

GROTOWSKI 2009 – DETTAGLI E MATERIALI

Il Dossier comprende:

- Ludwik Flaszen, *Grotowski et le silence*
- Ludwik Flaszen, *Miracle à Shiraz*
- Ludwik Flaszen, *1959 - due recensioni*
- Jana Pilátová, *Il maestro. Stage al Teatr-Laboratorium (febbraio-luglio 1968)*
- Taviani-Barba, *Dopo una conversazione con Flaszen*
- Franco Ruffini, *Necessità e virtù. «Per un teatro povero», al futuro*
- Carla Di Donato, *Un provino per Cieślak (Parigi, 1976). Nota sul personaggio di Gurdjieff per il film di Brook «Incontri con uomini straordinari»*
- Mirella Schino, *La busta 23. Serie Grotowski, Odin Teatret Archives*

Si firmava «Grot». Una semplice abbreviazione del suo nome, Grotowski.

Per un polacco, era un'abbreviazione resa più sapida dal fatto che la parola, «grot», aveva un significato. Non è una parola usuale, e vuol dire «cima», «punta», punta di lancia, o di freccia. Più tardi, per il suo popolo, Grotowski è stato sempre «Boss». Telefonava, e le persone dall'altra parte lo riconoscevano dal suono della voce: «Ciao, Boss, come stai?». E sorridevano.

Era anche un gioco, quello dei nomignoli, di cui era parte integrante un gusto tutto polacco per l'ironia sotto pelle, per quel tipo di scherzo sottile che all'esterno non traspare, o non ha senso. «Grot», la punta di una freccia, era anche il celeberrimo emblema di una grande famiglia del medioevo polacco. Come non pensare a uno di quei giochi complicati di riferimenti multipli e contraddittori, di sberleffi e di negazioni tipici dell'uomo che, scrivendo al suo «apprendista» Eugenio Barba, si firmava, a ventinove anni, «Lama», come il vecchissimo e santissimo personaggio del Kim di Kipling? E viene da chiedersi che cosa pensasse Barba nel vedersi attribuire, a venticinque anni, il ruolo di un adolescente.

Sono giochi. Giochi polacchi.

In particolare, dietro la firma «Grot» sembra esserci anche altro: un ricor-

do serio e drammatico, questa volta, quello del generale Grot, il generale Stefan Rowecki, comandante in capo dell'Armia Krajowa (l'Esercito Nazionale, partigiani anti-nazisti e poi anti-comunisti fino alla liquidazione subito dopo la guerra). Il generale Grot era una persona per cui Grotowski aveva molta ammirazione. Era voluto l'uso del nomignolo di guerra del grande generale come proprio diminutivo? È impossibile dirlo. Sembra difficile, però, supporre che a Grot l'assonanza non fosse mai venuta in mente, magari a posteriori.

Voleva stabilire un parallelo con lui, quando ha cominciato a usare per sé il nome di guerra del grande generale? Certamente no. Inoltre sarebbe stato inutilmente rischioso, in quegli anni.

Ma la Polonia del dopoguerra, e poi degli anni Sessanta e Settanta, è stata un paese in cui ogni frase, ogni parola e ogni sguardo assumevano più di un senso, sia per propensione culturale alla complessità e alla stratificazione, sia come conseguenza del vivere sotto un Regime. È facile immaginare come a Grotowski potesse piacere usare un diminutivo che conservasse, insieme ad altre assonanze, anche un omaggio al grande comandante partigiano.

Paradossalmente, si può dire che l'importanza internazionale di Grotowski ha in parte messo in ombra il suo volto polacco. Eppure la Polonia non è solo il contesto in cui è maturato il Grotowski teatrale, lo sfondo per capire i suoi silenzi. La Polonia è anche la chiave per cominciare a fare i conti e a comprendere il modo di parlare e di tacere di Grotowski, il suo gusto particolare per gli scherzi e il parlare in codice. Per capire un modo di ragionare e di comportarsi.

In un certo senso quello che pubblichiamo è un Dossier un po' «polacco», in cui hanno larga parte gli amici dei tempi della Polonia. O i problemi nati dalla Polonia. E la conseguenza è che, a guardarlo a posteriori, appare come un Dossier all'insegna delle domande.

Che cosa ci stai indicando? Che cosa ci stai dicendo, o nascondendo? Questo sembrano chiedersi le persone che hanno condiviso l'esperienza di Grotowski fin dagli anni Sessanta – Flaszen, la Pilátová, Barba. Sia loro tre che gli altri autori del Dossier (di cui almeno altri due, Nando Tavian e Franco Ruffini, hanno conosciuto Grotowski a partire dagli anni Settanta) si sforzano di concentrare lo sguardo su questioni apparentemente laterali, e sfuggono dalle definizioni complessive. È quello che si fa quando il quadro generale è ricco e complesso, ma ancora non chiaro: ci si concentra a precisare dettagli, anche minuscoli, a fornire materiali. Il Dossier è all'insegna dei dettagli e dei problemi materiali.

Eppure la fama di Grotowski è ormai sicura. L'importanza e l'influenza che ha avuto sul teatro della seconda metà del ventesimo secolo sono note e riconosciute. Sembra perfino (ma non è vero) che non ci siano più nemici. L'anno passato si sono tenuti convegni importanti, con molte pubblicazioni. Grotowski è costantemente indicato come una delle grandi figure del secolo XX. Ma per alcuni continua a essere un uomo da decifrare.

In questo contesto, la testimonianza di Flaszen, visto il ruolo che ha avuto fin dagli inizi a fianco di Grotowski, assume un peso fondamentale.

Ai due scritti di Flaszen, Grotowski et le silence e Miracle à Shiraz, entrambi testimonianza del lungo rapporto con Grotowski visto con gli occhi del Duemila, abbiamo aggiunto due sue recensioni del 1959. In genere, le cronologie degli spettacoli di Grotowski tendono a iniziare con l'Orfeo di Cocteau, nell'ottobre del 1959. La sua attività registica «normale» finisce in una preistoria poco indagata. Le due recensioni di Flaszen – precedenti il trasferimento di Grotowski a Opole per dirigere accanto a lui il «Teatro delle 13 File» – riguardano due spettacoli del giovane regista Grotowski al Teatro Stary e al Kameralny di Cracovia, nel 1958 e all'inizio del '59. Sono entrambe, in misura diversa, negative.

Intorno a quelli di Flaszen, si sono disposti gli altri contributi, che si presentano tutti come testimonianze, come ricerche di possibili fonti, come ricostruzioni di percorsi ancora non chiari. Eugenio Barba, a quarant'anni ormai dal suo apprendistato polacco, ancora si interroga sull'enigma Grotowski. Jana Pilátová, che è allieva di Grot nel periodo forse meno conosciuto, nell'ultima appendice della sua fase teatrale, ci regala un prezioso diario di lavoro di quei giorni. Franco Ruffini continua a indagare l'unico libro di Grotowski, quel Per un teatro povero che è stato probabilmente lo scritto di teatro più influente della seconda metà del Novecento, e sulle metamorfosi cui Grotowski avrebbe voluto sottoporlo. Carla Di Donato ci offre una breve testimonianza su un provino mancato di Cieślak. Infine, il Dossier è chiuso da una testimonianza sul neo-nato archivio dell'Odin, e sulle carte relative a Grotowski: riflessione su quella memoria non risistemata e non pacificata che è la generatrice di tutti i piccoli, fruttuosi enigmi degli archivi. O è la prerogativa esclusiva del ricordo degli amici.

Ludwik Flaszen, Jana Pilátová, Franco Ruffini e Ferdinando Taviani stanno tutti lavorando a libri su Grotowski: Jana Pilátová sta ultimando Hnízdo Grotowského (Il nido di Grotowski), imperniato in primo luogo sul lavoro che condusse ad Apocalypsis cum figuris. Ludwik Flaszen sta ultimando il suo Grotowski and Company. Uno degli interventi che pubblichiamo qui, Miracle à Shiraz, è un'anticipazione di questo libro, di imminente pubblicazione presso la Icarus Publishing Enterprise, la casa editrice fondata dall'Odin Teatret, dall'Istituto Grotowski di Wrocław e da Theatre Arts Researching the Foundations di Malta. Franco Ruffini e Ferdinando Taviani stanno lavorando a un volume a quattro mani su Grotowski per il quale non hanno ancora scelto un titolo [Mirella Schino].

Ludwik Flaszen
GROTOWSKI ET LE SILENCE ¹

Pour Raymonde et Valentin Temkine

Mesdames et Messieurs,

Il m'est difficile et quelque peu malaisé de parler de Grotowski. C'est un sujet pour moi personnel, trop personnel. Et c'est étrange pour moi de voir que Grotowski est un sujet. Qu'il est depuis des décennies devenu un sujet: de livres, de recherches scientifiques, de débats, de thèses, de travaux de maîtrise, de cours, de rencontres publiques comme la nôtre, entre les murs d'universités vénérables.

Nous, les plus proches de ses collaborateurs, savons que cet homme de rigueur et de sérieux dans le travail aimait dans la vie faire des blagues. Il a donc réussi une blague de la plus haute espèce: il est entré dans l'histoire, c'est-à-dire qu'il est devenu un sujet de colloque.

Je ne saurai pas parler aujourd'hui de manière objective.

Je ne saurai pas dissocier l'homme de l'œuvre.

Je suis menacé – je sais – par le danger propre aux vieux compagnons d'armes: le bavardage sur un passé héroïque commun. Tant pis.

Parler du silence... Et voilà qui sonne comme une plaisanterie absurde. Ne serait-ce pas par hasard une citation de Beckett?

La partie essentielle de mon travail avec Grotowski s'est déroulée dans la discrétion. J'avais à être, comme il l'a plus tard défini, l'avocat du diable, avec une obligation de sincérité totale. Mais loin des oreilles et des regards extérieurs, y compris à l'égard du groupe.

Nous étions tous deux comme un couple de comploteurs. J'ai puisé dans ce pacte diabolique, pacte du silence, les délices particu-

¹ Saggio pubblicato per la prima volta in «Le théâtre en Pologne. Revue trimestrielle du Centre polonais de l'Institut international du théâtre», Anno L, n. 3-4, luglio-dicembre 2008 [N.d.R.].

liers d'une contribution à une grande cause qui se proposait de sauver le théâtre mondial.

Je ne suis pas sûr que ce rêve messianique se soit accompli. En tous les cas, Grotowski et le Teatr-Laboratorium (Théâtre Laboratoire) sont devenus un point de référence pour le théâtre de notre époque. La marque d'une grande technique de jeu de l'acteur. Mais ce fut aussi une école du silence multiforme.

Les sages de l'Antiquité et de siècles et de cultures les plus divers estimaient que l'essence des choses ne se situait pas dans les mots. Des élèves pressants, avides d'une réponse formulée en mots à la question «qu'est-ce que la vérité?», ils se débarrassaient à coup de paraboles et d'ironie.

Le vieux poète chinois Po Chu-I dit cependant de son compatriote quasi-mythique, l'auteur du *Tao Te King*: «Celui qui parle ne sait rien, celui qui sait ne parle pas [...] Mais puisque le sage Lao était celui qui savait, comment se fait-il qu'il a écrit un ouvrage composé de cinq mille caractères?».

Les mystiques chrétiens ont appartenu aux écrivains les plus bavards en rédigeant d'épais volumes, partant de l'hypothèse que leurs expériences étaient inexprimables et qu'aucun mot ne saurait les rendre.

À côté d'eux, les cinq mille idéogrammes du *Tao Te King* sur lesquels ironise le poète ne sont en vérité que quelques syllabes balbutiées par un ascète muet, un bègue mystique.

Grotowski n'était ni Lao-Tseu, ni un mystique chrétien. Mais la dialectique paradoxale de l'inexprimable et de l'exprimable, de la parole et du silence, le concernait intensément. Dans le théâtre. Et en dehors du théâtre. Je dirais, sur divers terrains d'application.

Il avait là des allergies.

Il n'aimait pas les acteurs – les acteurs «intellectuels», les discoureurs, qui, au lieu d'agir, de chercher dans l'action, débattaient longuement au cours des répétitions du sens de la représentation et de ce qu'il convenait de faire.

Il n'aimait pas ce qu'il appelait le verbiage quotidien: raconter n'importe quoi pour remplir le vide. En Europe, pour rester en compagnie de quelqu'un, il faut obligatoirement mener une conversation.

Il était convaincu que les sources de la création artistique – et plus largement de la personne humaine – se trouvaient dans des dimensions autres de l'existence, même si dans la pratique elles se recoupaient. Il disait que l'ordinateur cérébral – il avait fait sien ce

terme technologique – était utile, voire indispensable, mais à condition de demeurer à sa place d'auxiliaire dans la hiérarchie des puissances créatrices. Dans le processus de la création, quand l'homme touche à l'inconnu, le clavardage de l'ordinateur cesse. Et puisqu'il est universel et indispensable – dans notre civilisation, dans notre mentalité – il convient de mener avec lui un jeu rusé. De circonvenir ce djinn indomptable, le contenir dans sa bouteille et ne le lâcher que lorsqu'il nous est véritablement utile.

