia la possibilità di risolverla e che potrebbe essere qualcosa di molto interessante. Ma é talmente difficile, perché o si fanno in questo caso degli spettacoli idioti e arriva il successo e si perde completamente la ragion d'essere iniziale. E' molto difficile a farsi, ma deve essere fattibile.

Almeno per certe persone, penso, vedere questa possibilità può essere importante; anche se queste persone saranno condotte dopo su una decisione più netta - soltanto le tecniche personali o soltanto le tecniche artistiche - per un certo periodo i due aspetti possono coesistere molto bene e almeno danno una possibilità di non tagliarsi fuori dalla realizzazione sociale quando ci si occupa delle tecniche personali.

Perché la realizzazione sociale appartiene nonostante tutto alla prima metà della vita e bisogna farla.

Domanda La festa può essere una tecnica personale o una tecnica comunitaria? Si può avvicinare il teatro e la festa?

Risposta Il rituale che è radicato in una comunità è una tecnica comunitaria.

Certe persone che sono implicate in questa tecnica comunitaria vi applicano la tecnica personale; molto spesso è il caso di persone che sono responsabili: per esempio nel caso del pellegrinaggio, della caccia al cervo peyote presso i Huichol, in verità il pellegrinaggio è una sorta di rituale in marcia ma colui che conduce, maracame, è una persona che deve disporre di una alta qualità di tecnica personale. Il fatto di fare questo pellegrinaggio, questo rituale in marcia, dà la possibilità a certe persone diverse da maracame di toccare il punto di partenza della tecnica personale, ma il problema resta aperto, se poi lavoreranno su questo o no; se lavoreranno su questo, un giorno anche loro diventeranno maracame. Da questo punto di vista il pellegrinaggio è la tecnica comunitaria in strada e la persona che è responsabile è la persona che deve disporre di una tecnica personale altamente sviluppata.

In questo senso se noi parliamo di teatro nel senso abituale di questa parola normalmente il teatro non dà luogo alla tecnica personale. Il teatro è forse una tecnica comunitaria? Raramente, ogni tanto lo è.

Ad es. se il teatro emerge o si radica in un luogo molto preciso che ha una nozione di comunità e se comincia a funzionare come luogo di riferimento per la comunità, caso molto raro, ma che esiste di tanto in tanto, in tal caso ha questo ruolo di tecnica comunitaria. Può anche succedere a un livello puramente sociale, come in certi momenti storici di forte cambiamento, spesso per caso uno spettacolo teatrale diviene un simbolo. Un esempio famoso è Il matrimonio di Figaro di Beaumarchais, durante la rivoluzione francese; nell'ottobre del '56 in Polonia la stessa cosa è successa con lo spettacolo dell' Amleto a Cracovia. C'è uno studio di Jan Kott su questo nel libro Shakespeare nostro contemporaneo, dove parla di questo spettacolo come se tutto ciò fosse cosciente da parte degli attori e del regista. Ma per caso, ed io conosco molto bene questo teatro e i suoi attori, ero completamente ben informato per sapere fino a che punto sono stati tutti sconvolti che funzionasse in quel modo, cioè che la gente che viene a vedere lo spettacolo reagisca allo spettacolo stesso come un amplificatore di cose che accadono nella storia. Per me è chiaro che Jan Kott si sbaglia quando ne parla come di una cosa cosciente, e suppongo che anche con Il Matrimonio di Figaro la cosa non sia stata così chiara, ma finalmente il momento comunitario è esistito in quel giorno. Allora in un modo o nell'altro può accadere che il teatro funzioni come tecnica comunitaria, ma è

Inoltre
sempre estremamente limitato nella tecnica comunitaria del rituale c'è una fluidità di partecipazione: alcune persone guardano soltanto, altre guardano e a metà partecipano, altre entrano in un'azione diretta, tutto fa sì che il fatto stesso sia comunitario. Nel teatro ordinario noi non abbiamo questa situazione.

Ora: si può avvicinare il teatro e la festa? Evidentemente sì, è una delle possibilità; io non penso che sia tanto la possibilità per ritrovare le tecniche personali, ma per ritrovare le tecniche comunitarie potrebbe essere un approccio.

