



Roberta Gandolfi

## **Quando il teatro si mise in cammino. Il viaggio di Peter Brook e del Centre International de Recherches Théâtrales negli anni Settanta, in compagnia del poema persiano // *verbo degli uccelli*<sup>\*</sup>**



### **Abstract**

La dimensione del viaggio in zone altre del mondo acquistò particolare intensità e pregnanza per le compagnie teatrali occidentali degli anni Sessanta e Settanta: qui si ricostruisce in dettaglio uno di questi percorsi, il nomadismo dell'*ensemble* di Peter Brook in Africa, in Medio Oriente e nelle Americhe, discutendone le valenze in termini di ricerca teatrale e drammaturgica. Si esplora e si interroga in particolare l'uso della epopea sufi di Farid od-Din 'Attar come *testo-incontro*, atto a favorire la costruzione di comuni immaginari simbolici con vari pubblici e a sviluppare originali forme di training attorico.

Travelling outside and beyond the western world became a significant practice for many young theatre companies during the Sixties and the Seventies. This essay affords a critical reconstruction of one of these itineraries, the trip that Peter Brook's *ensemble* undertook through Africa, Middle East and the Americas: which dimensions of theatrical and dramaturgical experimentation it involved? I focus in particular on the use of di Farid od-Din 'Attar's sufi poem as a fulcrum to grow common imagery between the actors and its different publics, and to develop original training methods for the actors.



Negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, in Occidente, molte pratiche artistiche si dislocarono oltre gli spazi tradizionalmente deputati alla fruizione estetica, uscirono polemicamente dalle gallerie, dai musei, dagli edifici teatrali, alla ricerca di pubblici diversi e di vitali prassi di intervento che riconnettessero l'arte alla vita.

Fra gli impulsi che spinsero gli attori e le compagnie teatrali fuori dai teatri vi fu l'esplorazione degli spazi aperti, per riconquistare «l'esperienza dello spazio vissuto

---

<sup>\*</sup> Un ringraziamento particolare va a Nina Soufi, braccio destro di Peter Brook, per avermi accolto in modo generoso e competente al Théâtre de Bouffes du Nord a Parigi, aprendomi le porte dell'archivio per gli approfondimenti relativi a questa mia indagine. Per quanto concerne i crediti fotografici l'autrice è a disposizione degli eventuali aventi diritto con i quali, nonostante le ricerche eseguite, non è stato possibile comunicare.

e le dimensioni dell'aperto e del paesaggio» (Careri 2006, p. 88). Nacquero negli Stati Uniti le pratiche dell'*environmental theatre*, o teatro ambientale come è stato tradotto in italiano, che furono storicamente parallele agli sviluppi della *land art* e avevano, come quest'ultima, il carattere dell'installazione: installazioni performative dentro a ambienti urbani, spazi relazionali, architetture di città e di periferia (Schechner 1968, pp. 21-72).

Ma l'uscita dai teatri fu condotta anche in direzioni diverse rispetto alla performance ambientale del nuovo teatro americano: penso a tutte quelle compagnie che si misero in cammino, concreto (nomadismo) e artistico/spirituale (forme di scambio, baratto, condivisione e ibridazione con culture altre, la ricerca utopica di una sintonia con l'universo-mondo a partire dai linguaggi del teatro) e che assunsero nel proprio orizzonte etico e artistico l'erranza e anche il perdersi, il valore e l'urgenza del mettersi in viaggio. La prospettiva dell'erranza, del nomadismo, del viaggio, ci permette di abbracciare con sguardo unificante esperienze diverse della sperimentazione teatrale di quei decenni. I teatri che si misero in cammino avevano in comune un filo prezioso, la ricerca di nuove ritualità, e misero in gioco la dimensione evenemenziale del teatro come catalizzatore di incontri e attivatore di comunità provvisorie, valorizzando il carattere processuale e dinamico del fare teatrale a discapito del teatro pensato come rappresentazione e prodotto (Mango 2003, 'fuga dal teatro', pp. 94-111). A un livello pragmatico i teatri in cammino seguirono un procedere etnografico, lo sperimentare sul campo, sia in chiave di indagine sul locale, come tutto il ciclo del Teatro Vagante di Scabia, sia come ricerca antropologicamente orientata del bios del teatro e dell'azione performativa, come il Teatro delle Sorgenti di Grotowski, i baratti dell'Odin Teatret in sud Italia e gli anni di nomadismo extra-europeo dell'*ensemble* di Peter Brook. Tali percorsi sperimentarono tutti in qualche modo dimensioni di ecologia del teatro (Marranca 2006, pp. 227-234), perché il nomadismo portò a un ripensamento sul campo delle interazioni fra performance, spazio e spettatori, e entrarono in gioco interrogativi riguardanti il senso del luogo e lo spazio-tempo del teatro e ricerche orientate verso una ecologia della comunicazione teatrale.

Qui di seguito ricostruisco in particolare uno di questi percorsi, l'ultimo sopra citato: il periodo di nomadismo extra-europeo dell'*ensemble* di Peter Brook in Iran, nell'Africa sub-sahariana e nelle Americhe (1971-1973). La ricostruzione storiografica corre parallela ad altre già effettuate (Hunt 1995, pp. 174-190 e pp. 191-201, e Williams 1992, pp. 165-238 ) ma oltre che appoggiarsi ad esse torna alle fonti (il racconto di viaggio pubblicato da John Heilpern nel 1977, i documenti filmici) per adottare una prospettiva particolare: evidenziare l'intreccio fra il viaggio concreto in terre lontane e il testo narrativo che l'*ensemble* scelse a compagno di strada,

l'epopea sufi di Farid od-Din 'Attar, *Il verbo degli uccelli*, che racconta un mistico viaggio interiore. Questo classico poema persiano affiancò il nomadismo del gruppo, ispirò il suo *training* e fornì motivi narrativi alle tante improvvisazioni proposte alle comunità incontrate: funzionò da *testo-incontro* perché venne usato in maniera processuale, anche esso dinamizzato, in cammino. Tale prospettiva spinge a prolungare il discorso fino al 1979, quando il poema di 'Attar, accantonato per qualche anno dalla compagnia, fu recuperato, fissato in una classica riduzione drammatica, tradotto in spettacolo. *La Conférence des oiseaux* debuttò al festival di Avigone per poi trasferirsi a Parigi alle Bouffes du Nord: fu uno spettacolo felice e fortunato, che vibrava dell'autenticità di un'esperienza radicata nella biografia dell'*ensemble*.

Il racconto di questo percorso artistico, nelle sue peripezie e metamorfosi lungo un decennio, mira a mettere a fuoco quell'alternanza fluida fra forma aperta e chiusa, che da più parti viene indicata come caratteristica della pratica registica di Brook, ma che è anche emblematica delle progettualità artistiche di quel periodo storico. Il movimento fluido fra opera e flusso (Eco 1998) ha caratterizzato infatti tutta una generazione teatrale ed è passato in eredità alle pratiche performative odierne, continuando a esser tratto distintivo del teatro postdrammatico anche nel nuovo millennio.

### **La fase del nomadismo (1971-1973)**

Il Centre International de Recherches Théâtrales (d'ora in poi CIRT), fondato a Parigi nel 1970, scommise sul sincretismo culturale come punto di partenza del proprio lavoro. Brook selezionò giovani attori e attrici di svariata provenienza e formazione, accomunati dal desiderio di oltrepassare la routine professionale: fra quelli che sarebbero rimasti più a lungo erano sua moglie Natasha Perry, Bruce Myers e Helen Mirren, che provenivano come lui dai vertici del teatro di prosa inglese, il giapponese Yoshi Oida, già da un po' suo compagno di strada e fondamentale nell'aprire il gruppo alle tecniche espressive dei teatri asiatici, e Malick Bowens, un attore del Teatro Nazionale del Mali che era stata presentato a Brook da Grotowski. All'inizio vi era anche un gruppetto di giovani statunitensi provenienti dalle scene dell'off-off Broadway, dal Cafè La Mama di Hellen Stewart, fra i quali Andreas Katsulas e la compositrice Liz Swadows. Questo *ensemble* era dunque sincretico non solo per la provenienza culturale e linguistica ma anche per bagaglio teatrale, raccogliendo alcune delle più intense esperienze del teatro di ricerca e della scena istituzionale degli anni Sessanta. In un mondo appena uscito dal colonialismo e dalle

guerre di liberazione e d'indipendenza, il regista e i suoi compagni partirono verso l'Iran, poi verso l' Africa e le Americhe, alla ricerca del grado zero del teatro, con grande fiducia nella sua potenzialità transculturale e nutriti della convinzione umanista che l'arte possa in qualche modo trascendere i conflitti ideologici e politici e le terribili tragedie di sfruttamento e violenza e che, viceversa, sia possibile usare artisticamente «il mondo come apriscatole», come Brook scrisse nel 1973, in un bilancio a caldo di quegli anni di nomadismo:

l'uomo è più di quanto lo possa caratterizzare la propria cultura: le influenze culturali vanno ben oltre il modo di vestire e tuttavia esse sono ancora soltanto abiti a cui una forza sconosciuta dà corpo. Ogni cultura esprime una diversa pagina dell'atlante interiore, ma la verità umana completa è globale, e il teatro è il luogo in cui il puzzle si può ricomporre. Negli ultimi anni ho cercato di usare il mondo come apriscatole; ho cercato il modo di lasciare che suoni, forme e atteggiamenti culturali, caratteristici delle diverse parti del mondo, agissero sull'organismo degli attori proprio come un ruolo importante può spingerli ad andare oltre le loro apparenti possibilità (Brook 1997, p. 119).