L'esprit de ruse et de suggestion était d'ailleurs nécessaire à Grotowski dans son discours, et souvent indispensable. Grotowski était comme on le sait un orateur remarquable, un polémiste, un apologiste de ses rêves de créateur, le missionnaire et aussi le commentateur de ses réalisations. Il théorisait avec une puissance fluide lors de rencontres publiques souvent prolongées en marathons oratoires. Mais les interventions où il ne se sera pas prononcé contre les faiseurs de théories ont été rares.

Son propre ordinateur fonctionnait sans défaut, produisant des suites éblouissantes de mots: il possédait indubitablement un talent de sophiste raffiné. Il disait – c'était une de ses figures rhétoriques préférées – qu'il corrigerait volontiers les termes de la question d'un contradicteur en accord avec lui, mais qu'il ne se disputerait pas pour des mots.

Il jouait de l'esprit de ses auditeurs en acteur remarquable: il menait ceux-ci avec aisance du rire au sérieux. Il avait des notes toutes prêtes mais il improvisait les rencontres en suivant l'intuition du moment. Il n'en appelait pas aux auditeurs en groupe, à l'auditoire comme tel, mais à chaque personne présente, chaque individu. Comme s'il réfléchissait à voix haute pour l'autre, en présence de l'autre. Je dirais que s'instaurait entre l'orateur et la salle – hors des mots, au-dessous, au-dessus des mots – une sorte d'entente portée par un échange réciproque d'énergies... Grotowski – mage du silence comme il y a des mages pour faire venir la pluie.

Il n'en a pas toujours été ainsi au début. Au début, il avait en lui quelque chose d'un pédagogue autoritaire. D'une voix qui s'échappait dans des registres élevés, il taillait dans les problèmes comme au rasoir. Comme orateur, il forçait, il portait au silence, mais pas à un silence qui tombe, l'orateur n'imposait pas le silence, il l'inspirait. De même que dans la mise en scène et la direction d'acteurs.

Bien qu'ayant très tôt pratiqué le yoga et familier de l'hindouisme, avec la voix veloutée d'un maître spirituel, il ne possédait pas dans ses premières années un rayonnement d'homme à la recherche

de la spiritualité. Un jour, pendant des vacances communes, il me donnait des leçons de hatha yoga. Il accomplissait avec une aisance d'acrobate confirmé, les exercices les plus difficiles, y compris celui du lotus, même si son corps rappelait plus celui d'un Gargantua que d'un yogi. Je n'étais certainement pas un élève trop doué; nous étions dans une relation de confiance dépourvue de l'indispensable distance de gourou à disciple. Mais malgré tous les efforts de son côté comme du mien, nous ne sommes pas parvenus à l'état de silence recherché. Et après les heures de leçon, nous nous jetions avec soulagement sur le petit déjeuner et les journaux du matin.

Mais Grotowski, du plus loin que je me souviens, connaissait le poids du silence. Il posait le silence en postulat. Il exigeait le silence. Je suppose qu'il se battait avec détermination pour faire le silence en lui-même. Il entendait en lui les voix stridentes de l'homme d'action impatient qu'il était.

Au début, il était porté par des énergies actives et le sens fondamental des énergies passives dans l'action efficace lui échappait encore dans la pratique.

Avec le temps, mais relativement rapidement, il a découvert des choses inattendues – dans la pratique, pendant le travail avec les acteurs. Parmi ces découvertes surprenantes figure le diapason, la qualité, la force infinie du silence.

Le silence, bien sûr, est un concept vague, un mot fourre-tout. Il peut désigner le silence acoustique. Il peut désigner l'interruption de la parole. Il peut désigner la préservation d'un secret. Il peut désigner le non-dit. Il peut signifier un ordre. Il peut caractériser la particularité de lieux et de situations agrémentés d'une infinie poésie d'adjectifs et de compléments. Il peut être l'objet de l'expérience d'un penseur comme dans le stupéfiant et célèbre silence des espaces infinis de Pascal. Il peut être la rigueur ou l'expérience ultime de la discipline spirituelle. Etc.

Et au théâtre bien sûr, le silence ou l'absence de bruit existent en des catégories appropriées. Dans le public. Sur la scène. La tension dramatique sans mots, sans bruits, sans voix. Les pauses avec épithètes de longueur – brève, longue, sans oublier «un instant plus tard» – font, comme on sait, partie intégrante du catalogue cardinal des didascalies de la dramaturgie. Le grand poète et grand horloger dans ce domaine fut à notre époque Beckett. Et avant lui Maeterlinck, Strindberg en Suède, en Russie Tchekhov, en Pologne le symboliste Wyspiański peu connu dans le monde, l'auteur d'*Akropolis* à qui la

mise en scène par Grotowski en 1962 a apporté une renommée étonnante dans le domaine qui nous fait divaguer.

Les plus grands metteurs en scène ont travaillé sur les mystères du temps, et du rythme, et du silence.

Mais Grotowski est, j'ose l'affirmer, dans la tribu des hommes de silence au théâtre et hors du théâtre un spécimen unique.

Cela a commencé avec l'interdiction du bruit, des comportements bruyants et des conversations privées dans la salle où se déroulaient les exercices, les répétitions, et où étaient données les représentations. Stanislavski sans doute disait bien qu'en arrivant au théâtre on laisse les bottes et parapluies à l'entrée. Au Teatr-Laboratorium, on laissait à l'entrée le vacarme de la vie quotidienne. C'était une zone protégée, une réserve de silence.

La race des acteurs appartient aux plus bavardes. Même nos acteurs ont au début pris cela pour une directive administrative, c'est-à-dire une lubie de chef autoritaire.

Avec le temps, il est devenu évident qu'il s'agissait d'une des conditions de base de l'hygiène du travail dans un théâtre qui respecte sa vocation.

En ville et dans le milieu artistique, on disait ironiquement que nous avons constitué un monastère. Souvenons-nous que parmi les nombreuses définitions du silence il y a aussi celle du «silence monacal».

On considérait les spectacles de Grotowski comme des spectacles «chantés». La partie vocale en constituait bien l'une des caractéristiques essentielles. Mais il ne s'agissait pas d'un chant mais plutôt d'un chanté, pas d'une incantation ni de psalmodies mais de textes incantés ou psalmodiés, pas d'un «Sprachgesang», même si la frontière entre le parlé et le chanté était intentionnellement fluide – il s'agissait d'agir par le son, d'agir par la voix, de réagir par la voix, et dans des structures précises. Et d'agir par l'abaissement, l'apaisement du son, l'étouffement, l'interruption. Par le silence.

C'était différent des autres théâtres. Il ne s'agissait pas d'intermèdes chantés. L'art du son, de la voix, du silence est ici autre que dans les théâtres disposant d'une scène où l'espace de jeu est frontal. Grotowski construisait consciemment une partition sonore-vocale du spectacle dans une perspective stéréophonique, et la qualité vocale était chez lui liée à la pluridimensionnalité de l'espace, à l'ubiquité de la résonance.

Le spectateur-auditeur – le témoin – de l'événement se trouvait au cœur de cette stéréophonie, sous une coupole de sons.

L'espace de jeu était dans sa totalité traité comme un instrument à plusieurs voix. Les salles avaient leurs secrets acoustiques, des points sonores ou sourds, des échos ou des réverbérations, des recoins pièges ou ensorcelés. Ceci a fait l'objet de recherches. Son du plafond, du plancher, des murs, des angles, des coins, irrégularités de la géométrie du lieu. Les actions vocales ont été dirigées vers les différents points, on a écouté les réponses et adapté la direction des actions vocales aux particularités des espaces donnés.

Il ne s'agissait pas ici d'audibilité ordinaire de la salle.

Cette stéréophonie était un des secrets de la magie de Grotowski, de la magie du Théâtre Pauvre. Tout se passait sans l'aide de microphones et en excluant tout appareil acoustique. Je le rappelle pour mémoire.

Lorsque l'action vocale de l'acteur est réellement dans sa plénitude, tout résonne alentour. On ne sait pas d'où coule la voix, par qui elle est émise. Cette stéréophonie individuelle de l'acteur n'est pas seulement une technique, même si elle requiert la plus grande technique. C'est une vivante présence humaine qui vogue sur le son. C'est un acte d'acteur qui dépasse l'art de l'acteur.

Je devais parler du silence, et voilà que je parle de la voix, du son.

La technique vocale de Grotowski – si on peut appeler ça une technique vocale – a fait une carrière mondiale. Des milliers de jeunes adeptes du théâtre se sont exténués sur l'énigme des résonateurs dont il est question dans *Vers un théâtre pauvre* (*Ku teatrowi ubogiemu*). Un couple sacré fonctionnait: celui de la respiration-voix. On étudiait la voix en partant de la technique de respiration. Après Grotowski, le couple «corps-voix» s'est répandu. On ne compte plus les stages de «corps-voix», et vous en trouverez tous les jours d'innombrables, même à Paris. Les maîtres qui les dirigent en ont souvent oublié l'origine. Les pédagogues de la voix font précéder leurs leçons au piano par des exercices corporels plus développés qu'auparavant. Et sur les scènes d'opéras, les chanteurs ne chantent plus leurs parties dans des poses stéréotypées mais dans des positions du corps les plus diverses ce qui n'est pas sans se référer à l'inspiration devenue anonyme de Grotowski.

Le travail sur la voix – c'est-à-dire sur les actions vocales – a été un travail sur l'écoute. De même que Grotowski tenait la voix pour un prolongement des réactions et des impulsions du corps entier – l'action de «soi-même en entier» était son injonction emblématique,

de même l'écoute n'était pas la seule écoute des oreilles mais de tout le corps, avec le soi entier. C'était un silence actif, un silence-action.

On écoutait avec diverses positions du corps, l'émetteur du son et le récepteur exigeaient le même engagement, se transformaient pour ainsi dire en antennes organiques avec une sensibilité de tissus vivants. L'écoute-silence-voix était un processus monolithique vivant, fait de pulsions entre partenaires, une dimension réelle d'impulsions et de réactions, un échange des énergies des actions, de l'énergie du son, de l'énergie du silence.

Cette écoute de tout le corps, le silence-action, offrait une possibilité de réaction instantanée comme dans les arts martiaux traditionnels: un passage du silence au son, du son à la parole par de surprenants intervalles musicaux, hors de l'échelle tempérée, par des timbres de voix, des nuances d'expression, des sonorités, et puis en sens inverse: un passage du son au mutisme, au silence.

Le contact entre partenaires de jeu, le contact vivant, le contact total, faisaient partie des exigences de base que Grotowski posait aux acteurs.

Un tel travail modifiait l'esprit et la présence de l'espace où il était réalisé. Il s'agissait d'un silence particulier, pas simplement du manque ordinaire de bruit comme dans les salles où rien ne se passe. En entrant ici, on entendait un silence – et les rumeurs de la ville parvenaient comme une sorte de fond de musique concrète.

C'est en octobre 1962, dans la ville provinciale d'Opole où se situait à l'époque notre théâtre dans une petite salle, qu'eut lieu la première d'*Akropolis* d'après Stanisław Wyspiański. C'est ici que pour la première fois s'est exprimé avec une entière clarté ce qui auparavant se manifestait déjà d'une manière confuse. Ici, le phénomène était évident. Le spectacle construit à partir de méticuleuses partitions d'acteurs, corporelles et vocales, et dont l'action se déroule dans un camp de concentration nazi et dont les personnages étaient comme des spectres ressuscités des fumées des crématoires, fut accueilli par le public par un silence total, sans un seul applaudissement. Il ne s'agissait pas d'une expression de désapprobation. C'était l'effet d'un choc.

C'est ainsi qu'a commencé une série de représentations de Grotowski qui se déroulaient dans le silence et finissaient sur le mutisme du public.

Je pense que cela a été une découverte: le théâtre sans applaudissements.

Les spécialistes diront s'il s'agit du premier ou unique cas au

théâtre du XX^{ème} siècle. Il conviendrait peut-être ici de chercher des analogies lointaines dans les rituels et les mystères anciens.

Pour nous tous, pour les acteurs et aussi pour Grotowski, ce fut une surprise espérée, attendue.

Nous étions alors lui et moi à la recherche du sacré par le théâtre, lui cherchait particulièrement l'acteur saint qu'il a trouvé bientôt en Ryszard Cieślak dans son *Prince Constant* (*Książę Niezłomny*), «un acteur emblématique», selon l'excellente formule de Georges Banu.

Les raisons qui retenaient chez les spectateurs le réflexe atavique de frapper dans les mains à la fin d'un spectacle étaient certainement diverses.

Ébranlement? Choc? Stupéfaction? Indignation? Inquiétude? Réflexion sur soi-même, sur la vie? État proche de la méditation, de la contemplation? Sentiment d'avoir touché quelque chose d'inconnu, d'inexprimable, d'innommable? Ou plus simplement, une émotion?

Les spectateurs traînaient à sortir, et gardaient longtemps le silence sans échanger de paroles après la fin de l'action. L'action se prolongeait en eux.

Stanislavski aurait appelé cela l'action intérieure. Il s'attachait au processus invisible qui survenait en l'acteur. Ici, le processus intervenait aussi dans le spectateur qui dépassait – suivant l'intention de Grotowski – sa condition de spectateur.

Il est trop tard pour une étude sur ce sujet, basée sur des enquêtes, et sur le thème de la psychologie du spectateur dans le théâtre de Grotowski, avec pour sous-titre: le silence du spectateur de Grotowski.