Perchè attraverso la nozione stessa di festa, di incontro di persone che si considerano come 'les siens', i propri, c'è già un fatto comunitario e c'è la possibilità che alcuni si manterranno più a distanza, altri accompagneranno, altri quasi entreranno nell'azione, altri ancora entreranno nell'azione tout-court.

Ma, al tempo stesso, fino a che punto questo richiede una preparazione? Le vere feste rituali del tempo antico sono state filtrate durante centinaia di anni e ciascun partecipante fin dall'infanzia ha conosciuto le strutture di base. Non soltanto coloro che sono le guide principali conoscono le strutture, diciamo, dispongono delle strutture (le strutture di partenza, ma sempre strutture) ma anche chi arriva sa di che si tratta.

Oggi c'è una possibilità per fare qualcosa di simile. Ma innanzitutto è impossibile che tutti, anche di una comunità che arriva, conoscano le strutture di base. Ciò significa che le strutture di base che devono essere preparate prima devono essere semplici ed evidenti per dare l'opportunità a chi arriva di orientarsi subito nelle regole del gioco; d'altronde queste strutture di base semplici e preparate devono essere preparate con una maestria straordinaria, perché la presenza della gente che arriva deve dare la possibilità di riadattare le strutture in ogni momento e ciò vuol dire che la struttura deve essere allo stesso tempo elastica e pienamente assorbita; deve avere in certi momenti la qualità di preparazione di spettacolo ma molto competente e in altri momenti la qualità di un'animazione, come si dice, ma molto competente; in realtà non deve essere né animazione né spettacolo; richiede in pratica tutta una serie di ricerche e una grande quantità di schizzi confrontati con persone nuove, sempre, per sapere se è evidente, come funziona, ecc.

Se si potesse arrivare a questo tipo di festa, funzionante, in questo momento il teatro, se sarà ancora teatro, non sarebbe così decadente come forma di tecnica, sarebbe qualcosa che si radica pienamente e naturalmente.

Ma c'è un enorme pericolo di stereotipizzazione in questo tipo di ricerca. Ad esempio il pasto

comune in cui si comincia a celebrare e tutto diventa completamente artificiale. Allora in tal caso si divide il pane con un'enorme elevazione emotiva, poi se ad esempio ci sono le danze, è immediatamente la discoteca che cade sulla gente C'è tutta una serie di stereotipi di party da un lato e dall'altro dell'Ultima Cena e sono stereotipi molto minacciosi in questa ricerca. Se si fa l'incontro c'è anche la minaccia di un'ipocrisia dell'amicizia, ecc.

Mi è sembrato sempre che sia una possibilità estremamente viva, che è solo molto difficile e richiede molto lavoro.

D'altronde quando vengono poste questo tipo di domande, cerco sempre un campo di amplificazione, mi domando dove qualcosa di simile è esistito, dove ha funzionato, in che contesto, e come.

Bene, c'è la cerimonia del tè per esempio, che è legata a un aspetto del buddismo zen. Gli occidentali che fanno questa cerimonia sono ridicoli, molto spesso, perché tutto ciò che fanno non è sereno ma elevato; non è semplice, ma elevato; tutto è celebrato; e tutto il valore della cerimonia del tè è in una precisione netta delle cose che devono essere fatte che si fa un seguito di azioni estremamente precise, ciò diventa uno degli aspetti della tecnica personale. Se si potesse fare una festa basata su un ciclo di azioni che per buon senso richiede precisione, e se le persone facessero le azioni sul livello della precisione semplice, fino a raggiungere una non-agitazione dei movimenti, in tal caso mi sembra che la festa potrebbe anche connettersi con le tecniche personali.