Nel bel libro dato alle stampe in precedenza, *The Empty Space* (1968), Brook aveva tracciato per il teatro quattro opzioni possibili, altrettanti punti cardinali: la prima, il teatro mortale, indicava una via negativa, la patina di noia che percepiamo troppo spesso e con ragione quando il teatro si propone come routine e repertorio, come operazione di cultura museale e senz'anima; l'ultima, il teatro immediato, esprimeva la direzione di ricerca sulla quale il regista avrebbe speso tutti i decenni a venire: un teatro energico e vivente, in piena salute, capace di entrare in comunicazione diretta con i suoi spettatori e di transitare con scioltezza fra il ruvido (*rough*) e il sacro (*sacred*). Con questi termini Brook riconfigurava le altre due istanze complementari della teatralità: il ruvido, ossia il *coté* popolare del teatro, la vocazione a rispecchiare comicamente e criticamente il mondo e gli uomini e le loro forme di convivenza, in forma di commedia e burla, di farsa e satira; il sacro, ossia la vocazione rituale del teatro a fungere da tramite per l'invisibile, verso il bisogno universale di spiritualità e alterità.

*Il verbo degli uccelli*, che Brook scelse a compagno di viaggio per i primi anni di vita del CIRT, è un'epopea che sta dal lato del sacro. Il persiano Farid od-Din 'Attar è uno dei più celebrati poeti del sufismo, l'antica tradizione mistica che ricerca un contatto diretto e personale con una realtà superiore; il suo testo in rima racconta un viaggio di tutti gli uccelli, che si liberano faticosamente e progressivamente dei pesi e

dei legami del mondo e della vita terrena, alla ricerca di Simorg, il loro Re nascosto. Lo troveranno, dopo lunghe peripezie, dentro di sé. Gli uccelli sono simbolo trasparente dell'anima alla ricerca di Dio:

la simbologia del volo, dai miti dell'antica religione iranica sino alle moderne metafore aviatorie del romanziere americano Richard Bach, ha sempre segnalato il bisogno umano di liberazione dai lacci della materia e dai vincoli dell'umana complessione, l'aspirazione dell'anima a viaggiare verso la patria celeste. L'immagine del volo è certamente depositata nel profondo dell'animo umano, appartiene al suo patrimonio di visioni archetipali.[...] Alla simbologia del volo si affianca nella tradizione islamica una simbologia associata al canto degli uccelli. La loro lingua [...] viene intesa come lingua altra rispetto a quella umana, e non a caso in tutta la poesia mistica araba e persiana diventa cifra del linguaggio esoterico, di una lingua del cuore, di un codice di comunicazione con il sovrasensibile (Saccone 1999, pp. 376-377 e p. 378).

*Il verbo degli uccelli* rimanda così, in prima battuta, alla marcata istanza spirituale che nutrì la compagnia errante del CIRT. Il racconto del vulnerabile percorso di trasformazione degli uccelli, del cammino collettivo verso l'ignoto all'insegna dell'abbandono delle certezze e consuetudini di vita, funzionava da specchio e metafora del loro viaggio nelle terre extraeuropee, alla ricerca delle possibilità universali della propria arte. «Molti degli elementi comici e dolorosi della storia assomigliavano molto a quanto stavamo vivendo noi in quel periodo, perché il viaggio era un impietoso spogliarsi delle proprie maschere e difese», ha ricordato il regista, evocando quel *disimparare* che fu una direzione di marcia esplorata dal Centro negli anni del suo nomadismo (Brook 2001, p. 176).

Nel dicembre del 1972, dopo il viaggio in Iran, Brook e i suoi compagni partirono per tre mesi nell'Africa sub-sahariana. Percorsero in Land Rover 8000 miglia attraverso il deserto, accampandosi nei villaggi delle oasi dell'Algeria, del Mali, della Nigeria e del Niger, alla ricerca di contatti e interazioni fra la cultura della loro micro-comunità teatrale e quelle del posto, lungo direzioni di marcia che possiamo oggi concettualizzare, come ci suggerisce Raimondo Guarino, appoggiandoci alla riflessione antropologica contemporanea dedicata alle "zone di contatto" (Clifford 1999), da intendersi come «sedi di interpretazione reciproca, di autorappresentazione e di esposizione delle identità collettive e condensazione delle tecniche e degli stili di vita» (Guarino 2008, p. 22).

Così Brook:

Quando arrivavamo in un villaggio parlavamo con il capo e servendoci di un interprete, che di solito era un ragazzino, spiegavo in poche parole che un gruppo di persone provenienti da varie parti del mondo si era messo in viaggio per scoprire se, grazie a una particolare forma chiamata teatro e senza una lingua comune, fosse possibile stabilire un contatto umano. Questo discorso fu compreso dovunque andassimo senza bisogno di ulteriori spiegazioni. [...] Penso che il gruppo avesse trovato la giusta semplicità per avvicinarsi alla gente in modo umano. Non si può andare da nessuna parte facendo finta di essere diversi da quello che si è. Eravamo partiti con tutta l'attrezzatura necessaria per una spedizione di questo genere e non volevamo dare a intendere di essere un gruppo che girava l'Africa a piedi o che viveva esattamente nelle stesse condizioni umane in cui viveva la gente per cui recitavamo. Era evidente che non era così. [...] Ma che alcuni stranieri arrivassero portando con sé quello che di solito si considera parte del loro naturale modo di vivere – automobili, apparecchiature elettriche e simili - non sorprende nessuno (Brook 1999, pp. 111-112).

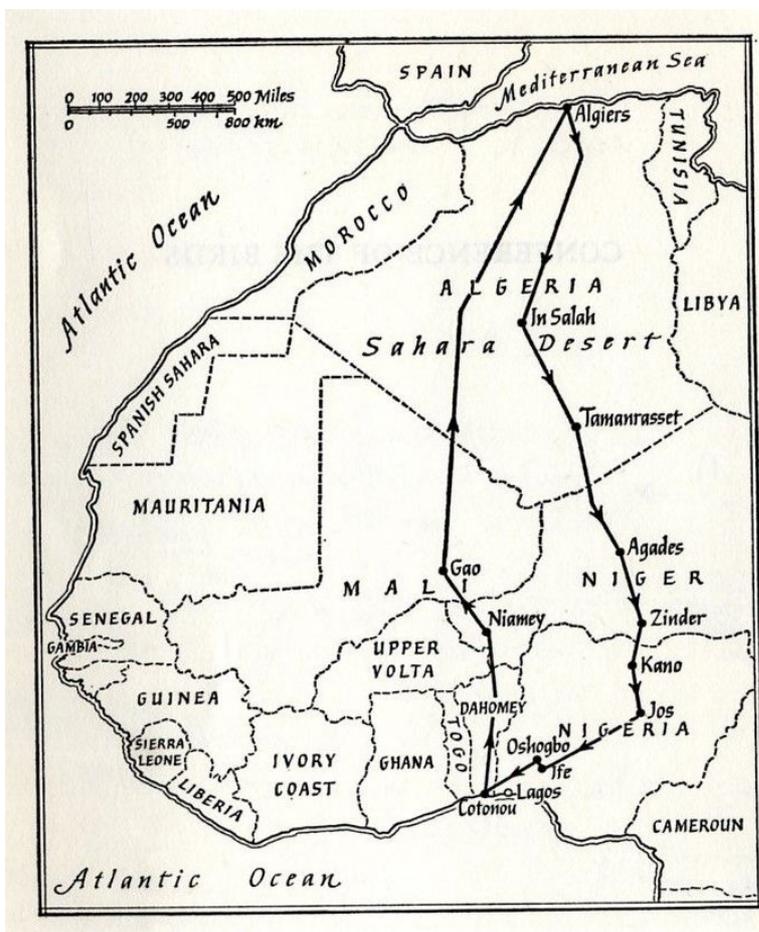


Fig. 1: Mappa del viaggio del CIRT attraverso l'Africa sub-sahariana (da Heilpern 1977).

Il regista e i suoi compagni misero in gioco il massimo grado possibile di ascolto e ricettività verso i compagni, verso i loro pubblici, verso gli ambienti attraversati; misero alla prova, incontro per incontro, i loro modi di operare nella ricerca delle sintonie e vibrazioni possibili con comunità umane di altra lingua e non abituate ai codici della comunicazione teatrale occidentale. Gettarono così le basi di quel teatro 'delle forme semplici' (Banu 1992) di cui il CIRT divenne maestro riconosciuto nei decenni successivi. Li accompagnava un giovane scrittore americano, John Heilpern, che venne coinvolto nell'impresa col compito di redigere un diario di viaggio: fu pubblicato qualche anno dopo, nel 1977, e evocava fin dal titolo - *Conference of the Birds. The story of Peter Brook in Africa* - la centralità che ebbe l'epopea sufi nel bagaglio della compagnia.