Je me sers ici de ma mémoire et j'enjolive peut-être un peu. Ce n'était certainement pas chaque soir comme ça. Aussi idéalement, je voulais dire. D'une manière aussi unanime dans le silence. Mais j'ai le souvenir de soirs qui étaient comme un don.

Après la fin de l'action du *Prince Constant*, le personnage principal, jambes et bras en croix, reste allongé sur son podium-grabat, recouvert d'un drap blanc. Je me souviens de spectateurs qui le veillaient comme un mort.

Après *Apocalypsis cum figuris*, les spectateurs restaient longtemps assis sur le plancher, appuyés contre un mur. Un dessinateur en aurait pu tirer une série de gravures pour un cycle sur les «Penseurs».

Ceux qui sortaient emportaient avec eux des miettes de pain et

des restes de bougies laissés sur le plancher après le départ des acteurs. Comme des reliques.

Le technicien du théâtre, ami de confiance de Grotowski, qui prolongeait son service avec compréhension et attendait la sortie des gens a bien raconté ça.

Un jour, un théâtrologue soviétique éminent est venu assister à *Apocalypsis*. Je remplissais auprès de lui les obligations de maître de maison. À la sortie, il est resté longtemps silencieux, puis s'est frappé la poitrine dans un grand geste de pécheur orthodoxe en répétant dans un chuchotement passionné: «et je suis moi une ordure maudite, une ordure maudite, une ordure maudite». Comme une scène de Dostoïevski, un prolongement singulier de l'action de la représentation.

Je pense qu'il dressait le compte de sa vie, de sa vie de savant soviétique, remplie d'humiliations, de mensonges imposés, d'évitements de la vérité, d'actes indignes de sa vocation scientifique et humaine.

Les représentations au Teatr-Laboratorium dès l'époque d'*Akropolis* ne se sont plus adressées à un public, à une masse, mais à des personnes humaines individuelles, chacune prise en particulier. Chacun – dans la situation spatiale de la représentation – était laissé à lui-même, chacun dans sa solitude à côté de son voisin. Cela favorisait une méditation silencieuse sur sa propre vie, la vie des autres, l'esprit du temps, et – que sais-je – la condition humaine. Ou peut-être sur rien.

Ce silence pouvait être une fascination sans objet. Il pouvait être aussi – et l'est surtout devenu à partir du *Prince Constant* – une illumination purifiante.

Les finals des représentations de Grotowski étaient construits de façon à mener le spectateur-témoin au silence. Il peaufinait ces finals, leur logique de montage, leur pulsation rythmique, avec un soin extrême. Mais le promoteur, la source, l'auteur en était avant tout l'acteur: son processus organique vivant, ses élévations et ses chutes d'énergie jusqu'à l'extinction dans un apaisement naturel.

Les événements dramatiques naissaient dans le silence – et après un développement intensif, dense, serré – ils revenaient au silence. Comme si le silence avait été la mère des choses.

Cette généralité se vérifiait chez Grotowski dans une pratique.

L'acteur projetait sur la salle sa vérité personnelle intime. Dans la vie, cette vérité était recouverte de silence. Ici, transformée par l'acte créateur, canalisée dans une forme, elle était rendue au regard des

autres. Comme victime? Comme défi? Grotowski appelait – je me souviens – acte total le point limite auquel parvenait l'acteur. C'était – c'était reçu alors – comme un dépassement du jeu. Si un soir il y avait des applaudissements, c'était le signe que le jeu était resté un jeu, qu'il n'y avait pas eu de vérité.

Le verdict de Grotowski: «j'y crois», «je n'y crois pas», est resté dans la mémoire des acteurs. Il limitait souvent à ça ses commentaires et remarques aux acteurs. C'était pour eux le plus pénible des problèmes de conscience.

Qu'est-ce que la vérité? Grotowski et les acteurs donnaient à cette fameuse question leur propre réponse. La vérité n'est pas ce que l'on applaudit. La vérité est ce qui se reçoit dans le silence.

L'anatomie du silence dans l'œuvre de Grotowski était très complexe. Et il faudrait ici faire appel aux œuvres de sciences sérieuses, ce que d'ailleurs nous faisons, et non sans quelque bruit. Histoire des religions, puisqu'il s'agissait de théâtre sacré, anthropologie et ethnologie, puisqu'il s'agissait de rites, de mythes, de rituels, de mystères, etc. Et l'histoire de la spiritualité dont les textes fondateurs sont devenus aujourd'hui une marchandise pour séries de masse.

Je voudrais rappeler qu'après 1970, Grotowski et tout notre Laboratorium ont rompu avec le théâtre de représentation. Grotowski a rompu avec le théâtre radicalement et sur un ton de prédicateur, et cette rupture a fait grand bruit en Pologne et dans le monde. Grotowski et nous, ses apôtres, professions une mission de salut de l'homme non plus par le théâtre mais par la Rencontre, par le «Jour Saint», le «Holiday».

Par des rencontres particulières où l'homme – comme Grotowski disait – se désarme devant l'homme, se défait de ses masques de défense – où il est tel qu'il est, total. Ceci est possible dans l'isolement et pour un temps seulement. Grotowski et un groupe réduit de collaborateurs préparaient de telles rencontres dans une ferme loin de la ville, dans la forêt, pour un groupe tout aussi réduit. Les collaborateurs vivaient dans des conditions primitives avec Grotowski – par périodes – et lorsqu'ils se montraient en ville, on voyait qu'ils portaient en eux un secret.

Grotowski avait déjà changé bien plus tôt. Il n'était plus reconnaissable. Il avait perdu sur les routes indiennes son corps de Gargantua et pouvait passer pour un yogi. Il se comportait en hindou. Il rayonnait de sérénité et de lumière. Il s'était adouci. Il n'y avait plus en lui cet autoritarisme de donneur d'ordres. Il ne repoussait plus les gens avec mépris ou sentiment de supériorité. Il avait perdu le look

de metteur en scène et de pédagogue. Il s'exprimait, exprimait sa présence avec douceur. Dans sa voix, le velours était devenu réel.

Il avait l'aura d'un homme qui avait acquis l'autorité naturelle – la grâce – du silence intérieur.

Je reviens ainsi au fil conducteur de ce que j'annonçais, c'est-à-dire au silence.

Grotowski, aussi loin que je remonte, qualifiait notre Teatr-Laboratorium d'*ashram*, c'est-à-dire de refuge au désert. C'est vrai, nous étions paradoxalement un théâtre de refuge au désert sur la place centrale de la ville. Grotowski disposait maintenant d'une sorte de véritable refuge au désert, au milieu des arbres, au bord d'un étang, avec un vrai ciel sur la tête.

C'est devenu un centre de recherches diverses pendant plus de dix ans. Ces recherches ont été avec le temps aussi menées en ville, sur les routes, lors de randonnées, mais elles sont nées ici, dans le silence de la forêt. Au désert.

Il y avait également des manifestations ouvertes, très fréquentées. D'authentiques pèlerinages de personnes en quête d'expériences spirituelles affluaient du monde entier.

Ce fut alors dans la jeune génération un besoin ou une mode: voyager sac à dos, dans les conditions les plus primitives. Parader aujourd'hui avec un sac à dos est «très chic», c'est un simulacre de nomadisme. À l'époque, c'était une réelle révolte contre les maladies de notre civilisation. Un rejet sans violence. Une fringale de sens.

Ils cherchaient chez Grotowski, chez nous, des réponses, de l'espoir. Entre autres.

Ici le silence grotowskien et notre mutisme sont d'une certaine manière sortis de la clandestinité. Ils sont devenus une habitude, une façon d'être, une source d'expérience.

Grotowski parlait ouvertement du yoga, des techniques spirituelles, de la méditation, des tantras, etc. Mais comme toujours, il s'écartait de la contemplation passive des choses. Le mouvement, la danse, la production de sons, la réalisation de tâches de nature active étaient comme des degrés menant à une expérience de «L'Innommable».

Il était fasciné par le vaudou haïtien et les groupes de musiciens ambulants en Inde, les Bauls qui menaient une vie double d'artistes et de chercheurs spirituels, tantôt se retirant dans leurs refuges, tantôt se produisant sur les places publiques dans les villes et les campagnes.

Pendant ces années, Grotowski parle du silence, du mutisme, je

cite: «si tu observes un silence extérieur, après un certain temps, il va te rapprocher, au moins dans une certaine mesure, du silence intérieur. Il ne s'agit pas ici d'adopter une attitude hiératique, mais de parvenir au silence du mouvement, même si tu cours. [...] la base de tout est donc le silence: le silence des mots, le silence des résonances, le silence des mouvements. Ce silence donne une chance aux mots de poids et au chant qui ne brouille pas la parole des oiseaux». «Ce mouvement est un repos». Grotowski utilise ici comme indicateur une ancienne formule gnostique.

Dans le même texte qui concerne le projet de «théâtre des sources» sur lequel il a travaillé vers la fin des années 70, Grotowski parle de l'expérience de l'éveil. Au départ, il s'agit ici de l'éveil au sens littéral: de sortir du sommeil après un effort intensif.

«Ainsi tu as largué les amarres. Quand tu es rentré de là-bas, tu avais peut-être des rêves colorés. Mais juste avant, tu as ressenti calme et clarté, tu as ressenti quelque chose qui coulait de l'intérieur, de la source. Tu ouvres les yeux et vois, je ne sais quel mur de briques ou un sac en plastique. Mais ces briques et ce sac sont pleins de vie, de lumière. Quelque part à proximité tu entends des voix. Ce sont des gens qui s'opposent à toi. Mais ces voix te parviennent comme dans une harmonie. Tu sens que tous tes sens travaillent. En même temps, tu sens comme si tout coulait de toi, de l'intérieur [...] Cela coule de l'intérieur de toi et des objets. Un tel éveil est un éveil au plein sens du mot».

Ici, Grotowski, sortant du contexte concret, s'inscrit à sa manière dans les grandes Traditions qui parlent de l'éveil.

Est-ce un état subjectif ou un autre, un état où changerait la perception de ce qui est? Le monde apparaît avec ses bruits et sa fureur comme une entité vivante et harmonieuse dans ses contradictions.

Le silence et la paix sont là dans leur profondeur. Et la lucidité, la présence, l'évidence, comme aimait à répéter Grotowski. On se trouve dans une autre dimension, étrangère au sentiment de faute et de châtement. On accepte ce qui est – avec sérénité.

Il a de longues années en Pologne déjà assouvi hors du théâtre sa fringale métaphysique, sa curiosité fouineuse d'absolu et de connaissance. Je pense toutefois que son originalité et son identité résident dans le croisement de deux vocations. Et qu'il en a été conscient. Ce n'est pas seulement un problème de masque social – est-il maître spirituel ou artiste de théâtre? – un problème de jeu social, il s'agit du nœud organique de sa destinée, de sa roue karmique. Les deux voca-

tions étaient inséparablement et passionnément enchevêtrées, je dirais son aporie intime. Teacher of performer.

Je ne parlerai pas de la période résumée dans la formule célèbre de «l'art comme véhicule», même si souvent j'ai la certitude qu'on pourrait trouver là quelque chose à dire au sujet de «Grotowski et le silence». Je parle seulement de ce dont j'ai été proche, de ce que je connais de l'intérieur comme collaborateur, comme participant et comme témoin, et comme témoin participant.

(Traduction du polonais par Eric Veaux)

Ludwik Flaszen
MIRACLE À SHIRAZ¹

A la fin de 1970, Grotowski annonça renoncer au théâtre lors d'une réunion publique à New York, à la Brooklyn Academy, après une suite de représentations triomphales du Teatr-Laboratorium. Créateur de spectacles célèbres, homme de théâtre au sommet de la gloire, il déclarait *urbi et orbi* que l'exercice de cet art qui consiste à jouer, à imiter quelqu'un que l'on n'est pas, à mettre des masques et à produire des réalités fictives, ne correspondait pas aux besoins vitaux d'une époque de transition, grosse d'espoirs. Un art qui ne répondait pas en particulier aux yeux des jeunes générations aux besoins essentiels et aux rêves d'une forme d'humanité ayant un sens de la vie autre que conventionnel, des aspirations et des besoins autres que ceux reposant sur la lutte pour la vie et la survie. L'orateur renvoyait à des analogies entre notre époque et celle de la naissance du christianisme.

A l'automne 1970, à l'aéroport de Shiraz où nous venions d'arriver avec toute la troupe pour le célèbre Festival des Arts de Shiraz-Persépolis qui se déroulait sous le patronage libéral de la Shahbanou Farah Diba, un jeune yogi en vêtement hindou blanc me souriait au milieu des personnes venues nous accueillir. Je m'étonnais de voir un Hindou au teint si clair. Peut-être certains sont-ils châtain clair, ce que j'aurais pu ne pas savoir? Il avait les cheveux longs, couleur paille, portait une barbe clairsemée et une petite moustache, les yeux clairs derrière des lunettes. Il portait au front, je m'en souviens, un fin bandeau qui retenait les cheveux comme chez les personnages angéliques des Préraphaélites.