L'altro giorno vi ho parlato di una delle sette dei primi Chassidim. Sono importanti i primi, perché ora i Chassidim sono nella maggioranza dei casi molto più ortodossi, ma al momento della nascita di questo movimento erano estremamente eterodossi, sciolti, con un aspetto, come si dice, dei folli dello zen, con tutta la coscienza del paradosso della sfida anche. In una delle scuole dei Chassidim a Lublino in Polonia, che si era formata attorno a una persona molto potente chiamata 'Il Veggente', alla fine del diciottesimo e all'inizio del diciannovesimo secolo, avevano una sorta di rito non era proprio un rito ma quasi. In un certo periodo tutti i discepoli del Veggente sono arrivati da città diverse, si sono incontrati col Veggente e ciò che hanno fatto lo possiamo chiamare tecniche personali. C'era una sorta di ristorante, di albergo con un tavolo enorme a proposito del quale si sono raccontate parecchie storie -tra cui che Elia passando di là ha guardato questo tavolo e ha detto al tavolo: "non ti dovrai muovere da qui prima dell'arrivo del Messia." Era un tavolo enorme. Attorno si erano seduti tutti i discepoli di differenti gradi, alcuni erano già maestri autonomi,

altri erano esordienti. Gli esordienti che arrivavano per la prima volta erano obbligati a raccontare una storia che non toccasse in alcun punto il problema della dottrina ma che in modo nascosto e indiretto riconfermasse una delle verità del Veggente, e questo aneddoto doveva provenire dalla propria vita, tra l'altro.

Era l'inizio della riunione: hanno preso l'un miele fermentato alcolico, idromele e hanno cominciato a berne, ma non troppo e la regola era che bisognava distogliere l'attenzione del diavolo, perché il diavolo, se vede che la gente è troppo concentrata sulle cose divine, si precipita e attacca in un modo difficile da confrontarsi. Ma là il diavolo vede che la gente beve l'alcool, che si diverte e racconta le storie della propria biografia, allora lascia cadere il problema, e così la scuola del Veggente può funzionare.

Evidentementemente anche parlando del diavolo ridevano. Il punto cruciale della riunione era la maniera come i Chassidim più qualificati dovevano danzare sul tavolo, non importava se fosse un maestro o un esordiente: doveva esserne capace. Doveva trovarsi in una situazione al tempo stesso degna e gioiosa, e doveva funzionare.

Ci sono molte cose legate a questo tipo di feste che sono descritte da Martin Buber nel libro Gog und Magog (il titolo inglese è For the sake of the Heaven).

E' un altro esempio che ha potuto funzionare: era una comunità eterodossa che si cercava, la nozione comunitaria del fatto stesso era evidente; ma d'altra parte la scuola del Veggente a Lublino era una scuola nuova, e allora non si può dire che tutte le strutture di base erano state preparate, le stavamo trovando.

Nell'inverno tra l'80 e l'81 ho fatto un viaggio in diversi luoghi della Polonia, in cerca di persone interessanti. Una delle persone di cui mi avevano parlato e che volevo ritrovare ma che non ho realmente né cercato né trovato, era un tipo che i suoi amici chiamano 'il francese'; lavora nel lato est, sulle montagne, come operaio che taglia gli alberi; parla bene il francese e si dice che quando è ubriaco parli sanscrito. Ma non è per questa ragione che volevo incontrarlo; si diceva di lui che fosse un tipo che sa essere ubriaco in modo gioioso e far sì che tutti intorno a lui lo siano ; non so se è vero, ma se lo è, è una persona molto competente.

Infine, vi voglio raccontare una storia a proposito di una riunione di polacchi a Parigi alla metà del diciannovesimo secolo, in presenza di Mickiewicz, il grande poeta polacco e in presenza di un signore che era una persona molto misteriosa, chiamata Maestro Andrea. Il suo nome di famiglia era Towiański . Anche dopo la prima guerra mondiale

ancora esisteva una piccola comunità di discepoli di Towiański in Italia. La maggioranza degli storici polacchi ha una pessima opinione di Towiański : alcuni dicono che fosse un truffatore, altri una spia , altri un mistico mancato, altri un pessimo scrittore-e questo è senz'altro vero- ma tuttavia resta un aspetto molto interessante: ha avuto un'enorme influenza su persone notevoli, come ad esempio Mickiewicz, sui maggiori poeti polacchi, Slowacki, Gosczyński, su molti capi di insurrezioni, quando sono emigrati; ha avuto un'enorme influenza su molte persone.