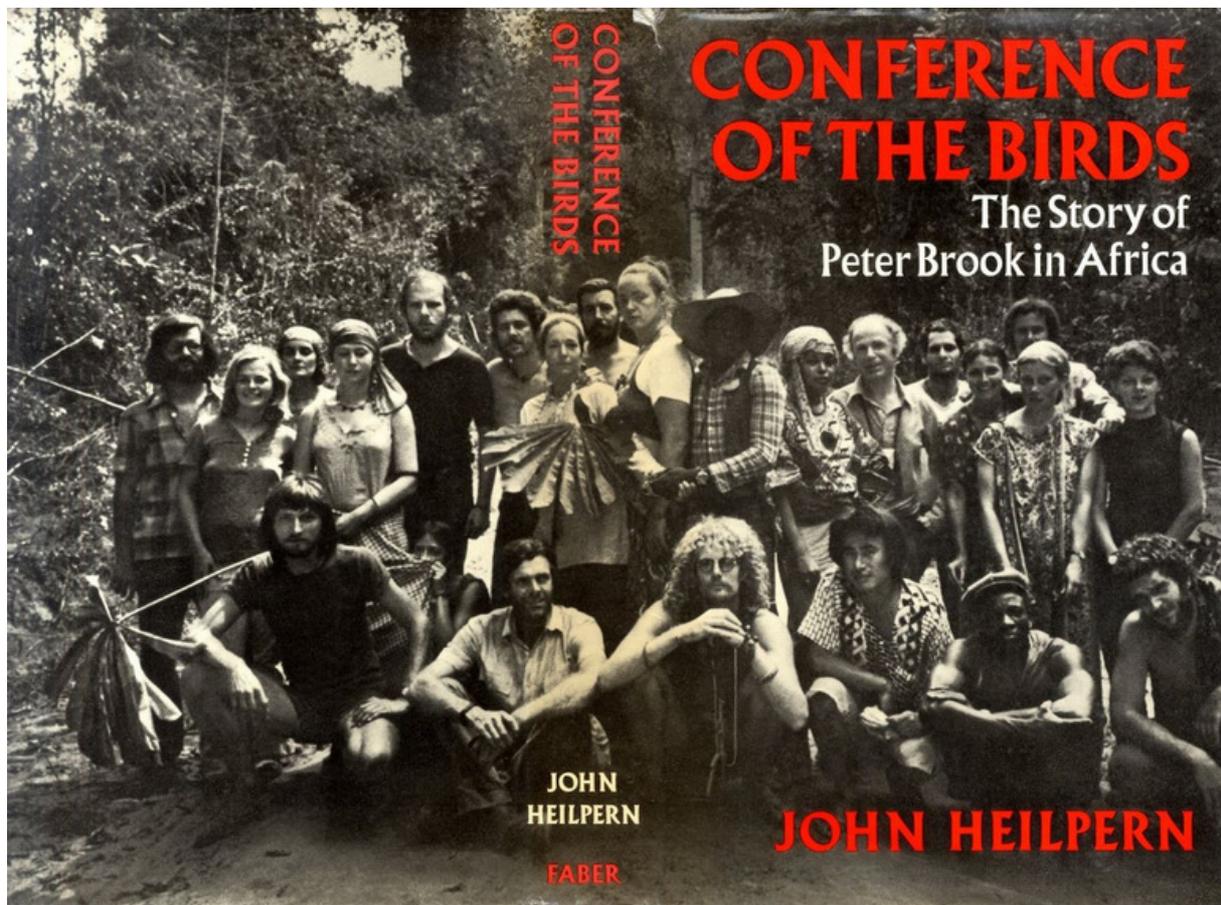


Fig. 2: La copertina del diario di viaggio di Heilpern: foto di gruppo dell'ensemble in Africa (Peter Brook è in piedi, il sesto a destra).

Come ha scritto il regista:

Abbiamo lavorato con libere improvvisazioni davanti a ogni tipo di pubblico, per imparare la relazione intima che esiste in ogni istante fra la verità di una forma d'espressione e la qualità della comunicazione. Il nostro punto di partenza eravamo noi stessi, ma per evitare di girare in tondo in un narcisismo pericoloso, è necessario appoggiarsi a qualcosa di più grande e più forte che proviene dall'esterno, che lancia sfide alla nostra comprensione costringendoci a guardare oltre quell'universo personale che proiettiamo davanti a noi in ogni momento e che confondiamo con la realtà. Presto ci siamo volti verso 'Attar, che appartiene a una tradizione dove l'autore stesso cerca di servire una realtà più grande dei suoi fantasmi o delle sue idee [...] *Il verbo degli uccelli* ha rappresentato l'oceano di cui avevamo bisogno (Brook in Carrière 1979, postfazione, p. 76<sup>1</sup>).

*Il verbo degli uccelli* nutrì la compagnia e a più livelli, come metafora del proprio viaggio e come repertorio di personaggi e situazioni che permise di sviluppare e arricchire narrativamente le improvvisazioni, ma anche come profonda fonte di ispirazione e risorsa per le sperimentazioni gestuali e sonore. Già da un anno il collettivo lavorava principalmente a sviluppare registri espressivi che oltrepassassero la risorsa fondamentale dell'attore di tradizione, ovvero il linguaggio e l'espressione verbale, a favore dell'indagine sulla comunicazione non verbale. Era inclusa in questa ricerca l'esplorazione di una sonorità ricca di modulazioni di intensità, di frequenze e emozioni; si cercava una poesia del suono di efficacia transculturale. Brook e il suo gruppo avevano coltivato esercizi sulla sonorità delle lingue antiche sognando un linguaggio universale, e il poeta inglese Ted Hughes (che viaggiò con loro anche in Africa) li aveva aiutati lungo questa strada, scrivendo per loro e insieme a loro un dramma in un linguaggio inventato dalle risonanze archetipiche, *Orghast*, che avevano portato in scena in Iran nel 1971.

In Africa a quegli esercizi vocali se ne affiancarono altri, partendo questa volta dalla suggestione de *Il verbo degli uccelli*. Nacque così la ricerca sul mimetismo canoro, e l'imitazione delle sonorità degli uccelli diviene terreno di infinite varianti, sia durante il training interno al gruppo che per le improvvisazioni canore di piazza nei villaggi. Liz Swadows, la giovane compositrice proveniente dall'underground newyorkese, insegnò ai compagni di viaggio l'improvvisare e comporre al momento, come i musicisti jazz, e li indirizzò alla ricerca di suoni puri, suoni-sorgente che potessero poi essere poi sviluppati e manipolati liberamente (Heilpern 1977, pp. 63-

---

<sup>1</sup> La traduzione dal francese è mia.

64). Studiare e riprodurre il modo di comunicare degli uccelli rientrava in questo percorso:

Ogni verso di uccello ha la sua configurazione sonora e ritmica che non ha un suo preciso equivalente nella musica; questa particolarità rende libero l'ascoltatore da qualsiasi associazione normale. Spesso, quando un gruppo tenta di emettere toni musicali spontanei, la mancanza di disciplina può portare a una confusione di suoni emessi per il proprio compiacimento. Tuttavia, quando il modello è così preciso come i segnali degli uccelli, dove le chiamate ripetute, mai due volte esattamente uguali, si intrecciano l'una con l'altra, ricrearle con la voce umana richiede un ascolto straordinariamente intenso e rigoroso. Questo ci condusse a un nuovo modo di accostarci al suono, per tentare una forma di melodia che avesse l'intricata sensibilità della musica dei pigmei o degli abitanti delle isole Salomone, che avevamo preso a modello. Lottavamo per abbandonare - anche se solo temporaneamente - tutte le pretese intellettuali, al fine di trattare ogni suono come "perla di conoscenza" da sentire, udire, e gustare; da capire, non da analizzare (Brook 2001, pp. 162-163).

Un immaginario ornitologico guidò in Africa anche parte della ricerca gestuale. Un documentario (Ayats & Brook 2001) mostra gli attori in cerchio durante un allenamento quotidiano; a turno proponevano vocalizzi prolungati e modulavano il movimento corporeo secondo ritmi fluidi, ora lenti ora veloci, che coinvolgevano soprattutto la parte alta del torso e le braccia, ora distese ora piegate e slanciate verso l'alto o ricurve, in infinite varianti<sup>2</sup>. La fluidità al *ralenti* di questa ricerca sul movimento degli esseri-uccelli ricorda l'armoniosa organicità del *Tai chi*, arte marziale che il gruppo praticava quotidianamente sotto la guida del giapponese Yoshi Oida (Heilpern 1977, p. 61).

Così l'upupa, il corvo, la pernice, il falcone, l'usignolo, la tortora e i tanti altri uccelli del poema di 'Attar prendevano corpo e diventavano personaggi, per dar vita ad altrettanti eventi di ludicità teatrale, che nascevano su un tappeto, in mezzo al pubblico dei villaggi; le improvvisazioni intrecciavano la logica dell'incarnazione dei

---

<sup>2</sup> Un esercizio simile verrà proposto durante le dimostrazioni di lavoro alla *Brooklyn Academy of Music*, nel 1973: due attori improvvisano un dialogo gestuale di botta e risposta con movimenti fluidi, molto puliti e limpidi, adatti ad essere copiabili e riproducibili, e il pubblico li imita coralmente. Il duetto è corporeo e tutto basato su movimenti di braccia, chiaramente ispirati a immagini interiori che richiamano ora le ali, ora il becco e il volto di un uccello; sviluppa infinite possibilità di movimento organico e trasmette una ricerca di leggerezza, ampiezza e libertà: una forma dinamica e corporea del viaggio spirituale (Field 2005).

personaggi-uccelli con altre 'pezze d'appoggio' dell'*ensemble*, quali i bastoni o le scatole di cartone:

Si apre il tappeto e appare una scatola da imballaggio vuota. Un attore-uccello vi si arrampica sopra e vi entra dentro facendo suoni d'uccello. Incuriosito, un altro attore-uccello si avvicina e apre la scatola: l'uccello dentro becca e uccide (Heilpern 1977, p. 61<sup>3</sup>).