¹ *Miracle à Shiraz* è un capitolo di *Grotowski and Company*, un libro su Grotowski che Ludwik Flaszen sta scrivendo e che è di imminente pubblicazione presso la Icarus Publishing Enterprise. Ringraziamo l'Autore per averci permesso di pubblicare un brano come anticipazione del suo volume.

Il m'aborda avec un large sourire. Je cherchais à comprendre ce que pouvait me vouloir cet étrange personnage à l'allure de chercheur spirituel des bords du Gange. Peut-être m'avait-il identifié? Ma gloire peut-être, agréable surprise, était-elle parvenue jusqu'en Inde à la suite de Grotowski?

Mais c'était lui-même, en personne, dans une surprenante incarnation. Nous nous embrassâmes avec chaleur. Il était visiblement heureux que je ne l'ai pas reconnu. Comme s'il m'avait préparé une bonne blague, ce qui n'est pas exclu, la meilleure de sa vie. Mais il ne jouait pas au farceur, il ne jouait aucun rôle, il ne se laissait pas aller à une mystification. Corps et âme, il était transfiguré, au sens littéral, cela sautait aux yeux. Un Grotowski léger, lumineux, un Grotowski *transfiguratus*, presque un corps éthéré sorti d'une peinture d'art sacré. Sous le soleil du désert iranien...

Il donnait donc la preuve corporelle d'une possibilité de changement radical de la personne humaine, la transformation dont avaient rêvé sages, mystiques ou alchimistes du passé. Et bien sûr avant tout les Hindous, yogis, tenants et praticiens de l'Advaita, chercheurs extatiques de l'expérience personnelle de l'identité de Brahman et Atman, tantristes non de la main gauche comme il le remarqua bientôt, mais de la main droite...

De longues années, pareil à ce qu'un bon catholique fait du portrait de son saint protecteur, il ne s'est jamais séparé d'une photo de Raman Maharshi. Pour autant que j'en ai le souvenir, cette photo était dans un cadre. La tête du saint hindou semblait rayonner d'une lumière exceptionnelle comme les têtes des saints catholiques sortis sous le pinceau de maîtres anciens ou de barbouilleurs de foire.

Sachchidânanda! Grotowski transformé rayonnait-il de telle lumière?

Il faut ajouter que ce changement – une métanoïa? – de Grotowski s'était produit en 1970. Sur la vague dirait un historien des mémorables *sixties*, qui se propagèrent en Pologne avec un retard de dix ans. Elles se prolongèrent une bonne moitié des *seventies* sur la Vistule grâce au nouvel adoucissement et à la libéralisation du régime. Le communisme polonais à trous se ré-ouvrait à l'Occident.

Les nostalgies et les espoirs d'un changement radical qui disparaissaient avec les *sixties* en Occident étaient portés par les dirigeants de la contreculture, des psychologues, thérapeutes, penseurs ou sages tels que l'antipsychiatre Ronald Laing, ou Alan Watts, Carl R. Rogers, Abraham Maslow. Leurs textes, ou des résumés de deuxième main, traversaient grâce aux éditions religieuses, sociologi-

ques, psychologiques, voire médicales, le rideau de fer polonais jamais hermétiquement fermé.

Des foules d'une jeunesse culturellement avancée demandaient une métanoïa parareligieuse et libre. Sans guides institutionnels de spiritualité. D'autres suivirent la voie de la transformation de Grotowski.

Derrière Grotowski et sa métamorphose psychophysique se tenait certainement C.G. Jung, très en vue dans cette époque de bonne volonté générale, de non violence, d'amour et de tolérance. Sur les photos, Jung avait une expression plutôt lugubre, lourde, et ses yeux perçants de sage regardaient de manière asymétrique. Un gnostique caché sous une enseigne de médecin psychiatre dont l'attraction était due à un diagnostic sans concession de la crise de l'âme européenne malade, à la magie des archétypes, une vision dramatique de la pérégrination de la psyché individuelle entre monstres et visions de l'inconscient. Tout ceci dans une perspective de métamorphose salvatrice de l'âme souffrante susceptible peut-être de pénétrer dans la sphère de l'existence véritable signalée par des panneaux multilingues: *das Selbst, the Self, Le Soi*. Difficile à dire en polonais: le Moi postromantique? Ou peut-être comme Bergson, le Moi profond? La totalité d'une pérégrination traduite en langage scientifique par le «processus d'individuation».

C'est précisément là que Grotowski dans les mois précédant son apparition à l'aéroport de Shiraz était passé avec succès par ce processus désiré. Le plus régulièrement du monde suivant la phénoménologie de l'âme selon Jung, à la quarantaine, approchant du «midi de la vie».

Il n'avait pas seulement voyagé dans son Inde rêvée mais aussi dans les espaces secrets de son Moi, en échange horizontal avec les gens et vertical avec les puissances de la terre et du ciel, les éléments, le cosmos.

Ce Grotowski de Shiraz était une métanoïa incarnée, manifestée de manière visible. Ce n'est pas un hasard s'il se montrait tel en Orient, dans un monde favorable aux transformations des âmes et des esprits européens, avec y compris leurs substrats somatiques.

Après Shiraz, et sur la trace de Grotowski, j'ai vécu ma transformation. Quadragénaire replet et ventru, j'ai minci sous les instructions diététiques du maître. Non sans quelque hésitation, j'ai jeté au fond de mon armoire mes fringues de provincial et prononcé les vœux de prendre l'habit des jeans rituels.

Le régime suivi par Grotowski des années durant consistait à

n'ingérer que des protéines, viande, œufs, lard, jambon. Le tout sans amidon ni sucre, et largement arrosé d'eau pure. A Dieu ne plaise, sans la moindre miette de pain. L'effet était éclatant. Une cure qui fait maigrir à une vitesse extraordinaire. Comme me l'expliqua Grotowski, il paraît qu'on y soumettait même des pilotes d'avions à réaction supersoniques américains.

Mais avec notre manière de lutter pour la transformation du corps en liaison avec l'âme, je dis «la nôtre» parce que je la conseillai à ceux des membres de la troupe qui commençaient à s'empâter, Grotowski apparut comme un hérétique. En effet, les jeunes qui s'engageaient à l'époque sur des sentiers spirituels jugeaient indigne de consommer de la viande. Végétarisme et macrobiotique étaient inscrits dans les normes de la génération. Grotowski *transfiguratus* engloutissait des kilos de viande, gobait des œufs crus par douzaines... Mais chercheur d'Absolu carnivore et gobeur d'œufs, il évitait toujours toute forme de narcotiques. Par contre, il avalait une multiplicité de vitamines qui trônaient dans sa pharmacie de voyage.

Le changement aussi radical de la personne, âme et corps confondus, devint une règle non écrite du code de notre plérôme dont le nom sembla de plus en plus retrouver son sens primitif. La métamorphose psychophysique devint non seulement un devoir interne à la troupe, mais un devoir programmé – un but? – de l'ex-Institut de l'acteur, Teatr-Laboratorium sous des versions diverses strictement hiérarchisées, avec au centre le Grand Mystère du refuge matriciel.

Frère Jerzyk

A Shiraz disparaissait le boss en costume noir, manteau et chapeau noirs. Cette caractérisation avait correspondu aux années de maturité d'un célèbre metteur en scène, directeur de l'Institut de recherches des méthodes d'acteur du Teatr-Laboratorium de Wrocław. D'un directeur magicien d'acteurs qui non seulement avait mené ceux-ci à la plus haute technique mais provoqué des changements personnels en traversant lui-même un processus de transformation personnelle. Dans le cas de Ryszard Cieślak, il affirma publiquement qu'une double renaissance du maître et de l'acteur s'était produite après les mois de travail sur *Le Prince Constant* dans un isolement total et sans témoins. Il s'agissait comme on le sait maintenant du départ vers les expériences qui dépasseraient le théâtre.

Grotowski se mua pour de longues années en homme jeune aux

cheveux longs, barbe et moustaches en broussaille, en pantalons et veste de jeans. Il avait abandonné ses lunettes et mis des verres de contact. Il portait une musette inséparable au lieu de sa fidèle sacoche, et souvent un sac à dos avec un bidon. Il aimait ouvrir largement sa chemise sur sa poitrine où balançait une sorte de talisman hippy en cuir, ou un médaillon sans doute amérindien. Auparavant, il se montrait boutonné de haut en bas, comme ayant honte de son corps. Maintenant, sa poitrine malade négligemment dénudée prenait comme une fermeté virile.

– Je suis un adolescent en période de maturation, me dit-il un jour avec un sourire rayonnant.

Autour de lui tournaient des jeunes dans le style hippy de l'époque. Il passait au tutoiement avec certains. Il les emmenait parfois dans ses voyages, et certains de ceux qui faisaient le pèlerinage du plérôme bénéficiaient parfois de la grâce d'un contact avec le maître. Il disait n'être pas un maître mais un frère, demandant qu'on l'appelât ainsi. Rien à voir avec la «fraternisation d'acteurs» traditionnelle dans la bohème artistique. Il n'était pas facile de devenir frère. Les frères devenaient des compagnons de route, littéralement et au sens créateur. A ceci près que lui-même devenait d'autant plus maître qu'il était plus frère.

Les frères prenaient des noms nouveaux. Ainsi lorsque j'allais à Brzezinka en qualité de «testeur» comme on disait pour suivre les expériences para-théâtrales, on me donna le nom de «frère Abel». Probablement, le changement de nom brisait-il les relations courantes et nous portait-il dans une autre dimension.

Grotowski demandait aux jeunes de l'appeler Jerzyk. Ce qui l'amusait dans les situations officielles ou sociales en dehors du cercle des initiés. Il donnait du «Monsieur» ou «Madame» aux personnalités d'une distinction petite bourgeoise alors qu'il tutoyait familièrement les jeunes. Les personnages importants s'étonnaient: qu'est-ce qu'il se passe avec ce Grotowski?

C'était une version ludique de sa stratégie de vie qui consistait à secouer les hiérarchies. Il aimait créer des hiérarchies, les conforter, avant de les bouleverser, les rétablir, puis les renverser.

Des années durant, l'appellation clef pour Grotowski fut celle de «frère». Mais nous n'étions pas tous frères comme on aurait pu s'y attendre en partant de la résonance chaleureuse et magnanime du mot. Tout représentant de l'espèce de l'homo sapiens n'était pas un frère, encore qu'en cette époque de non violence il n'avait pas non plus à être un ennemi digne de mépris: il était ce qu'il était, en ac-

cord avec sa nature. Seuls des élus pouvaient prétendre à l'appellation, élus de manière d'autant plus exclusive que la fraternité supposait une sorte de consanguinité, disons de proximité particulière. Le frère est un être aux besoins particuliers et à la sensibilité spéciale. «Donc pas tout le monde», concluait le frère Jerzy dans le texte de son programme intitulé *Jour Saint*. Mais frères n'étaient pas seulement pour lui des «êtres humains» (selon sa définition), mais comme il disait aussi la terre, l'eau, le vent, la Voie Lactée.

Les frères nouvellement recrutés restaient hors de la hiérarchie artistique existante dans la troupe. Pour ne pas dire au-dessus. Le savoir-faire d'acteur était même ici un obstacle. En route vers le Jour Saint il faut se défaire non seulement de son masque quotidien, du masque théâtral de la vie quotidienne mais de tous les savoir-faire appris comme de ce que la pratique du métier d'acteur comporte. Sortir de sa carapace. Se désarmer. Désarmé devant le désarmé, l'autre. Sans crainte. Ne pas se cacher. Être soi en entier.

Je paraphrase les mots de Grotowski dans le *Jour Saint*, dont j'avais en conseiller et humble scribe travaillé avec lui le texte destiné à l'impression. Il venait chez moi avec sa besace, pieds nus dans ses sandales. Il dictait à partir d'un carnet éculé par les voyages des pensées et formules qui ouvraient une période nouvelle dans l'histoire de l'Institut de recherches sur la méthode d'acteur en train de reculer dans le passé. Il déchiffrait avec peine des notes prises à la hâte avec un bout de crayon. Il s'agissait de notes d'un voyageur et non d'un metteur en scène ou d'un théoricien. Il vérifiait à mon oreille ses métaphores poétiques qui devaient être prises au sens littéral. Quelle sonorité? Suffisamment suggestives, stimulantes? Et à part ça, concrètes?

Dans ses déclarations, même celles annonçant comme un paradis terrestre, il gardait en lui le Vantula qui vivait avec pragmatisme et une certaine lucidité. Il affirmait en polémiquant avec les sceptiques de la gent théâtrale à qui il s'adressait le plus souvent qu'une chose est d'être désarmé pour celui qui abandonne ses savoir-faire s'il en a, et une autre pour celui qui n'a rien à quitter, si ce n'est son masque quotidien. De plus le jeu qu'exigent la vie quotidienne et la pratique d'acteur sont d'un côté, tandis que le renoncement au jeu est dans une toute autre dimension de l'existence.

Au centre des expériences para-théâtrales au refuge matriciel (mot cher à Grotowski) les jeunes formaient la majorité; c'étaient des non-acteurs ou des amateurs de théâtres d'étudiants, et ils étaient comme l'énergie directrice, un point d'appui pour les anciens maî-

tres de l'art de l'acteur du Théâtre Laboratoire. A l'exception du leader Ryszard Cieślak, maître du désarmement humain du *Prince Constant*. Pierre, Paul ou Jacques inconnus qui pouvaient grâce à leurs spécificités psychophysiques ou leur intense besoin de sens de la vie, ou encore si l'on peut dire, grâce à leur aura et l'énergie dont ils rayonnaient, se trouver plus haut dans la spirale hiérarchique que nos merveilleux acteurs le plus souvent actifs en marge dans l'équipe logistique.