Ciò che sto per raccontarvi non lo interpreterò come vero o falso; è molto bello per me come storia. In un grande appartamento molti emigranti polacchi hanno fatto una festa e come sempre in questo tipo di feste, con un certo accento nazionale e al tempo stesso con una nozione di clan molto forte, si doveva danzare la danza chiamata 'polacca' (polonaise) e questa è una sorta di marcia, non una danza tout-court, si danza marciando. Il primo signore dà la mano alla prima signora e comincia a marciare, c'è un corteo che si forma . C'è una descrizione di testimoni di questa festa, che la festa si è sviluppata come sempre; la gente era un po' ubriaca ma non troppo, c'era un po' dei conflitti ma non troppi, ma alla fine è arrivato il momento della polacca.

Il capo di casa ha preso la signora più piena di merito , hanno cominciato e si è formato il corteo. Il maestro Andrea non danzava, guardava soltanto; a un certo punto ha messo da parte il signore che conduceva e ha preso la mano della signora e ha cominciato a condurre; la gente che ha partecipato ha detto che ha cominciato a sentire che stava fluttuando nell'aria, che non danzava, C'è ancora un piccolo episodio molto divertente, Towiański si è avvicinato a Mickiewicz e ha detto: "Domanderò dopo i secoli ai polacchi di danzare in questo modo". Mickiewicz, che era furbo e che voleva sapere chi fosse in realtà Towiański, ha fatto finta di non aver sentito e ha detto: "chi domanderà dopo secoli ?" e Towiański ha risposto: "il Dio."

C'è la versione di alcuni che fosse un imbroglione, di altri che fosse un profeta (come Mickiewicz), di altri che fosse un mistico mancato, o un cattivo scrittore, o una spia e se la storia è vera Towiański ha avuto la propria versione della cosa.

Perché vi racconto questa storia? Non importa se la storia è vera o falsa, illustra comunque qualcosa, cioè che ci sono due livelli delle cose che sono connessi. Il primo livello è completamente quotidiano: c'è una riunione di persone, e danzano una danza precisa che si chiama polacca. Solo su questa base così terra terra, può arrivare un altro livello descritto in questa storia quando si dice: abbiamo l'impressione di andeggiare nell'aria. Ma il primo aspetto

era sempre presente: semplicemente,un gruppo di persone ha creato il corteo della danza 'polacca'.Allora il problema è come passare da un livello all'altro senza perdere il primo. Se perdessero il primo livello, tutti crollerebbero o entrerebbero in uno stato catatonico, o si creereb be un enorme disordine. Ma no, il primo livello era sempre mantenuto e al tempo stesso si è passati al secondo.

Se qualcuno sarà in grado di fare una festa che sia al primo livello completamente semplice e ordinaria, malgrado il fatto che sia ben preparata (per danzare la polacca bisogna conoscere bene i passi, l'orchestra deve saper suonare perfettamente questa melodia, è necessario che nessun musicista faccia delle note stonate) e saper passare all'altro livello senza perdere il primo, la festa, nel senso moderno della parola, ma con tutta la sua dimensione che supera la nozione di contemporaneo o non contemporaneo, questa festa sarà possibile in tal caso.

Fino a pag. 147 la trascrizione integrale delle prime cinque lezioni di Grotowski. Da pag. 148 in poi, per esigenze didattiche si è adottato il criterio della scelta antologica, non riveduta dall'autore, eliminando in particolare completamente le lezioni sull'opera di Castaneda e le discussioni con gli studenti a proposito del "lavoro sul campo".

Per il seminario di Peter Brook, tenuto nell'ambito del corso, e l'analisi di Grotowski del Principe Costante e di Akropolis si rinvia alle dispense del corso 1982/83.

La trascrizione integrale del corso di Grotowski verrà edita prossimamente a cura dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo.

ERRATA	CORRIGE
p. 1 il teatro europeo non è omogeneo	/il teatro non europeo non è omog.
p. 88 Esicasta è una tecnica..	Esichia (hesychia) è una tecnica.
p. 33 Schulz	Schultz
p. 39 Andrej Gregory	André Gregory
My dinner with Andrew	My dinner with André
(Il mio pranzo con Andréw)	(A pranzo con André)
P. 48 Tai-Ci	Tai Chi
dio	Dio

Trascrizioni di: Francesea Catarci, Maria Rosaria Iaruzzi, Donatella Massimilla, Giulio Cesare Scervini, Maria Bruna Sirabella, Luisa Tinti, Daniela Tognoloni.