La scena transitava dal comico al tragico, secondo l'intuizione acquisita sul campo che gli abitanti dei villaggi africani del deserto si aspettassero anche registri simbolici che oltrepassassero la pura ludicità, verso dimensioni più misteriose e drammatiche. Anche Ted Hughes, che accompagnò la seconda parte del viaggio africano, scrisse alcuni canovacci per le improvvisazioni valorizzando l'intreccio fra i racconti degli uccelli e gli oggetti-guida dell'*ensemble*; ad esempio per raccontare l'attraversamento delle sette valli -la parte centrale del poema- progettò una danza di bastoni (Williams 1988, p. 227).

Durante il viaggio si passò dalle improvvisazioni iniziali, che seguivano un canovaccio strutturato, a forme sempre più aperte e meno programmate di relazione con i pubblici africani. Anche in questi sviluppi aperti di intense relazioni creative entrarono gli esseri-uccelli; ad esempio il documentario *A theatrical Experiment in Africa* (Ayats e Brook 2001) mostra come, durante un cerchio di danze ritmate da potenti percussioni, alla danza bassa e terrena di una donna africana che muove con sensualità un lungo telo sui fianchi e intorno al sedere, risponda un attore della compagnia europea, animando anch'egli un tessuto all'altezza di scapole e spalle, fino a farne battito d'ali e movimento incalzante d'uccello: i due improvvisano un duetto al contempo carnale e metafisico, fra alto e basso, terrestre e celeste, entro una cornice rituale dove la separazione fra attori e spettatori non ha ragione d'essere, e lo scambio dei ruoli è fluido e possibile.

Così, come commenta Brook,

gradualmente scoprimmo che era possibile sbarazzarci delle nostre strutture ed entrare in relazione creativa con la gente nei modi più liberi possibile, nelle danze, cerimonie e altri tipi di eventi del genere, ovunque avessero luogo. Per noi significò un altro modo di sentire e capire non con le parole, ma direttamente, attraverso i rituali (Ayats & Brook 2001<sup>4</sup>).

---

<sup>3</sup> La traduzione dall'inglese è mia.

<sup>4</sup> La traduzione è mia.

La compagnia partecipò a varie festività e celebrazioni tradizionali, in Nigeria incontrò i *griot* e assistette a rituali di possessione fra gli Yoruba, avendo varie occasioni di riflettere sulle modalità di un teatro “sacro”, dove la trasformazione psico-somatica apre porte d’accesso all’alterità e all’invisibile (Williams 1992, p. 205).

Gli uccelli accompagnarono anche il successivo nomadismo del CIRT, in costante evoluzione, passando dai frammenti delle improvvisazioni africane a forme più strutturate ma sempre fluide, a seconda dei pubblici e dei contesti.

Un altro documentario (*Stages. Peter Brook and CIRT in Australia*, 1980) riprende ad esempio alcune scene della versione che *l'ensemble* rappresentò nel 1972 in Australia, al Festival di Adelaide, in una suggestiva cava all'aperto, di fronte a un pubblico misto di bianchi e di nativi aborigeni. Le immagini, le sequenze narrative, la creazione dei personaggi sono mature e ricche. Grazie a guanti-marionetta e a teli leggeri si sono inventate le bellissime figure di uomo-uccello che saranno poi riprese nel 1979; il racconto epico di 'Attar viene scandito lungo due strategie di visualizzazione e concretizzazione scenica, poiché la narrazione vera e propria del viaggio ha come protagonisti gli esseri-uccelli, mentre i tanti aneddoti sugli esseri umani che l'upupa racconta agli uccelli in forma di parabola vedono in scena personaggi in maschera. Fra i frammenti documentati, spicca uno di gusto naïf e carattere comico: l'usignolo (Jean-Claude Perrin), tenendo davanti al viso la sagoma in vimini di una piccola gabbia, con voce acuta ci racconta di esser stato imprigionato perché capace di bellissimi canti; orgoglioso inizia a darcene un assaggio, ma ecco che un altro essere-uccello gli strappa la gabbia di mano. All'usignolo pare mancare la terra sotto i piedi, prova un senso di vertigine e non sa che direzione prendere; inizialmente continua stupito il suo canto, inebriato dalla libertà e estasiato dalla possibilità di cantare in armonia con le vibrazioni del mondo, ma poi lo vediamo cadere comicamente in preda allo spavento, riprendersi la sua gabbietta, e commentare che è proprio bella e confortevole: è il suo pretesto per non partire.

Nonostante la ricchezza delle immagini e della drammaturgia scenica, negli anni del nomadismo *Il verbo degli uccelli* non si fissò in forma spettacolare: il testo era scelto a compagno di viaggio per una sfida precisa, imparare a sintonizzarsi con pubblici differenti, incontro per incontro, «lasciare che il mondo esterno - gente, luoghi, stagioni, ore del giorno e della notte - agisse in modo diretto sugli attori» (Brook 1997, p. 120). Così l'estate seguente in California, durante il periodo di convivenza con El Teatro Campesino diretto da Luis Valdez, venne proposto a frammenti in teatri, parchi e chiese, e maturò altre versioni ancora mettendosi in

risonanza con il movimento dei braccianti messicani e con il loro teatro, nato dentro alle lotte agrarie ma nutrito, oltre che di intenti militanti e agitprop, anche degli echi dell'universo-terra, secondo il retaggio indio-messicano di relazione al cosmo e al vivente. Anche qui il poema di 'Attar venne messo alla prova come “testo-incontro”, secondo una logica che permetteva di integrare nella performance altri compagni di strada: nell'agosto del 1973 le due comunità teatrali, la campesina di Valdez e la cosmopolita di Brook, ne proposero una versione comune, *Los Parajos*, presentandola ai *chicanos* in forma di teatro di strada, e evidenziando, della storia, la metafora di ricerca di valori comuni oltre le diversità: non a caso il pezzo forte era la scena d'apertura, la babele di lingue dei diversi uccelli che non si capiscono fra loro, ma che si può oltrepassare grazie all'obiettivo di lotta e fede per una causa comune.

Ulteriori metamorfosi del racconto teatrale nacquero dall'incontro con i Nativi americani, fino all'approdo a New York, nell'autunno del 1973. Qui, nel cuore dell'Occidente, il Centro concluse il suo ciclo di nomadismo per il mondo, proponendo per cinque settimane delle “giornate del teatro”, aperte alle comunità teatrali che ne facevano richiesta, e dedicate alla dimostrazione di esercizi, alla riflessione pratica e alla condivisione del percorso svolto; incontrò e interagì con realtà diversificate, dai gruppi della ricerca underground ai teatri delle minoranze (erano presenti il teatro cinese di Tisa Eghan, La Mama di Ellen Stewart, Il teatro Nazionale dei Sordi, l'*Ensemble* dei Nativi Americani, il gruppo parateatrale di Grotowski (Williams 1992, p. 230)). Arrampicate sugli scranni di una grande sala a forma di teatro anatomico, alla Brooklyn Academy of Music, le diverse comunità di teatranti osservavano, intervenivano e interagivano con i *performer* del Centro, in una modalità di interrogazione di esperienze tipica dello sperimentalismo occidentale. La duttilità, dinamicità e trasformabilità dell'espressione teatrale erano fra le cose che l'*ensemble* voleva testimoniare, proponendo ogni sera varie versioni de *Il verbo degli uccelli*. Brook racconta:

*Il verbo degli uccelli* fu l'argomento su cui continuavamo a tornare, sempre in cerca di una forma che ancora ci sfuggiva. L'ultima serata a Brooklyn ci dividemmo in tre gruppi, ciascuno dei quali improvvisò la propria versione sul poema. In prima serata Yoshi e Michelle Collison si lanciarono in uno spettacolo rudimentale e gioioso che, con tutta la sua esuberante energia, entusiasmò il pubblico. A mezzanotte Natasha e Bruce Myers accesero alcune candele, tirarono fuori una colomba e guidarono gli spettatori attraverso una lettura delicata e solenne. Alle quattro molti spettatori fedeli, andati a casa per un paio d'ore di sonno, tornarono attraversando la città buia e silenziosa per essere di

nuovo con noi. Andreas Katsulas e Liz Swadows condussero una cantata che crebbe a mano a mano che il chiarore dell'alba entrava dalle finestre e inondava di luce lo spazio. Il canto si spense e vi fu un lungo momento di silenzio. Quindi ci alzammo e andammo via. Il nostro viaggio americano si era concluso (Brook 2001, p. 185; altri racconti su queste versioni newyorkesi de *Il verbo degli uccelli* sono in David Williams 1992 e nella postfazione di Brook a Carrière 1979):