L'ambition cachée, mais parfois évidente, des pléromites est de devenir chaman, guide dans les différentes dimensions de l'existence. Nous étions tous chamans. Or les chamans chérissent jalousement leurs secrets. A-t-on vu un chaman aimer un autre chaman ?

Bien sûr, chaman en chef était frère Grotowski. Il se cherchait obstinément un jeune adepte qui l'aurait d'une certaine manière représenté. Tous les pléromites n'étaient pas également reconnus comme dotés d'un charisme chamanique par le Grand Chaman... Mais d'une manière étrange, le charisme chamanique était contagieux. Plus on s'écartait ou descendait dans la spirale hiérarchique, moins il était évident. Comme des sphères gnostiques d'éons. Mais des reflets allaient jusqu'à toucher tout le monde, secrétariat compris.

Moi aussi, dans mon coin je chamanisais, au début sur un strapontin. Intellectuel, homme de lettres, théoricien et non praticien. Mais il est arrivé que dans le cadre de la chasse aux praticiens spécialistes de la spiritualité j'ai réussi à attirer Jacques Castermane, un élève connu, collaborateur du grand maître spirituel du Schwarzwald, le comte von Dürkheim. Il professait une variante européanisée et christianisée du zen.

Castermane et moi travaillions dans un groupe. Il dirigeait des activités certains jours pendant lesquels j'étais simple stagiaire, après quoi c'était moi qui dirigeais avec Castermane comme stagiaire. Après l'expérience, Castermane maître et stagiaire, déclara à Grotowski avoir atteint dans le travail avec moi un état de méditation qu'il n'avait pas connu depuis longtemps car ce travail l'avait éloigné de la routine de ses exercices quotidiens. Il ne savait pas l'expliquer convenablement, car contrairement aux exercices spirituels reconnus, mes actions étaient improvisées, sans exercices structurés. Il vint me dire que je possédais un *hara*, un centre d'énergie que l'on travaille dans le zen japonais, et situé deux doigts en dessous du nombril, ce qui signalait une certaine efficience... J'avais bien sûr lu quelque chose sur le *hara*, moi ardent lecteur de textes spirituels, mais je

ne savais pas le posséder à un tel degré, développé hors de toute technique...

Après un tel verdict émis par un professionnel des techniques spirituelles, je ne résistai pas à une sorte de douce vanité, tout en sachant que le contentement et la fierté de soi dans ces domaines provoquent une régression narcissique de l'ego qui guette la moindre faute psychotechnique pour faire l'important. Ceci fit que ma «Méditation à voix haute» trouva une efficacité pour un temps. Et une fois l'envoyé du maître du Schwarzwald ayant reconnu en moi le signe de la vocation, je fus bien marri que mon *hara* se referme, flétri ou endormi.

De toute manière, après cet épisode, Grotowski m'accorda une licence d'initié supérieur.

J'avais d'ailleurs le look voulu pour mener des groupes d'exercices à cette époque. Je portais barbe et cheveux longs, je m'habillais en jeans, avec chemise et veste dans le même tissu. Je regardais les gens droit dans les yeux, et tenais la tête légèrement inclinée en signe d'humilité, d'attention et de compréhension du monde et des hommes. Je ressentais plutôt souvent dans la poitrine un genre de béatitude paisible, j'étais léger et détendu. Je parlais d'une voix douce au timbre clair. Ce furent sans doute les plus heureuses années de ma vie.

Après quelques années, j'atteins le charisme d'un chaman autodidacte. Un jour à Paris où Grotowski m'avait envoyé à la recherche de praticiens spirituels avec pour objectif de les attirer en Pologne, un de mes stagiaires d'origine orientale me mit en contact avec un groupe de derviches turcs ambulants. Il me mena à un concert privé. Il y eut de la musique et des chants. Il n'y eut pas les danses de tourneurs que j'attendais. Je ne dirai pas que les quelques invités aient atteint un niveau d'extase élevé. Pas plus que les musiciens sans doute... Mais nous parvînmes, comment dire, à un certain degré d'émerveillement. Par intervalles, les musiciens tiraient avec des gargouillements sur un narguilé commun, on ne servit que du thé à l'arôme étrange. L'air était fortement enfumé. Une flute magique, un *ney* mystique, accompagnée par des instruments à cordes et des tambourins mélodieux, faisait son œuvre...

Après le concert, les derviches me distinguèrent des autres présents par une chaleur particulière. Ils disaient sentir en moi un frère... Ils m'interrogèrent sur mes pratiques spirituelles. Visiblement ils percevaient en moi je ne sais quelles énergies particulières. Ils laissaient entendre que je devais être un Sheikh...

Sheikh Flaszén! Bien sûr, ardent chercheur de spiritualité, j'avais tâté du soufisme, expérimenté le *dhikr*, mon poète plus que chéri depuis des années était Jalâl od-Dîn Rûmî, un penseur persan, écrivain, musicien, fondateur de l'ordre des derviches tourneurs à Konya, en Turquie. Je sens là comme (?) les âmes de mes ancêtres hassidiques de Galicie qui glorifiaient le Seigneur par le chant et la danse; peut-être ainsi l'amenaient-ils à l'existence?

Ce dont je ne manquai pas de l'informer, je trouvai dans ces derviches un équivalent des Kurdes de Grotowski, de proches garants exotiques de nos initiations...

Apocalypsis now and forever

Grotowski avait comme on disait un don particulier pour se concentrer sur le concret, une passion du détail, jusqu'à la manie. Peut-être chez lui un syndrome proche de la névrose compulsive. Ses actions compulsives s'identifiaient avec le travail. Il ne se tranquillisait pas tant qu'il n'avait pas accompli une chose jusqu'au bout. Les choses de ce monde sont-elles seulement finissables? Sa déesse (sa religion intime était la religion de la mère) était la Très Sainte Mère Précision. Il ne dormait pas sous son œil vigilant tant qu'il ne lui avait pas offert de sacrifice sous la forme d'actions scrupuleuses.

Il cherchait toujours des solutions concrètes, pratiques. Le diable est comme on dit dans les détails. Il s'est souvent proclamé artisan, et pas seulement en défense pour camoufler son point de vue sur le monde. Même lors d'une de ses premières interventions en public, il dit travailler avec les acteurs non comme un savant ou un artiste mais comme un cordonnier qui cherche l'endroit dans la semelle où il doit enfoncer un clou.

Cette comparaison cordonnrière, c'était peut-être moi qui le lui avais soufflée, parce que j'avais passé les années de guerre en Ouzbékistan, en Asie centrale, comme apprenti chez un cordonnier chez qui planter des clous d'un seul coup de marteau, sans les casser, était le premier pas menant à la maîtrise du métier. La cordonnerie sous sa forme traditionnelle était un artisanat, et de même que le métier de menuisier de village pouvait servir de métaphore à ce que Grotowski et moi avions pour but: il s'agissait d'approcher le «théâtre pauvre». Un procédé modeste, humble et essentiel. Comme les vieux métiers qui disparaissent à l'époque des machines.

Dans son travail avec l'acteur, Grotowski lança le concept d'arti-

sanat. C'est-à-dire de la recherche par l'agir, par le faire. Une des définitions techniques du paléo-Grotowski, du Grotowski de sa genèse, était le «maniement du corps».

Dans ses premières présentations, Grotowski fut un rhéteur métaphysique, un bavard cosmique à propos de l'univers, et pour expliquer le sens philosophique profond des représentations son théâtre exigeait des épilogues déclaratifs écrits ou encore énoncés directement au public.

Je lui proposai, pour autant que je me souviens, la célèbre phrase de Sartre que lui, anti-existentialiste combatif, accepta: que derrière toute métaphysique se trouve une technique. Au sens d'un métier. La voie vers l'Absolu passait par le trou d'aiguille d'un métier.

Par chance, Grotowski devint un artisan dans un sens très particulier où métaphysique et métier ne formaient qu'un. Depuis l'époque d'*Akropolis* (1962) les deux avaient cessé d'avancer séparément, solitaires.

Grotowski avait canalisé sa passion, sa manie du détail dans le travail avec l'acteur.

Vers la fin de sa vie, à Pontedera, façonnant son «art comme véhicule», il se déclara comme enseignant d'un métier.

Je ne sais pas si on a remarqué que le maître de Grotowski, Stanislavski, utilisait le terme de métier dans un sens négatif. L'art de métier chez l'acteur était pour lui la forme la plus basse de l'art, une imitation habile sans la couverture d'un «processus» réel.

Pour parler de métier, Grotowski fut cependant un véritable chercheur d'Absolu, pour employer une définition usée sans doute depuis Balzac. Il avait une perception véritablement métaphysique du monde, avec des ramifications naturelles mais moins évidentes. Elles s'appelaient l'enseignement, l'eschatologie – quel est le sens de l'existence? – et la sotériologie – existent-ils des voies de salut? Avec, inévitables, Eros et Thanatos comme énergie créatrice, charge motrice.

Tout ceci avait chez lui une nuance visiblement apocalyptique. Ce n'est pas un hasard si sa dernière œuvre est directement liée à l'Apocalypse, qu'il annonce dans le titre. Il ne s'agit pas bien sûr d'Apocalypse au sens étymologique (la «révélation») ou théologique, mais d'une grande métaphore, d'un terme aux résonances multiples.

Il y a la grande Apocalypse, dont les grondements s'entendent au loin. Mais il y a aussi une petite apocalypse, grise, cachée dans les dé-

tails de la vie quotidienne. Non dans les ruines des villes, mais dans la lente décrépitude des enduits.

Que faire lorsque le monde semble aller vers le pire? Comment nous sauver avec ce qui nous est cher, lorsque nous déchiffrons autour de nous les signes de la chute inévitable?

La vie de notre génération s'est frottée depuis l'enfance à ce que l'on peut appeler une grande Apocalypse, depuis des décennies elle s'est déroulée dans une grisaille aux diverses nuances. Peur et tremblement, inquiétude permanente n'étaient pas pour nous une fantaisie pittoresque, un concept philologique, une rêverie artistique excitante, une littérature, un jeu névrotique de l'imagination. Nous connaissions l'Apocalypse depuis l'enfance. C'est elle, commençant avec la guerre en 1939, qui fut l'expérience de notre génération, une expérience directe. Ce qui définit nos biographies fait le contenu des manuels d'histoire à partir de septembre 1939 lorsqu'Hitlériens allemands et Soviétiques stalinien envahirent la Pologne.

Nous sommes, pour le dire de façon pathétique, des enfants de l'Apocalypse. C'est elle qui a conditionné dans une mesure décisive nos traumatismes d'enfants, de façon différente chez Grotowski et chez moi, plus que les malheurs, les peurs et les blessures reçues dans la chambre d'enfant. D'ailleurs, c'est soudain que nous avons perdu notre chambre d'enfant: le temps manqua pour vivre dans nos lits et entre nos murs le roman freudien familial et les turbulences œdipiennes. Notre chambre d'enfant avait des murs mobiles, c'était une chambre de passage remplie de gens les plus divers, ballotés par des événements dont nous étions les victimes. Notre chambre d'enfant était une chambre ambulante, ouverte aux quatre vents de la terre. Notre Œdipe était lié à la peur de la perte réelle du père. Et de la mère.

Cela rend l'ordre du monde toujours incertain. L'ordre est un apaisement temporaire dans le tumulte des événements, une accalmie passagère de l'énergie du chaos qui peut à tout moment réapparaître, qui guette sous la surface. L'ordre du monde est un état transitoire, une léthargie des choses en équilibre instable. Il lui arrive de se mouvoir lentement, souvent de façon invisible...

Je pense que non seulement la gnose mais aussi le gnosticisme apparaissent chez Grotowski, comme aussi chez moi, de façon pour ainsi dire naturelle. Ce n'est pas le résultat de recherches philosophiques, de l'idée livresque d'un esprit inquiet. C'est une sensibilité, un réflexe spirituel.

Peut-être le ciel est-il vraiment vide, à moins qu'un Démon

énigmatique ne soit le Créateur et le Bourreau de ce monde. L'expression «Créateur et Bourreau» vient de la représentation d'*Akropolis*, la première grande œuvre de Grotowski et de la troupe, et elle est prononcée par un détenu du camp d'extermination courbé dans l'humiliation, le regard apeuré vers le haut, son bonnet de prisonnier fébrilement serré dans la main comme le serf devant son seigneur dans l'ancienne Pologne...

La présence de la Shoah était forte dans les réflexions de Grotowski. Lorsque j'allai visiter le village de Nienadowka pour découvrir le cours mythique des années d'enfance de Grotowski, un vieux paysan et une ancienne camarade du futur créateur d'*Akropolis* me racontèrent non seulement la pacification des environs du village qui grouillaient de partisans mais aussi la déportation des voisins juifs par familles entières, avec enfants. Puis ils ajoutèrent le commentaire suivant: ici, certaines personnes en ont caché, aujourd'hui, ils complotent, ils dirigent notre Pologne... Il était question de la Pologne sans Juifs et indépendante, d'après la chute du communisme. J'imagine les commentaires de Grotowski devant les propos de ses anciens copains d'enfance de sa chère Nienadowka. Apocalypse, *Kali yuga*.