Nel 1974 il CIRT rientrò a Parigi e *Il verbo degli uccelli* venne momentaneamente accantonato. Brook e l'*ensemble* riversano il loro prezioso apprendistato nel rendere intensi, immediati e densi di qualità comunicativa gli spettacoli che prepararono e allestirono presso la loro nuova sede, il teatro delle Bouffes du Nord. Lavorarono secondo un principio di 'alternanza dei contrari' (Banu 1985), allestendo splendidi Shakespeare (*Timon of Athens*, *Antony and Cleopatra* e *Measure for Measure*) accanto all'avanguardista *Ubu Re (Ubu au Bouffes)* e a un dramma di attualità antropologica, *Les Iks*, e consolidarono la fama internazionale del CIRT. Intanto, fra il '76 e il '79, Brook si dedicò anche al cinema, sua grande passione, realizzando *Rencontres avec des hommes remarquables (Incontro con uomini straordinari, 1979)* tratto dall'autobiografia del suo maestro spirituale, l'armeno Georges Ivanovič Gurdjieff <sup>5</sup>. Brook da tempo seguiva il suo magistero guidato da Madame De Salzmann, che era stata allieva e collaboratrice di Gurdjieff: un lungo percorso privato di formazione spirituale che il regista ha voluto raccontare pubblicamente per esteso solo nella sua autobiografia (Brook 2001). Fu allora che il regista riprese *Il verbo degli uccelli* per un'ultima metamorfosi; il confronto con Gurdjieff attraverso il registro filmico rese urgente affrontare e fissare anche teatralmente la sfida di fondo del suo lavoro artistico, la convinzione che il teatro possa aprire la porta all'invisibile e alle dimensioni del sacro. Così il poema di 'Attar fu rivisitato e affrontato, questa volta, non come testo-incontro (secondo gli usi descritti prima), ma come racconto sapienziale da trasporre in scrittura scenica, confidando di poter trovare una forma teatrale alla «strategia gurdjieffiana del segreto iniziatico» (Di Bernardi 2007, p. 506):

---

<sup>5</sup> Georges Ivanovič Gurdjieff (1872-1949) dedicò la vita all'insegnamento filosofico e spirituale, insistendo sul lavoro psicofisico su di sé, per raggiungere una superiore vitalità e consapevolezza. La via proposta, che combina cristianesimo e sufismo, era frutto di incontri diretti con varie tradizioni spirituali, grazie ai viaggi compiuti in gioventù in Medio Oriente, India e Tibet. Insegnò in Russia prima della Rivoluzione sovietica; in Georgia nel 1919 fondò un Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo dove, grazie anche all'incontro col magistero di Émile Dalcroze, ebbero largo spazio le ricerche pratiche sulle danze sacre. Fra le due guerre si stabilì a Parigi fondandovi una eclettica e influente comunità di allievi, fra cui molti artisti e intellettuali del tempo, che ebbe una sponda anche dall'altro lato dell'Atlantico grazie ai suoi frequenti viaggi negli Stati Uniti. Cfr. la sua autobiografia (Gurdjieff 2007), il film di Peter Brook (*Rencontres avec des hommes remarquables, 1979*) e il libro del suo allievo più noto, (Uspenskij 1976).

nacque *La Conférence des oiseaux*, che il CIRT presentò nel 1979 al festival di Avignone e mise poi in programma alle Bouffes du Nord.

### ***La Conférence des oiseaux (1979)***

Sono d'accordo con Vito Di Bernardi (2007, p. 505) quando afferma che il punto di vista gurdjieffiano apre interessanti possibilità di rilettura degli spettacoli di Brook: è sicuramente un consistente filo rosso del suo percorso fra gli anni Settanta e gli Ottanta, e spiega come le sue scelte gravitino in un modo o nell'altro verso la Persia degli spazi mistici: sia concretamente, geograficamente, perché *Rencontres avec des hommes remarquables* viene girato in Afghanistan, sia in senso artistico e culturale, perché la ricerca spirituale sotto il segno di Gurdjeff è il punto di riferimento esplicito o implicito dei suoi due grandi spettacoli tratti da antiche epopee, la persiana *Il verbo degli uccelli* e l'indiana *Mahabharata*. Entrambe, come osserva Di Bernardi, sono avvicinate secondo uno stesso trattamento drammaturgico: Jean-Claude Carrière si occupa delle riduzioni drammatiche evidenziando il ruolo e funzione della guida spirituale, e le figure dei maestri iniziatori si trasformano in entrambi i casi in personaggi-guida e al contempo in narratori. Così è per l'upupa nel caso de *La Conférence des oiseaux*, e per Krishna nel caso di *Mahabharata*, e i due personaggi non a caso vengono affidati a uno stesso interprete, l'attore francese Maurice Bénichou.

Dunque lo spettacolo del 1979 maturò lungo due impulsi primari: l'uno era quello del "teatro sacro", l'altro era la memoria del nomadismo sedimentata nella compagnia, la ludicità con cui si erano sperimentate le figure e i temi del poema persiano. Il lavoro di Jean-Claude Carrière fu indispensabile per passare dalla memoria delle improvvisazioni a una forma complessa, dal flusso dell'opera aperta a una versione fissa di scrittura scenica. Al posto dell'interminabile discussione letteraria fra gli uccelli, fatta di batti e ribatti e di centinaia di aneddoti (un movimento a spirale costruito per variazioni sul tema, talmente lento e minuzioso da apparire statico), Carrière riprese soluzioni sperimentate nel periodo nomade e propose *il racconto dinamico di un viaggio*, dove le storie esemplari che l'upupa racconta agli uccelli titubanti si concretizzano sulla scena in immagini e si trasformano in altrettante visioni o incontri; così essi si imbattono lungo il cammino in re e dervisci, principesse e eremiti, il cui destino esemplare serve loro di esempio. Al posto della mistica dell'annientamento totale nel divino (che prevale nel poema sufi), Carrière delineò una ricerca spirituale dal carattere quasi laico, che non insiste tanto sulla mortificazione corporea quanto sulla capacità di ascoltare la vibrazione del cuore, di fare spazio interiore e di abbandonarsi a riconoscere l'Altro, il sacro, dentro di sé.

Per trasformare un poema epico in forma dialogica, Carrière predispose un gioco serrato di domande e risposte fra gli uccelli incastonandolo dentro a una narrazione in terza persona: sia l'upupa che gli altri uccelli trapassano di continuo fra la parola diretta e quella indiretta, fra essere personaggi e essere narratori, come è evidente fin dal passaggio iniziale:

*L'Upupa avanza, sola, e dice:*

UPUPA: Un giorno tutti gli uccelli della terra, i conosciuti e gli sconosciuti, si riunirono a congresso.

*Tutti gli uccelli si radunano per il congresso*

UPUPA: Quando furono riuniti, l'Upupa, piena di speranza, prese posto in mezzo a loro

*L'Upupa va a mettersi in mezzo agli uccelli.*

UPUPA: Cari uccelli, passo le mie giornate nell'ansia. [...] Noi abbiamo un re. Dobbiamo partire alla sua ricerca. Altrimenti siamo perduti (Carrière 1984, p. 11).

Sulla scena il richiamo dell'upupa lanciato ai quattro angoli del mondo suscitava una risposta corale: suoni lontani si avvicinavano progressivamente, grida estranee rispondevano sotto forma di eco, e la comunità degli uccelli si radunava nell'ambiente caldo e vuoto.

Gli uomini-uccelli furono una delle più belle realizzazioni dello spettacolo. Il lavoro sui personaggi, risonante dei ricordi degli anni di viaggi, coinvolse con passione gli attori nei mesi di prove. Quelli di loro che erano stati in Africa e in America passarono ai nuovi compagni una memoria incorporata e vivente, e insieme realizzarono quella sorta di mosaico di caratteri che 'Attar suggeriva - il pavone vanitoso, l'orgoglioso falco, l'anatra attaccata alla sua acqua e l'usignolo innamorato del proprio canto – utilizzando tratti essenziali. Tradussero l'immaginazione mimetica o naturalistica condensandola con fantasia in pochi segni-chiave, e per visualizzare i caratteri ricorsero alle risorse già esplorate nella fase del nomadismo: il lavoro canoro innanzitutto (tubamenti e uso stereotipo della voce), poi posture e gestualità stilizzate, utilizzate in forma iconica o secondo un procedere metonimico che non coinvolgeva necessariamente il corpo intero ma riguardava ad esempio le mani o le braccia soltanto (dita a uncino per il falco, braccia incrociate o sollevate, palme aperte). Altri supporti esterni al corpo enfatizzavano le resistenze e il carattere, come la gabbia in miniatura che la cocorita portava sempre con sé, a sottolineare la sua

auto-prigionia, o il ventaglio multicolore che il vanitoso pavone sfoggiava alternativamente come coda e come cresta.

Radunati in assemblea, gli uccelli opponevano mille resistenze all'esortazione dell'upupa, e a ognuno di loro lei rispondeva raccontando una storia. Otto racconti, introdotti e annunciati da svariati motivi musicali, nutrivano vivacemente la prima parte dello spettacolo; l'upupa ne era la regista, convocava i personaggi nello spazio scenico e a volte li interpretava lei stessa. Uscendo dai ruoli dei personaggi-uccelli, gli attori entravano dunque nelle figure umane di questi racconti edificanti (re, schiavi, eremiti...) e per distinguere questo diverso livello narrativo *l'ensemble* ricorse a una soluzione sincretica, l'uso delle espressive e naturalistiche maschere balinesi *Topeng*, che l'attore Tapa Soudana, da poco entrato nel gruppo, aveva portato con sé (Peter Brook 1997, pp.195-201). L'uso delle maschere contribuiva a inscrivere lo spettacolo in una memoria e una cultura altra:

Ciò indirettamente conferisce un'anzianità alle storie dell'upupa che sembrano provenire da un sapere anonimo e non da un immaginario individuale. Così del resto si rafforza la natura orientale della storia, perché Brook intende partire da un orientalismo vago, da un riferimento a uno spazio culturale che, senza esser insolito, tuttavia non ci è familiare (Banu 1990, p. 47).

Le storie avevano un carattere edificante e esortativo, erano un invito ad abbandonare le proprie certezze e ciò cui si è attaccati (come il Falco orgoglioso di essere al servizio di un Re), alla ricerca di una verità più profonda, spirituale ma anche etica:

A furia di usare delle immagini leggibili, letterali, naive, lo spettacolo apre, a fianco della sua dimensione iniziatica, una sua possibilità di lettura etica. Questo gli conferisce la sua dimensione diretta, immediata, in quanto partire, per lo spettatore, presuppone non soltanto la ricerca del Simorg, ma anzitutto la vittoria sulla pigrizia e il simulacro, la viltà e la mediocrità quotidiana. *La Conférence* non si chiude nell'esoterismo e tanto meno si arena nei sermoni di un discorso moralizzante. La lontananza e la prossimità si correggono reciprocamente (Banu 1990, p. 48).

Finito il mosaico dei dubbi e la sequenza delle storie, l'upupa esortava duramente gli uccelli:

Cucitevi il becco. Finitela di chiamarvi formiche e mendicanti. Rimangiatevi le vostre scuse. L'amore ama le cose difficili. Dà fuoco a ogni speranza di raccolto. Non esitate, non aggrappatevi all'infanzia, avanti i piedi e sbattete le ali! Se tutto prende fuoco, prenderemo fuoco anche noi! (Carrière 1984, p. 24).



Fig. 3: *La Conférence des oiseaux* (1979): la partenza (da Banu 1985).



Fig. 4: *La Conférence des oiseaux* (1979): in volo (da Banu 1985).

Era il momento della partenza: gli attori-uccelli si mettevano in formazione, dispiegavano le ali e si univano in volo, dando vita a un frammento scenico intenso e evocativo, di grande suggestione:

La luce si incentra sulla formazione a V degli uccelli e l'upupa prende posizione nel punto di guida. La scelta consapevole e determinata di unirsi in gruppo è espressa fisicamente nella loro formazione come una sola unità ordinata, e vocalmente nel coro di suoni improvvisati che crea un eco di liberazione; raggiunto il crescendo, prorompono dinamicamente in varie direzioni verso gli spettatori per cominciare il loro viaggio, mentre le vocalizzazioni restituiscono il senso di movimento nello spazio. Segue una lunga pausa di buio e silenzio risuonante, carico di terrore dopo l'esplosione dei movimenti e l'impatto fisico dei rumori. Nell'aria avvertiamo un misto di aspettative eccitate e di totale mancanza di rassicurazione, e l'improvvisa solitudine determinata dal buio e dal silenzio marcano un punto indeterminato di congiunzione fra la realtà materiale e l'altrove. Poi lentamente le luci si riaccendono per rivelarci la vista liberatoria e rinvigorente dei primi uccelli in volo tranquillo, sostenuti dal delicato tintinnio dei musicisti. Per lo spettatore, è un momento di intensa meraviglia e di innocenza (Williams 1992, p. 299<sup>6</sup>).

Con il ritorno delle luci gli spettatori assistevano alla prima e sorprendente metamorfosi degli uccelli. Partendo in volo ogni attore diventava doppio animando un leggero guanto-marionetta di uccello che aveva rigidi solo il volto e il becco, mentre i corpi alati, flessuosi e ariosi erano creati con semplici teli chiari, fissati con canne di bambù o ottenuti col prolungamento delle tuniche e degli scialli degli attori. Tali doppi-marionette prendevano vita grazie al movimento delle braccia che animavano i teli e le stoffe, delle mani che muovevano i becchi. A differenza dei marionettisti tradizionali, gli attori erano tutt'altro che invisibili: incorporavano i loro guanti-uccelli mostrando il proprio viso, prestando loro la parola e il movimento, fondendosi e distanziandosi da essi; ora parlavano da uccelli, in altri momenti invece raccontavano.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> La traduzione è mia.

<sup>7</sup> Così insomma lo spettacolo si inserisce in quel fecondo campo di ricerca dell'epoca che riguardava l'interazione fra teatro d'attore e teatro di figura. Si pensi a pratiche tanto diverse come quelle di Tadeusz Kantor, del Bread and Puppet, o le esperienze italiane del Tamteatromusica e del Teatro GiocoVita.



Fig. 5: *La Conférence des oiseaux* (1979): un attore e il suo doppio-uccello (da Banu 1985).

Compiuta la prima metamorfosi, gli uomini-uccello con le ali dispiegate si muovevano a circonvoluzioni nello spazio intorno all'upupa, lungo traiettorie che non erano più rettilinee e spigolose come nella prima parte. Sorvolando il deserto, il gruppo incontrava il Pipistrello e l'Uccello marciatore, che si erano persi lungo la via verso il Simorg; ad alcuni venivano a mancare le forze; la luce si intensificava o si attenuava materializzando il loro stato d'animo. Fra l'uno e l'altro incontro era incastonato quello con un umano, l'eremita comicamente innamorato della propria barba, che introduceva una diversa e divertente qualità emotiva. Una scena misterica concludeva la traversata: un vecchio saggio chiamava i viaggiatori a una morte: «Se volete andare oltre, qualcosa deve scomparire» (Carrière 1984, p. 32). Seduto a terra a gambe incrociate, muovendo un semplice telo nero davanti a sé, il vecchio mimava per gli uccelli la morte e la rinascita della fenice; poi li invita ad abbandonare sul telo i loro doppi-marionette.

Dopo questa morte iniziatica dell'identità personale, la dualità degli uomini-uccelli era superata e ci si avviava verso l'unità. Ma il viaggio era ancora all'inizio: «La vera sofferenza», dice l'upupa ai suoi compagni «comincia qui. Ogni valle contiene un segreto, che dobbiamo scoprire» (Carrière 1984, p. 33): La traversata

delle sette valli era forse il momento più didascalico e meno riuscito dello spettacolo (Banu 1990), ma la conclusione, anch'essa frutto della sfida a “render visibile l'invisibile” (la potenzialità sacra, rituale del teatro secondo il magistero di Brook), era bellissima.

'Attar dice di come «il Noi e il Tu appaiano uniti», e la faticosa ricerca dell'alterità si risolve in unità collettiva e sguardo interiore:

Noi siamo uno specchio grande come il sole e chiunque in esso si guardi vede l'immagine di se stesso, del corpo e dell'anima. Poiché voi qui arrivaste in trenta, nello specchio apparite in trenta, ma se foste di più non temete di mostrarvi! Per quanto voi siate mutati vedete voi stessi e in verità voi avete visto esattamente voi stessi ( 'Attar 1999, p. 329).

Evitando il ricorso letterale allo specchio, il gruppo attingeva alla storia collettiva, all'intonarsi del gruppo, all'ascolto reciproco e all'agire all'unisono, e alla risorsa che marca il loro training teatrale fin dagli anni del nomadismo: le canne di bambù.

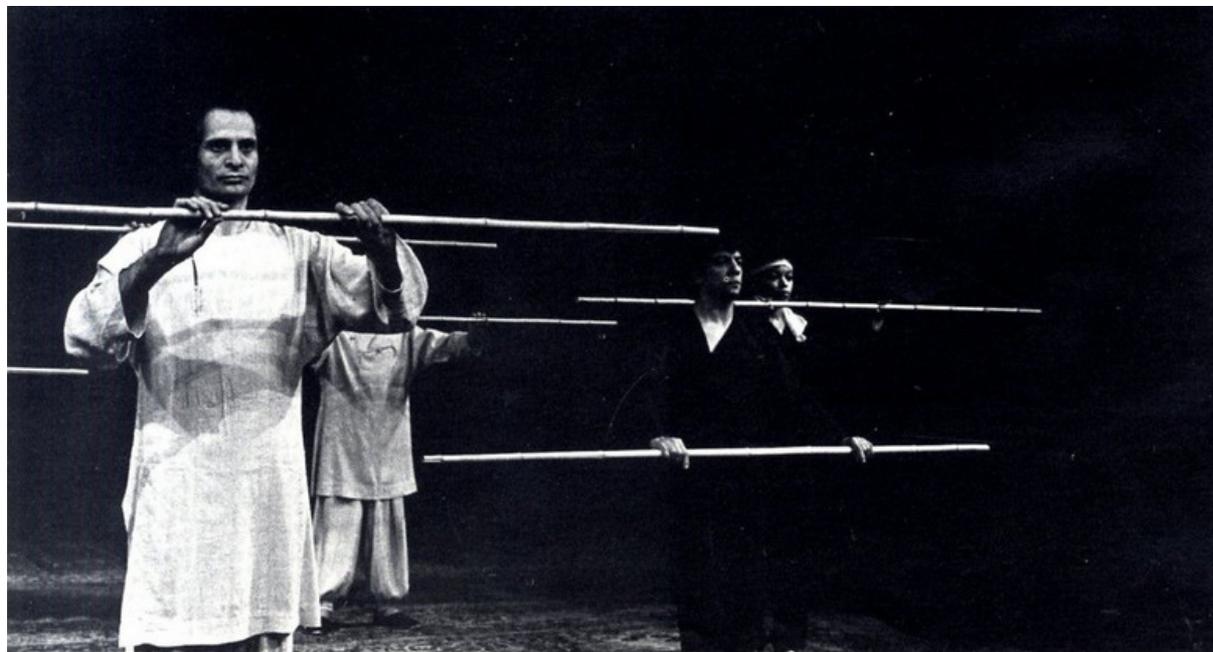


Fig. 6: *La Conférence des oiseaux* (1979): di fronte al Simorg (da Banu 1985).