Le frère de Grotowski raconta l'arrivée de détachements de la Wehrmacht dans la chaumière où il vivait alors avec leur mère, et où les deux garçons malades étaient au lit.

Dans l'hindouisme de Grotowski il y avait quelque chose (la recherche d'une réponse?) de cette sensibilité apocalyptique. Lorsque dans nos conversations nous analysions des signes inquiétants dans les événements politiques courants ou la dégradation évidente des passants dans la rue, Grotowski constatait invariablement:

– Et oui, *Kali yuga*.

Il n'est pas exclu que ce soit de lui que j'ai entendu ces mots, doux à l'oreille mais terribles. C'est ainsi que les Hindous nomment la quatrième phase, la phase finale du cycle cosmique, une période de souffrances, de destruction et de disparition de toutes les valeurs avant l'incendie inévitable de l'univers. Après quoi, tout renaît. Est-ce sous la forme antérieure, et nous-mêmes ressuscités comme le proposait Nietzsche? L'espoir, donc? Ou peut-être la ronde ordinaire des choses. Comment faire face à l'inévitable?

Après nous resteront des débris de ferraille
et le rire sourd et railleur des générations

écrivait Tadeusz Borowski, ancien prisonnier d'Auschwitz et de Buchenwald, magnifique écrivain qui se suicida à l'âge de 28 ans après avoir laissé un témoignage terrifiant. Ces paroles servaient de motto à *Akropolis*, un spectacle sur le destin de notre civilisation européenne.

Ecrivant cela, je me rends compte que parler de l'Apocalypse après soixante ans de paix en Europe comme d'une métaphore de la marche du monde peut sembler creux, plat et banal. A l'époque actuelle, «l'apocalypse» est une référence dans la pensée du monde, la culture, pas seulement en théologie. Elle est entrée jusque dans le langage journalistique, et le premier journaliste venu recourt aux résonances éprouvées de ce terme lorsqu'il veut décrire la menace d'événements actuels, y compris la situation écologique de la terre.

Au début des années soixante, lorsque nous avons lancé le Teatr-Laboratorium l'apocalypse n'était pas d'un usage aussi courant. Il serait intéressant pour des savants grotologues de chercher comment ce concept est progressivement entré dans l'usage pour devenir une catégorie de l'anthropologie culturelle contemporaine.

L'*Apocalypsis cum figuris* de Grotowski et du Teatr-Laboratorium n'aurait-elle par hasard pas une part, ne serait-ce qu'intermédiaire dans le processus de généralisation de ce mot terrible? Sans aucun doute le célèbre film de Coppola, *Apocalypse Now*, aura-t-il eu aussi sa part. Etant donné que l'auteur de ce film a souvent fait référence de façon claire et polémique au *Paradise Now* du Living Theatre, est-il si loin du courant où est apparue *Apocalypsis cum figuris*? En un mot, il devait connaître le titre.

L'état mauvais du monde, son enfoncement soit dans la misère et les destructions, soit dans la richesse matérielle et l'orgueil stérile, de même que l'apparition de la «foule solitaire» et des conformismes de toutes sortes, sont devenu l'objet de conversations de deux provinciaux de l'autre moins bonne Europe. Grotowski et moi lisions les signes de l'Apocalypse en feuilletant les journaux dans le bar à lait d'Opole, à Wrocław, dans les buffets de gare la nuit. Nous parlions une langue chiffrée, incompréhensible autour de nous. C'était notre «Apocalypse» orale et privée, lourde de symboles et de pseudonymes compréhensibles seulement pour nous, ses improvisateurs occasionnels.

L'imprévisible destin du Prince Ferdinand

Notre séjour en Iran se prolongeait. L'intérêt pour *Le Prince Constant* était si grand qu'on nous invita pour quelques semaines à Téhéran après Shiraz.

Les jours où il n'y avait pas de représentations, nos hôtes généreux nous proposaient des excursions au plus profond du pays. Chacun de nous fut libre de choisir le but de ses voyages.

Grotowski se rendit au Kurdistan. Il voulait rencontrer de véritables Kurdes qui le fascinaient depuis ses années de jeune garçon. Le roman *Dans les montagnes du Kurdistan* avait été une de ses lectures favorites, et l'écrivain allemand Karl May auteur de récits d'aventures et de voyages lui avait fourni des lectures initiatrices. Ses rêves d'enfant et d'adolescent sur des pays lointains et des peuples et des cultures exotiques dont les secrets l'avaient toujours marqué se réalisaient ainsi de la manière la plus littérale.

Un membre éminent de la famille impériale lui servit de guide dans cette expédition dans les montagnes du Kurdistan. A son retour, il me raconta rayonnant que les chefs de clan l'avaient accueilli très chaleureusement. Ils avaient reconnu en lui un frère traité comme un Sheikh, un maître spirituel venu d'un pays lointain, d'une tribu inconnue. Ils l'initièrent à certains rites auxquels les étrangers n'ont normalement pas accès. Même son *cicerone* haut placé dut patienter à distance avec le chauffeur.

Il ne voulut pas me dire ce qui s'était passé. Il ne voulait tromper les hôtes qui lui avaient fait confiance. Ce devait rester un secret entre eux et lui, entre initiés.

En ce qui me concerne, je me retrouvai le même jour à ma demande à Qom, célèbre sanctuaire des chiïtes avec le mausolée de Fatimeh al Massoumeh, une des saintes femmes de l'islam. Quand je dis que «je me retrouvai», c'est relatif. Nous nous arrê tâmes après une longue route dans un désert caillouteux à quelque distance des murs de la ville sainte. Les étrangers n'y avaient pas accès. Le cousin de Farah Diba nous accompagnait. Malgré la distance, il nous déconseilla de descendre de voiture, et encore plus de satisfaire on ne sait quel besoin. Cela aurait pu être considéré comme une profanation et exposer l'audacieux à des dangers.

J'admirai de loin les murs moyenâgeux de la ville et les coupoles bleues et les étroits minarets des mosquées. Je me sentais comme dans le monde des contes des mille et une nuits.

C'est de là que devait quelques années plus tard partir la guerre

sainte des combattants radicaux du Prophète qui allait balayer les hôtes généreux du festival.

Les représentations du *Prince Constant* à Shiraz se déroulaient dans un petit palais ancien, un monument historique adapté pour l'occasion, et situé dans le beau jardin Del Gosh chanté par les poètes, une oasis luxuriante de verdure et de palmiers dans la ville du prince des poètes, Hafiz.

Le soir où l'impératrice vint au spectacle, il y avait un gorille de sa garde dans les feuillages de chacun de ces palmiers.

Après le spectacle (je faisais les honneurs de la maison en remplacement de Grotowski), le membre de la cour qui nous accompagnait me présenta à l'impératrice. Une belle femme, mince, grande, aux mouvements gracieux. Elle avait été basketteuse dans sa jeunesse. Elle s'exprimait, comme d'ailleurs tous les proches de la cour, dans un français admirable. Je répondais chichement à ses questions parce que ma connaissance de la langue de Racine et Corneille était à l'époque loin des règles de l'Académie française. Elle était visiblement touchée par *Le Prince Constant*. Ses paroles et son intérêt ne paraissaient pas être de pure convention. Elle me tendit en adieu la main de même qu'elle avait fait un peu plus tôt pour m'accueillir. Un savoir-vivre européen. La suite et les gens de cour s'inclinaient jusqu'à la ceinture à la mode orientale, les mains posées contre la poitrine.

Le Prince Constant fut reçu en Iran avec une chaleur inattendue. Ainsi que nous l'expliquèrent des amis perses, c'était pour les Iraniens un mystère sur leur saint martyr. Ils en associaient l'histoire à celle du martyr et de l'apothéose de leur héros religieux, Ali Hussein, petit-fils du Prophète, héros du chiïsme, version officielle de l'islam reconnu en Perse. Une œuvre donc qui en Europe fonctionnait comme la passion d'une victime christique, torturée à mort par des musulmans, et ici comme l'histoire d'un martyr de l'islam... Peut-être aussi les (auto)flagellations du Prince, proches des rites victimaires des chiïtes pour l'anniversaire de la mort d'Ali agissaient-elles sur les spectateurs attentifs. Il apparut, et c'est un des paradoxes de la vie de Grotowski, qu'il aurait pu passer pour l'auteur d'un mystère de théâtre chiïte.

Par chance, nos hôtes et les spectateurs ne comprenaient pas le texte. En fait, le spectacle ne comportait pas de pique spécifiquement anti islamique, mais dans le texte fortement brossé par le metteur en scène des mots sur le Prophète étaient restés qui n'auraient pu satisfaire des croyants.

Un soir, le premier ministre Hoveida est venu voir le spectacle. Dans le cadre de mes devoirs de maître de maison, j'eus à l'accueillir et lui serrer la main. Grotowski était enfermé dans la salle avec les acteurs pour les préparer psychologiquement comme il faisait d'habitude avant une présentation importante chargée de tensions.

La suite du premier ministre était exceptionnellement importante. Le public n'était admis dans la salle qu'après l'échauffement des acteurs cachés avec Grotowski dans les locaux servant de loges. Je me souviens d'un vrai troupeau de gorilles en costumes noirs et chemises blanches qui voulurent me fouiller moi aussi pour vérifier si je ne cachais pas quelque outil meurtrier (avais-je la tête à ça?). Le premier ministre était si étroitement entouré que notre poignée de main ne dura que le temps d'un éclair et qu'il n'y eut même pas de paroles conventionnelles échangées.

Hoveida était un homme trapu, figé, et il claudiquait légèrement. Je fus traversé par l'idée qu'il était armé et qu'à la cheville qui boitait il cachait un pistolet.

Comme d'habitude, je restai à l'extérieur pendant la représentation. Les gorilles qui entouraient le bâtiment m'examinaient attentivement. Je leur faisais des signes amicaux, leur donnant à comprendre qu'ils n'avaient rien à craindre de moi. Ils me répondaient de sourires indécis, plutôt abattus. La représentation terminée, le premier ministre Hoveida quitta rapidement les lieux, entouré de tous côtés par sa suite. Il ne chercha pas à saluer son hôte.

Je me demandais ce que pouvaient ressentir l'impératrice et le premier ministre en regardant une représentation où l'on parlait des distractions d'une cour despotique et du harcèlement d'un individu solitaire soumis aux caprices autoritaires d'un potentat?

Ni Calderón, l'auteur du texte original, ni Słowacki son adaptateur empathique, ni Grotowski ne se seraient rendu compte du hasard des circonstances jouant avec les significations du *Prince Constant* dans le contexte d'un empire finissant et d'une révolution islamique annoncée.

Tous les invités venus du monde entier n'ont d'ailleurs pas été «fair» avec nos hôtes. La monarchie des Pahlavi essayait alors de faire des réformes et de s'ouvrir au monde occidental. Mais en Occident, l'époque était celle de la contestation. Plusieurs hommes de théâtre américains et européens tentèrent de manifester leur rejet du pouvoir despotique du Shah qui justement s'interrogeait et faisait des expériences sur des voies de sortie des ornières du despotisme oriental, d'où l'idée du festival de Shiraz-Persépolis. Les contestatai-

res occidentaux, profitant de l'hospitalité et des luxes offerts par les organisateurs se comportèrent à plusieurs reprises avec une fierté provocatrice de combattants de la liberté.

Mais, et c'est ici l'ironie particulière des gens de théâtre: ayant des réflexes anarchistes enfantins contre l'ordre et les autorités, ils profitaient de la caisse et des attentions des puissants... Bien obligés.

Quelques années plus tard, la monarchie des Pahlavi tomba. Lorsque la révolution khomeyniste éclata, j'étais en France. Un jour, une grande photo s'étala en première page des journaux, un homme étendu sur le dos sur une grande table, le bas du corps recouvert comme d'un drap d'hôpital. On voyait sous le cœur une vaste blessure de balle exposée à dessein. C'était le cadavre du premier ministre Hoveida assassiné pour l'exemple par les révolutionnaires khomeynistes. La photo avait été remise à la presse mondiale en signe de triomphe de la juste cause du peuple fidèle, de la justice du Miséricordieux et de la victoire de l'ayatollah Khomeiny.

Quelques années auparavant, il m'avait été donné de serrer furtivement et de tenir dans la mienne la main de ce malheureux condamné.

Le Prince Constant qui voyageait dans le monde était guidé par un étrange concours de circonstances, comme par la main ironique du destin. Nous fûmes invités au Mexique en 1968 à une Olympiade culturelle devant accompagner les jeux sportifs. Lorsque après un long vol jusqu'à Ciudad de México on nous conduisit en autobus à l'hôtel, des chars et des véhicules blindés roulaient dans les rues grouillantes de policiers et de soldats. La route fut longue pour arriver après de nombreux arrêts à des postes armés. Nous comprîmes le lendemain que le soir où nous étions arrivés, de grandes manifestations d'étudiants sur la Place des Trois Cultures et les alentours avaient été écrasées dans le sang par le gouvernement. Les victimes étaient nombreuses.