Sette esseri stremati erano giunti alla meta; il Ciambellano, prima riluttante, apriva la porta del Simorg porgendo loro dei bastoni; disposti in cerchio, con le punte convergenti verso il centro, i sette li sollevavano lentamente verso l'alto, all'unisono, formando per un attimo l'immagine del sole, la luce dell'illuminazione del Simorg, l'armonia della loro auto-realizzazione. La scena era fluida e i raggi-bastoni, con movimenti geometrici astratti tracciati nell'aria con precisione e calma, come muovendosi sott'acqua, evocavano l'apertura delle immaginarie cento tende che coprono la tenda del re. Poi l'attore balinese e l'africano, il francese e la tedesca, nella loro diversità fatta unità, si volgevano insieme verso gli spettatori, frontali, con le lunghe canne orizzontali, dirigendo su di loro gli sguardi, a rendere intima la relazione col pubblico, come a suggerire, scrive Banu, «una delle più belle metafore di tutto il teatro: la fusione uccello-Simorg potrebbe diventare un giorno quella fra attori e pubblico. Nel luogo dove siamo riuniti, chi riflette chi? » (Banu 1990, p. 54). La presenza scenica di questo *ensemble* allenato all'immediatezza e alla relazione era intensa e fortissima. Abbandonata ogni simulazione, gli attori alzavano lo sguardo oltre il pubblico, e pareva che vedessero. Lentamente si incamminavano verso una luce, e accompagnati dal tintinnio di campanelli uscivano di scena.

Così lungo queste metamorfosi, e con trasparente e laica ritualità, *La Conférence des Oiseaux* rendeva universale la parabola del poema persiano e incardinava nelle forme organiche del teatro vivente la storia di una ricerca collettiva della saggezza e dell' altrove.

Lo spettacolo restò in programma per un anno alle Bouffes du Nord (1979/80) poi andò in tournée all'estero, tornando anche ai luoghi e agli incontri degli anni del nomadismo, come il Café La Mama di Ellen Stewart, a New York. In seguito l'*ensemble* si sciolse e si separò per alcuni mesi. Un ciclo di lavoro, durato un decennio, era concluso. Ne iniziò un altro lungo la stessa strada, incontro all'India e alla più grande epopea della storia: anche per il *Mahabharata* si tratterà di cercare nel mito le grandi narrazioni della contemporaneità, invitando il pubblico a vedere miti e archetipi, non come strutture fisse, ma come «forme culturali dinamiche, provocanti e piene di potenzialità, come paradigmi transculturali per esplorare interrogativamente assenze presenti e futuri possibili» (Williams 1996, p.68<sup>8</sup>).

Che significato ha il percorso teatrale de *Il verbo degli uccelli*, il suo migrare spazio-temporale e il suo transitare da forma aperta a forma chiusa, nell'ambito delle evoluzioni del teatro di regia? Brook declina l'istanza registica verso «il senso della direzione» (Brook 1997, pp. 13-24): contro una visione puramente tecnicista e

---

<sup>8</sup> La traduzione è mia.

autorale del mestiere, all'immagine del regista demiurgo egli sostituisce l'immagine del regista orientatore, e delle due connotazioni possibili del verbo "*direct*" ("*director*" è il regista in inglese) preferisce alla prima, dirigere, la seconda, orientare, indirizzare alla giusta rotta. Il teatro dunque è in viaggio e segue una rotta: l'accento è decisamente sulla processualità (più che sull'opera) secondo una direzione di marcia che è propria alle arti secondo-novecentesche. Il regista orientatore si pone in ascolto con disposizione ricettiva; ogni spettacolo, più che opera, è evento e atto che vive nell'incontro coi pubblici, e il teatro si realizza come *arte di relazione*: «Fu soltanto rendendo l'atto teatrale inseparabile dal bisogno di stabilire rapporti nuovi con persone differenti che si aprì la possibilità di scoprire nuovi legami culturali» (Brook 1997, p. 217).

### **Post-scriptum. Le Afriche di Peter Brook**

I viaggi extra-europei delle compagnie teatrali occidentali nei decenni Sessanta e Settanta sono stati criticati nei loro presupposti umanisti dal pensiero post-coloniale contemporaneo, improntato alla decostruzione degli universalismi del discorso occidentale: *La Conférence des oiseaux* e in particolare il *Mahabharata* sono stati contestati fin dalle loro premesse, mettendo in questione che un gruppo in definitiva occidentale si appropri di miti e epopee di altre culture, proponendone l'universalizzazione (Pavis 1996). Si tratta di discorsi importanti che però rischiano un certo grado di astrazione concettuale, e mi pare necessario misurarli e ancorarli sempre nella dimensione empirica e concreta di cui è sempre fatta l'esperienza teatrale. Partiamo allora dalla singolarità e concretezza del periodo nomade del CIRT. Mettersi in cammino, allontanarsi dal retaggio culturale occidentale, decostruirsi e ricostruirsi, ma verso dove? Nella temperie culturale di quei decenni, un'intera generazione si nutrì con passione dei viaggi di formazione e iniziatici; furono viaggi letterari (basti pensare alla fortuna dei libri di Hermann Hesse, *Siddhartha* e *Pellegrinaggio in Oriente*) e concreti. La meta prediletta fu l'Oriente, e molti teatri si incamminarono verso l'India: così Ariane Mnouchkine negli anni Sessanta, e per lei e il Théâtre du Soleil l'Oriente diverrà il continente-teatro *tout-court*; così l'Odin Teatret di Eugenio Barba e la scuola di antropologia teatrale dell'Ista, che ha interagito primariamente (non esclusivamente) con tanti artisti del sub-continente Indiano; così Grotowski e i suoi collaboratori nella fase del Teatro delle Sorgenti, che ebbe due principali punti di riferimento extra-europei, l'India e Haiti.

Mettendosi in cammino verso l'Africa sub-sahariana, Brook e i suoi compagni scelsero una strada meno battuta. Forse, come suggerisce Heilpern, a indirizzarli verso il continente africano fu la poetica dello spazio vuoto: il viaggio, scrive, fu una "improvvisazione nel buio", un gettarsi al lavoro in un enorme spazio vuoto, il deserto appunto (Heilpern 1977, p. 43). Probabilmente agì poi la volontà di incontrare dinamiche culturali improntate alla ritualità partecipata, piuttosto che a codici spettacolari convenzionali altamente sofisticati, frutto di specialismi e di intensa formazione scenica, quali quelli che caratterizzano le forme spettacolari del sud-est asiatico. Brook e i suoi compagni volevano piuttosto intercettare la teatralità diffusa e spontanea che vibra nelle danze e nelle musiche delle culture tradizionali africane. Come ha scritto David Williams (1992, p. 200), la concezione che Brook aveva allora dell'Africa dei villaggi può essere anche certamente criticata per certe ingenuità o romanticismi culturali; egli rovesciava gli stereotipi del primitivismo nobilitandoli e investendoli di segno positivo, lungo un approccio affine a quello già datato di Lévy-Bruhl (*La mentalità primitiva*), per cui la cultura africana sarebbe legata all'infanzia e la sua spiritualità sarebbe improntata a un più fluido e libero passaggio fra la realtà quotidiana e il mondo dell'immaginazione. Brook indicava in quegli anni, nella attitudine diffusa al gioco e allo scherzo delle popolazioni africane, una maestria ludica da cui gli europei avevano tutto da imparare. Con questo spirito lui e i suoi compagni andarono probabilmente incontro agli abitanti dei villaggi, e le loro aspettative furono in parte confermate e in parte smentite dagli incontri locali, contestualizzati e concreti che presero corpo (documentati sia dal libro di Heilpern che dal *report* steso da Daniel Charlot per l' Unesco, che è pieno di interessanti note critiche: cfr. Williams 1992, p. 205-206). Sebbene anche il Centro di Brook si volgerà negli anni Ottanta verso l'India, con la decennale avventura di *Mahabharata*, che resta il suo spettacolo più conosciuto (Di Bernardi 1989), a ben guardare il riferimento africano è quello che resta più costante e di lunga durata nel percorso del CIRT, con ricerche e incontri di carattere eclettico.

Già negli anni Settanta, il confronto vivente con l'Africa dei villaggi e con le sue modalità culturali partecipate e rituali si tinge di una istanza altrimenti etnografica, sempre umanista ma possibilmente più scientifica, con *Les Iks* (1975) «la storia di una piccola tribù africana remota e sconosciuta» (Brook 1997, p. 126) costretta a lasciare le montagne dell' Uganda del Nord-Est per la creazione di un Parco Nazionale e incapace di adattarsi alle nuove condizioni di vita. Lo spettacolo, basato sullo studio etnografico che Colin Turnbull aveva pubblicato nel 1972, *The Mountain People*, era di grande interesse anche per le interessanti modalità di teatro-documento con cui fu costruito (la creazione dei personaggi partì dalla documentazione fotografica che accompagnava lo studio di Turnbull: Brook 1997,

pp. 124-126). *Les Iks* raccontava con empatia il dramma di un popolo, la malattia di un corpo sociale dovuta alla scomparsa di ogni ritualità viva, e esplorava il dramma delle etnie africane, nell'epoca delle recenti nazionalizzazioni, in maniera non strettamente politica (il teatro di Brook non è mai stato militante e *engagé* in senso stretto) ma invece con ottica che potremmo definire umanistica.

Negli ultimi quindici anni, e precisamente dal 1999 in avanti, Brook e il CIRT hanno ripreso con una certa metodicità l'interrogazione del continente africano andando incontro alla drammaturgia e narrativa africana (in lingua inglese o francese) del secondo Novecento. Il regista ha allestito, lungo questa linea di repertorio, una serie di spettacoli di piccolo e medio formato (in quanto a durata e numero di interpreti), declinati non più lungo la chiave del sacro bensì prevalentemente lungo quella del *rough theatre*, il teatro ruvido, e cioè in stile di commedia, di satira di costume e sociale venata di assurdo ma anche di una istanza morale. Questi lavori, che abbiamo avuto la fortuna di vedere anche in Italia, sono splendidi e agili esempi di quanto il teatro immediato di Peter Brook sappia far presa a livello di efficacia comunicativa, sia capace di presa diretta su pubblici differenziati e metta in moto un efficace sincretismo culturale in grado di socializzare storie, narrazioni e tematiche che appartengono all'umano pur se precisamente contestualizzate a livello storico e geografico.

Nel 1999 il CIRT ha allestito il racconto *Le costume* dello scrittore nero Can Themba (1924-1968), che soffrì il regime di apartheid in Sudafrica, ricreando in scena, nell'ambito di un piccolo dramma privato di gelosia, la vitalità e le tensioni della multiculturale Sophiatown, prima della sua repressione ad opera del governo nazionalista che entrò in carica nel 1955 (lo spettacolo si basava sulla riduzione drammatica realizzata da Mothobi Mutoloaste e Barney Simon, pubblicata nel 1999 nell'antologia *Afrique du Sud- Théâtre de Townships*).

Nel 2004 il CIRT ha avvicinato Amadou Hampâté Bâ (1901-1991), scrittore e etnografo del Mali, studioso del popolo Peul, rappresentante Unesco per l'Africa negli anni Sessanta, e ha voluto raccontare in scena la storia del suo maestro spirituale, Tierno Bokar, a partire dalla riduzione drammatica di un suo libro del 1957 (poi riscritto nel 1980), *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*.

Nel 2007 Brook ha messo in scena il dramma *Sizwe Bansi is Dead*, un classico del teatro sudafricano (ha conosciuto numerose messinscena sia in Sudafrica che in Occidente) che Athol Fugard compose nel 1972 con gli attori John Kani e Winson Ntshona: è il secondo dei suoi *township plays* basati sulla vita quotidiana della comunità nera nell'Africa dell'apartheid, e Brook ne ha firmato una vitalissima e divertente versione teatrale interpretata da Habib Dembélé, un attivista politico che è

stato anche candidato alla presidenza per la repubblica del Mali, e Pitcho Womba Konga, un rapper e artista hip-hop del Congo (Gomasca 2010).

Considerando il percorso compiuto dagli anni Settanta ad oggi, possiamo così legittimamente parlare, al plurale, delle Afriche di Peter Brook (per sottolineare la eterogeneità dei suoi approcci al continente africano, in linea con l'eclettismo teatrale che egli ha sempre rivendicato) ma possiamo forse anche individuare una evoluzione, una direzione di marcia: dall'Africa atemporale dei villaggi sognata e cercata agli inizi degli anni Settanta - nella quale, come abbiamo visto, si forgiavano le matrici performative e la poetica del CIRT: la ludicità scenica, la presenza e l'immediatezza - verso l'Africa urbana, concreta e storica, che il regista ha incontrato scegliendo le narrazioni e i drammi affini a quell'orientamento umanista, che da sempre guida la sua ricerca.

### **L'autrice**

Roberta Gandolfi è ricercatrice presso l'Ateneo di Parma, dove insegna storia del teatro contemporaneo e storia della regia teatrale. La sua ultima monografia è *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil, oggi* (con Silvia Bottiroli, Pisa, Titivillus, 2012), mentre altri suoi saggi sul teatro europeo del secondo Novecento e contemporaneo sono apparsi in volume e su riviste, tra le quali *Teatro e Storia*, *Culture Teatrali*, *Il castello di Elsinore*, *Hystrio*, *Art'O*, *Prove di drammaturgia*, *Ricerche di S/confine*, *European Journal of Women Studies*, *Registres*.

e-mail: robertapierangela.gandolfi@unipr.it

### **Riferimenti bibliografici**

'Attar, Farid od-Din 1999, *Il verbo degli uccelli*, Mondadori, Milano.

Banu, G 1985, 'Peter Brook et la coexistence des contraires', in *Les Voies de la création théâtrale*, vol XIII: *Brook*, CNRS, Paris, pp. 11-45.

Banu, G 1990, 'La *Conférence des Oiseaux* o il cammino verso se stessi', in G. Banu e A. Martinez, *Gli anni di Peter Brook*, Ubulibri, Milano.

Brook, P 1968, *The Empty Space*, London, Mac Gibbon and Kee (trad. it. *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma, 1998).

Brook, P 1997, *Il punto in movimento, 1946-1987*, (trad. it. di Isabella Imperiali, ed. or. 1987) Ubulibri, Milano.

Brook, P 2001, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, traduzione e cura di Isabella Imperiali, Feltrinelli, Milano.

Careri, F 2006, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino.

Carrière, J-C 1979, *La Conférence des oiseaux*, CIRT, Paris.

- Carrière, J-C, 1984, *Il congresso degli uccelli*, Quaderni di Scenascuola, La Casa Usher, Firenze.
- Clifford, J 1999, *Strade. Viaggi e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Di Bernardi, V 2007, 'Shakespeare e Krishna. Ripensando al *Mahabharata* di Peter Brook' in Amalfitano P & Innocenti, L 2007 (ed), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali*, vol. II: 'Il Novecento', pp. 501-516.
- Eco, U 1998, 'Ci sono le opere e i flussi. E possono convivere insieme', *L'Espresso*, 14 marzo.
- Gomasasca, I 2010, 'Peter Brook e il teatro delle township. Il caso di *Sizwe Banzi est mort* (2006)', *Comunicazioni Sociali*, a. XXXII, n. 2, pp. 191-207
- Guarino, R 2008, *Teatri luoghi città*, Officina, Roma.
- Gurdjieff, G I 2007, *Incontri con uomini straordinari*, Adelphi, Milano.
- Heilpern, J 1977, *The Conference of the birds*, Faber and Faber, London.
- Hunt, A e Reeves G 1995, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge ('Into the deserts: Africa and California', pp. 174-190, e 'Flying over the mountain: The Conference of the birds', pp. 191-201).
- Mango, L 2003, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Marranca, B 2006, 'Ecologia e teatro' in *American Performance 1975-2005*, Bulzoni, Roma, pp. 227-234.
- Pavis, P 1996, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London-New York.
- Ruffini, R 2000, 'Peter Brook e l'Africa (un percorso intorno ad un teatro di narrazione)', *Ariel*, a. XV, n. 1, pp. 115-132.
- Saccone, C 1999, 'Il viaggio dell'intelletto, l'angelo terrestre, nel mistico persiano Farid od-Din 'Attar', postfazione a 'Attar, *Il verbo degli uccelli*, Mondadori, Milano.
- Scabia, G 1984, 'Cercando il Simorg', in Jean-Claude Carrière, *Il congresso degli uccelli*, trad. di Gerardo Guerrieri, Quaderni di Scenascuola, La Casa Usher, Firenze, p. 8.
- Schechner, R 1968 'Sei assiomi per l'Environmental Theatre', in *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, pp. 21-72.
- Uspenskij, PD 1976, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Astrolabio, Roma.
- Williams, D 1992, 'The CIRT: Three Journeys, 1971-1973', in *Peter Brook. A Theatrical Casebook, revised and updated*, Methuen, London, pp. 165-238.
- Williams, D 1996 'Remembering the others that are us. Transculturalism and myth in the theatre of Peter Brook' in Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London-New York, 1996, pp. 67-79.

## Filmografia

- Ayats, M e Brook, P 1978, *A theatrical Experiment in Africa*, Parigi, CIRT, archivi INA (Institut National Audiovisuel, Parigi).

Banu, G 1992 (ed.) *Peter Brook e il CIRT. Il teatro delle forme semplici*, quarta puntata de *Cinque sensi del teatro. Cinque trasmissioni monografiche sulla filosofia del teatro*, co-produzione Rai-Radiotelevisione Italiana e Centro per la sperimentazione teatrale di Pontedera.

Brook, P 1979, *Rencontres avec des hommes remarquables*, Stuart Lyons e Remar Productions.

Feill, G 1973, *The Empty Space*, film co-prodotto da Seven Valley Entertainment Ltd, New York, and CIRT, Parigi, distribuito in Europa da Alternative View (archivi INA, Parigi).

*Stages. Peter Brook and CICT in Australia*, Macau Light Films Production e British Council, 1979.