Une fois de plus, *Le Prince Constant* de Calderón-Słowacki-Grotowski-Cieślak croisait son destin avec la grande histoire. Il imprimait sa marque sur tout le jeune théâtre d'Amérique Latine, et l'image de l'acte total de Cieślak devint une icône. Il rappelait la célèbre photo de Che Guevara sur son lit de mort, un an avant notre séjour au Mexique. Une fois de plus, *Le Prince Constant*, par une étrange volonté de son *ludens*, s'inscrivait dans une affaire non prévue par ses auteurs. Triste marionnette de l'histoire. Sans être des chauds partisans des régimes sud-américains, nous n'étions pas des admirateurs des mouvements communistes d'Amérique Latine ni de

tous leurs guérilleros romantiques au charme poétique d'assassins. Pas plus que de la révolution islamique qui avait ses observateurs fascinés dans les élites intellectuelles de l'Occident (Michel Foucault). Mais le jeune théâtre latino-américain débordait de talents de vie et d'imagination. Grotowski allait devenir pour eux un modèle et il aurait pu se mettre à leur tête s'il n'avait polémique avec leur esprit superficiel et pas toujours artistiquement réussi d'engagement militant direct.

Je pense toutefois que l'icône du *Prince Constant* dépassait les débats et les divergences. D'autant plus que la sensibilité latino-américaine était proche du baroque. Tout comme la sensibilité polonaise de Grotowski et du Teatr-Laboratorium. Et j'ai parlé explicitement des sources baroques dans le programme du spectacle.

Pour résumer grossièrement, on peut dire à propos de l'aspect politique de l'ouvrage que *Le Prince Constant* était perfidement anti-communiste et antisoviétique. Mais pas à la manière d'un polémiste. Et il dépasse la dimension politique, il entre dans ce qu'on pourrait appeler une métapolitique. D'où des associations contradictoires. Son statut ontologique est flottant, multiple, surprenant. Est-ce la caractéristique d'un chef d'œuvre?

Mais à l'époque, en 1968, à Mexico abattue par l'écrasement dans le sang de la révolte de la jeunesse, je me souviens du *Prince Constant* joué comme en solitude, dans le silence, sans écho. A l'altitude de 2300 mètres, il était difficile de respirer, et on se sentait comme affaibli par une ivresse euphorique. Il y avait à tout hasard dans les loges des bouteilles d'oxygène pour le cas où les acteurs manqueraient d'air ou se sentiraient faibles. Ce *Prince Constant* mexicain tombé dans un sanglant tourbillon d'événements était un prince sous oxygène.

Après le Mexique, nous devons nous rendre aux Etats-Unis. Mais le Département d'Etat, malgré nos longues démarches, finit par nous refuser les visas d'entrée. L'Armée Populaire Polonaise venait d'envahir la Tchécoslovaquie dans le cadre d'une action du Pacte de Varsovie, écrasant la Printemps de Prague aux côtés de l'Armée Soviétique.

Comme si *Le Prince Constant*, révolté et martyr, était entré dans Prague sur les chars des envahisseurs.

N'était-il pas le frère iconique, moitié de fiction, du jeune étudiant tchèque qui s'était immolé par le feu sur la Václavské Náměstí en signe de protestation contre les oppresseurs de la liberté en bottes de soldats et en toges de juges?

Une large fraction d'artistes et d'intellectuels protesta contre le refus de nos visas. Un an plus tard, *Le Prince Constant* était à New York et reçu en triomphe. On l'identifiait à l'immolation des moines bouddhistes dans les rues de Saigon.

L'esprit ou la marionnette versatile de la grande histoire qui se déroulait sous nos yeux, cousue d'Apocalypse *now and forever*, clignait ironiquement de son œil humide...

Ludwik Flaszen

1959 - DUE RECENSIONI

[*Due recensioni di Ludwik Flaszen a due spettacoli di Jerzy Grotowski, nel 1959, prima che Flaszen venisse chiamato a dirigere il teatrino di Opole e associasse Grotowski alla propria direzione. Entrambe le recensioni (a Zio Vanja e a Le sedie) sono state raccolte nel volume di Ludwik Flaszen Czechow nowoczesny – i co z tego wyszło, in Teatr skazany na magię (Il teatro condannato alla magia), Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.*]

1. Un Čechov moderno – e quel che ne è venuto fuori¹

Il regista Jerzy Grotowski, nel programma di *Zio Vanja*, riccamente illustrato da capolavori dell'arte mondiale e impreziosito da suoi densi scritti, ci comunica: «Il teatro creativo costruisce il proprio autonomo risultato, artistico, sul terreno della letteratura... Desidera diventare un'arte creativa, sul terreno del dramma». Anche se continuo a non capire cosa c'entrino con questo la Nike di Samotracia e Monna Lisa, io grido: giusto! giusto! Lo grido così come in questa sede ho già difeso i cosiddetti allestimenti creativi del teatro di Nowa Huta. E ho perfino giustificato le pratiche da banditi del Teatro 38.

Facciano quel che credono, del testo, i registi, visto che l'autore non si oppone, e che – per comprensibili motivi – ancor meno possono opporsi i classici! Che buttino via anche la metà del testo, e l'altra la cambino radicalmente. Non si mette un limite all'invenzione, ma solo a

¹ Antoni Čecov, *Wujaszek Wania* (Zio Vanja). Traduzione: Lidia Słomczyńska. Cracovia, Teatr Kameralny. Prima rappresentazione: 14 marzo 1959. Allestimento e regia: Jerzy Grotowski. Scenografia: Julitta Fedorowicz. Musica: Adam Kaczyński. La recensione di Flaszen allo spettacolo di Grotowski era originariamente apparsa nell'«Echo Krakowa», n. 99, 1959. Ora in Ludwik Flaszen, *Czechow nowoczesny – i co z tego wyszło*, in *Teatr skazany na magię* (Il teatro condannato alla magia), Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983, pp. 69-72.

una piccola condizione: che tutta questa chirurgia sia ripagata dal risultato finale. Che dagli autori viventi si facciano emergere le loro potenzialità, e che a quelli riesumati venga nuovamente dato un vivo colorito. Crediamo che i classici abbiano scritto di noi, per noi personalmente, con lungimirante pensiero. Basta guardare, ed ecco qui uno come Čechov, o come Shakespeare, richiamato dagli applausi tuonanti della platea, che si inchina sorridente al pubblico e bacia la mano alla prima attrice. Poi si potrà andare a bere vodka tutti insieme.

Dopo lo spettacolo cracoviano di *Zio Vanja* non poteva succedere niente del genere. Anton Čechov non è venuto alla prima. E se anche vi si fosse recato, dopo non sarebbe venuto a bere con noi. Avrebbe declinato cortesemente l'invito adducendo la scusa d'una nevralgia o d'un'emicrania.

Grotowski voleva mostrare un Čechov contemporaneo, che parlasse direttamente allo spettatore, senza i costumi della sua epoca e del suo paese. Lo ha dunque alleggerito – per quanto possibile – di ogni colore locale russo, e così facendo intendeva raggiungere valori umani universali. Ha sfumato – per quanto era possibile – i colori dell'epoca, volendo così sottolineare l'attualità atemporale dell'azione rappresentata. Ha realizzato, insomma, la prima condizione della «modernità» teatrale: una forma non legata a una riproduzione realistica della vita. Ma non è abbastanza. Perché nei personaggi niente più del temperamento viene associato a un paese d'origine; perché niente testimonia così di un'epoca come un modo di sentire, come un certo tipo di lirismo; perché un carattere davvero universale lo possiedono soltanto le alte sfere della ragione. Grotowski ha privato i protagonisti, per quanto ha potuto, di temperamento; li ha privati del fascino dei sentimenti e del lirismo. In questo modo ha ottenuto la seconda condizione della «modernità» teatrale: la disciplina mentale, estranea a ogni filosofia dello stato d'animo e della «reviviscenza».

I protagonisti non hanno dunque caratteristiche. Sono invece portatori di atteggiamenti puri, pre-confezionati rispetto alla vita quotidianamente vissuta. Una vera *crème de la crème* intellettuale! E così Astroy, rivolto agli spettatori, profferisce, serissimo, le sue chiacchiere sui benefici derivanti dal rimboschimento del distretto: non è che per caso nello spettacolo ci ha messo lo zampino la Lega di Difesa della Natura? E zio Vanja si convince che è solo il lavoro a dare senso alla vita. Prega e lavora.

Sebbene Čechov a volte abbia il sapore della nobile ingenuità ottocentesca, dubito però che possa essere così tanto ingenuo. Queste idee generiche non sono espressione del pensiero dell'autore – anche

se lui, nel suo modo malinconico e sorridente, simpatizza con loro. Sono parte della caratterizzazione dei personaggi; si giustificano solo nelle loro particolari condizioni.

Di certo zio Vanja ha ragione, e si ribella giustamente al suo destino. Non solo ha sgobbato per tutta la vita per un tizio indegno del suo sacrificio, ma ora per di più il tizio tenta di togliergli il tetto che ha sopra la testa. Ma queste sono ovvietà morali. La grandezza di questo ruolo poggia non sul pathos ribelle, ma sul fatto che, rivendicando i propri diritti, zio Vanja è teneramente ridicolo, addirittura pietoso. Perfino nella rivolta, quando, rinunciando alla sua eterna sottomissione, conquista un'occasione di grandezza, perfino allora resta il solito fallito. Finge la testa alta, va all'attacco. Sostiene che se non fosse stato a servizio del professore, sarebbe diventato Schopenhauer, Dostoevskij; quando poi per disperazione spara al professore, non solo lo manca, ma in più grida «pif-paf». No, zio Vanja non sarebbe mai diventato Dostoevskij. Ma attraverso il circolo vizioso delle umiliazioni in cui oltretutto si imprigiona da solo, attraverso quella tragicommedia di dignità disonorata, è sicuramente uno dei personaggi dell'autore di *Memorie dal sottosuolo*.

Grotowski, a cui soprattutto sta a cuore la lotta tra i personaggi, vede il suo Vanja quasi pateticamente, in un'aureola di grandezza ribelle. Alla ricerca di un Čechov moderno, concepisce il ruolo principale in accordo con quei commentatori che non la smettono di accollarsi professionalmente il compito di tirare per le orecchie, nei capolavori, ogni sorta di pensieri positivi...

Il Čechov di Grotowski è convenzionale e disciplinato, e anche intellettuale. Dopo che è stato liquidato il dettaglio naturalistico, dopo che sono stati fatti sbiadire gli stati d'animo e le «reviviscenze», dopo tutta questa chirurgia moderna, Čechov non è più un vivisezionatore d'anime modernista. In compenso, diventa un giovane istitutore di campagna, di epoca positivista.

Allo *Zio Vanja* di Cracovia manca soltanto una virtù del codice di «modernità»: la distanza. E il comune senso dell'umorismo. Abbasso questo e quello! Abbasso tutto! Via tutta la struttura cecoviana! Qui si tratta di pensiero! Spinto dal potente diktat registico verso le alte battaglie del puro intelletto, mi sono ritrovato pieno di nostalgia, ecco, la nostalgia di sentir suonare ancora un po' la chitarra, con la luna che splende e l'anima che piange...

Perché Čechov bisogna interpretarlo come si deve. Oppure è meglio non interpretarlo.

2. *Un fiasco o il bisogno di gioia*²

Nomen omen – hanno commentato i maligni dopo la prima delle *Sedie* di Ionesco al cracoviano Teatro di Poesia. Alla prima il teatro era pieno, ma la reazione della platea, diversa dal solito, non prometteva nulla di buono. Normalmente un fiasco viene annunciato da applausi brevi e misurati. Qui, invece, applaudevano tutti: dall'appassionato di teatro riconoscente, a cui dispiace di non aver gradito tanto quanto avrebbe voluto; fino al più insistente degli sciacalli, che con due sobri applausetti manifesta la propria indulgenza, che gli viene da una superiore conoscenza dell'arte scenica.

Alle *Sedie* il pubblico si è diviso decisamente in due campi opposti. Gli uni applaudevano freneticamente – lo sappia, finalmente, la marmaglia adusa a mezzucci antiquati che qui si trova invece davanti all'apparizione del teatro moderno! Gli altri, si son messi le mani sotto le cosce, e si guardavano intorno con facce di pietra, attenti a non lasciar trasparire il minimo entusiasmo – miracoli non se ne fanno, signori, se ne sono già viste parecchie di queste vostre modernità che fanno un buco nell'acqua!

Questa volta, però, c'era anche un terzo tipo di spettatori. Quelli che né applaudevano, né nascondevano ostentatamente le mani: se ne andavano, senza aspettare la fine.

Nel corso delle repliche seguenti, è successo che la più folta tra le categorie del pubblico era quella che non c'era. *Nomen omen!* Gli attori hanno recitato in mezzo alle sedie. La platea era un diretto prolungamento del palcoscenico. In questa maniera singolare si era raggiunto uno dei principi fondanti del teatro moderno.

Ma perché la gente non va a vedere *Le sedie*? Per la canicola? Certo: smorza il desiderio di andare a teatro. E tuttavia, in quello stesso clima in cui al Teatro di Poesia le sedie sulla scena e le sedie in platea fungevano da spettatori immaginari, a vedere le bazzecole de *I rusteghi* al Teatro Słowacki³ si divertivano in massa. Eppure gli

² Eugène Ionesco, *Krzęsta* (Le sedie). Traduzione Maria Bechcycz-Rudnicka e Konrad Eberhardt. Cracovia, Teatro Stary «Helena Modrzejewska». Prima rappresentazione: 29 giugno 1957. Regia: Jerzy Grotowski, Aleksandra Mianowska. Scenografia: Wojciech Krakowski. Musica: Adam Kaczyński. La recensione di Flaszen allo spettacolo di Grotowski era originariamente apparsa nel «Przegląd Kulturalny», n. 33, 1957. Ora in *Ivi*, pp. 49-54.

³ Si tratta dell'allestimento di Karol Frycz della commedia di Goldoni, andato in scena il 19 maggio 1957.

esperti dovrebbero sapere che non c'è miglior rifugio dal calore e dall'afa di una sala teatrale vuota.

Una convenzione difficile? Inaccessibile? Avanguardia? Sicuramente. Il linguaggio scenico di Ionesco non è un linguaggio semplice. Il nostro pubblico accetta sia il comune realismo, basato sull'esperienza di vita, sia la poeticità, che restituisce la verità sotto maschere nobilitanti. La lingua di Ionesco non è né l'uno né l'altra. È grigia come il comune realismo, ma i suoi legami logici sono estranei alla logica della quotidianità. È come un tavolo a cui avessero segato le gambe, le gambe non ci sono più, ma il tavolo riesce a rimanere sollevato per aria. Non contiene nemmeno la poeticità alla quale s'è abituato il nostro spettatore. È una lingua secca, scolorita, ascetica, priva di immagini sfolgoranti e di fragori di intonazione.

Eppure la «modernità», sebbene incomprensibile ed estranea al nostro borghesuccio teatrale, lo alletta e lo provoca. Il borghesuccio scrolla le spalle, s'arrabbia, infine strizza l'occhio dando a intendere che sa che è un bidone, ma che lui sta apposta allo scherzo, e viene a teatro perché non può non venire, come va l'assassino sul luogo del delitto. La pièce è incomprensibile, elitaria, avvolta da una nebbiolina di snobismo da Europa occidentale, quindi fomenta i suoi complessi teatrali. Lui si difende con l'avversione e lo scherno – ma deve manifestare la propria avversione e il proprio scherno; per questo non ignora.

Ma Ionesco porta con sé ancora ulteriori attrazioni. Il borghesuccio ama il macabro, gli piace che gli si strapazzino i nervi. È ormai talmente sofisticato che un dramma troppo cruento lo fa ridere. Ma che dire del macabro perverso e discreto? È proprio questo il macabro che mostra Ionesco. Mostra i fantasmi. Forse non del tutto fantasmi veri e propri, ma qualcosa di simile. Conversazioni con l'invisibile, saper mettersi in relazione con l'invisibile: questo sì che davvero fa venire i brividi. Molto di più dei bonari fantasmi dei vecchi tempi, quelli col lenzuolo bianco e le occhiaie da scheletri. Questi è sicuro che non esistono, mentre con l'invisibile non si sa mai. Ma qui neanche i fantasmi sono bastati, o gli spiriti invisibili!

E non è servito che fosse uno spettacolo buono. Nemmeno la recitazione dei due interpreti – H. Gallowa e J. Nowak –, una recitazione assorta, di grande esperienza tecnica, a volte perfino concertistica. Un fiasco simile Cracovia non l'aveva visto da molto. Dai tempi delle prime pizze socio-realiste. Ma almeno allora si spedivano a teatro i battaglioni dell'SP! Oggi invece c'è la democratizzazione e a teatro non si spedisce nessuno⁴.

⁴ Riferimento all'organizzazione paramilitare Szuzba Pokoju (SP), ovvero Vo-

E da dove viene questo fiasco senza precedenti? Non solo il borghesuccio, non solo il «grigio spettatore», non solo lo snob scappano dalle *Sedie*. Se non fosse per la curiosità, per il senso del dovere culturale, fuggirebbe perfino il conoscitore, il vero appassionato, l'autentico amante del teatro. No, veramente è una cosa impossibile da sopportare!

Due vecchi riflettono sul senso della propria esistenza. Il senso ultimo. Il loro passato è stato inutile, non hanno fatto nulla di grande, nulla che avrebbe potuto giustificare la loro vita. Il loro passato è fatto di occasioni perdute, possibilità gettate al vento. Ed ecco che il vecchio scopre la propria Grande Vocazione: annuncia al mondo la suprema verità. Si radunano gli ospiti per ascoltarlo. Ah, scusate, non gli ospiti, i fantasmi degli ospiti. Tutti aspettando l'Oratore, che dovrà riferire, da parte del vecchio, la sua suprema verità. Nel momento dell'apoteosi, mentre la sala tratteneva il respiro, aspettando l'apparizione, i vecchi, avendo affidato all'Oratore il senso della loro vocazione, si suicidano. Non bastava che l'uditorio fosse fatto di fantasmi; non bastava che l'Oratore si rivelasse un muto farfugliante; ci voleva anche che la verità annunciata da lui con un gessetto sulla lavagna non significasse nulla al di là di un farneticare sulla felicità elementare degli uomini espresso in simboli.

L'illusione si sovrappone all'illusione e incita all'illusione. Con tutta la dialettica dei contrari, in cui una finzione smaschera quella successiva e così via forse fino all'infinito, una situazione talmente disperata che non resta che sedere e piangere! Mi ricorda i famosi versi di Leśmian sui «due miserelli»:

Vollero amarsi i miseri oltre la fossa nera
 ma l'amore era morto, l'amore non c'era.
 Tardi s'inginocchiarono al proprio fato rio
 per pregare per tutto, ma non c'era più Dio.
 E a stento ancora giunsero a fine primavera
 per tornar sulla terra – ma più il mondo non c'era⁵.

Negli anni della rottura tra la realtà e la parola, negli anni dell'arte pastorale che nascondeva sotto false tinte la minaccia della vita,

lontani della Pace, i cui «battaglioni» appunto venivano mandati a riempire i teatri in occasione degli spettacoli di propaganda [*N.d.T.*].

⁵ Bolesław Leśmian, *Łąka* (Il prato), Warszawa, J. Mortkowicz, 1920, trad. it. di Valeria Rossella, in *Polonia tra passato e futuro. Percorsi di cultura contemporanea*, a cura di Krystyna Jaworska, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 240.

desideravamo la verità, a ogni costo. Salutavamo come un'apparizione ogni macchia più scura nel quadro, in mezzo ai brontolii irati dei bonzi, che intuivano che il più esile rivolo di verità avrebbe finito per gonfiarsi in un torrente impetuoso. Ci soffocavano di liquirizia, e noi bramavamo il pane nero e la senape; nutriti di luce illusoria, invocavamo la vera oscurità. Accerchiati dall'ottimismo ufficiale, invocavamo il diritto al pessimismo.

E ora eccolo, il pessimismo. Sulla stampa non incontri un articolo che non sia intriso di disperazione. Non trovi una poesia da cui non emani sconforto, né una riga di prosa che non sia vibrante di amarezza, di dubbio, di scoramento. La stessa tristezza spira dai palcoscenici dei teatri. Ma Ionesco con la sua dialettica dei contrari batte ogni record. Si oppone agli ideologi e alla natura, alla grande azione e al piccolo calore del cuore umano.

E quando possiamo ubriacarci a volontà dell'essenza stessa del pessimismo, cominciamo a dubitare di poterci permettere il pessimismo totale. È valore ausiliario, non fondamentale. Se fosse altrimenti ci sarebbero più suicidi che nuovi nati. Il pessimismo può essere usato come uno strumento per sognare qualcosa di meglio. Si è pessimisti solo in relazione a qualcosa, contro qualcosa e per qualcosa. Dostoevskij ha strappato all'uomo tutte le maschere, ha denudato fino in fondo la sua piccolezza, per scoprire in lui la nostalgia di semplici verità evangeliche. Byron, legislatore del pessimismo di un'intera epoca, morì combattendo per la libertà in Grecia.

Esiste anche un altro pessimismo: il pessimismo di lusso. Assale l'arte nei periodi di prosperità. Nei salotti raffinati a un cenno convenuto si spengono le luci. Tace la musica, la folla, colorata e satolla, siede addosso ai muri. Nel mezzo entra l'artista, getta via il frac e con la camicia sbottonata, con lo sguardo infuocato comincia a celebrare i suoi misteri. È una bugia – grida – che la vita abbia senso! Ballate, vi divertite, e non sapete che i vostri begli abiti stanno appesi su scheletri. Il nulla vi aspetta oltre la soglia di questa sala! Un brivido di paura attraversa la folla. Si accendono le luci. La festa continua e anche l'artista si diverte. L'attimo di terrore fa molto bene per continuare a digerire la prosperità.

Questo pessimismo occidentale è di lusso, oh, se è di lusso! Quello spettatore, uscendo dallo spettacolo di Ionesco, avverte alcune differenze fra il teatro e la vita. Ha vissuto il terrore, ma non ne è sopraffatto. Un po' lo ha fatto pensare, un po' si è divertito con queste paure; può dormire tranquillo, non va ancora così male.

Noi usciamo dal teatro nel grigio crepuscolo polacco. Sui mar-

ciapiedi sporchi frusciano i nostri passi, le grida degli ubriachi non ci lasciano pensare. Questa strada non invita a distinguere il teatro dalla vita. Il tono di Ionesco perdura oltre la soglia della sala teatrale. Ah, è vero, non ce la possiamo permettere questa disperazione nell'arte. Non possiamo.

Durante lo spettacolo delle *Sedie* proviamo un improvviso, pecaminoso bisogno di gioia. Scappare dalla sala buia, immergersi nei colori del mondo, nell'allegria della folla, nel chiasso delle orchestre! Credere che due più due fa quattro, e che da questa fede scaturisce la speranza. No, decisamente il teatro dovrebbe essere qualcos'altro dalla vita che ci circonda. Come ha scritto il poeta? «I boschi gioiosi, in cui ci conduce Shakespeare...»⁶.

(© Traduzione di Marina Fabbri)

⁶ Sono versi dell'ultima poesia della raccolta *A Varsavia* di Czesław Miłosz.

Jana Pilátová
IL MAESTRO.
STAGE AL TEATR-LABORATORIUM
(FEBBRAIO-LUGLIO 1968)

Nota di Eugenio Barba. *Appena qualche mese dopo la tournée del Teatr-Laboratorium a Parigi nel 1966 e il fulmineo esplodere della fama mondiale di Jerzy Grotowski, la giovanissima Jana Pilátová arriva a Wrocław insieme a un pugno di studenti dell'Università di Praga. Non ha molte informazioni su quello che l'aspetta, segue il suo professore che, tra innumerevoli difficoltà, ha organizzato l'escursione in un teatrino d'avanguardia nel paese socialista «fratello». L'esperienza che il teatro può essere un'isola di libertà sarà un trauma che la marcherà per la vita.*

Il testo che qui pubblichiamo è stato originariamente pubblicato dalla Pilátová, con il titolo Nauczyciel. Staż w Teatrze Laboratorium (luty-lipiec 1968) (Il maestro. Stage al Teatr-Laboratorium [febbraio-luglio 1968]), nella rivista polacca «Pamiętnik Teatralny», n. 1-2 (197-198), 2001, pp. 14-49 (la traduzione in italiano è di Marina Fabbri).

I ricordi della Pilátová riguardano i mesi da lei passati nel 1968 come stagista presso il Teatr-Laboratorium, quando Grotowski preparava i Vangeli, che si trasformeranno in Apocalypsis cum figuris, il suo ultimo spettacolo. Jana Pilátová aveva appena concluso i suoi studi in Teoria del teatro e in Psicologia, presso la facoltà di Filosofia dell'Università di Praga. Dopo il suo soggiorno presso il Teatr-Laboratorium, scrisse più volte sul lavoro di Grotowski e tradusse alcuni suoi testi in ceco.

Il titolo che ha scelto per descrivere il lavoro con Grotowski, nella traduzione polacca del suo articolo, è Nauczyciel: «maestro», usato per chi fa il mestiere dell'insegnante. Diverso è mistrz, anch'esso «maestro», ma usato in polacco per i direttori d'orchestra o gli artisti. Il Grotowski di cui parla è il pedagogo, prima ancora del grande artista. Lo stesso Grotowski pedagogo che tra il 1966 e il 1969 veniva ogni anno a Holstebro per tenere un seminario.

Si tratta di materiali quasi unici. Le descrizioni del modo di lavorare di Grotowski, anche se talvolta difficili da seguire, sono le sole testimonianze scritte sul suo comportamento in sala nel periodo immediatamente precedente ad Apocalypsis cum figuris. È un tipo di lavoro diverso da quello che ho conosciuto a Opole. Là l'enfasi era posta sulla composizione, sulla stuczność (l'artificialità), anche se Grotowski parlava spesso dell'archetipo che l'attore

doveva individuare in se stesso attraverso il testo. Nel lavoro a Wrocław, con i suoi attori e con gli stagisti, l'interesse sembra dirigersi soprattutto sui processi interiori del lavoro. Può darsi che ciò dipenda dalla particolare fase del lavoro cui la Pilátová ha potuto assistere. O che l'attenzione dell'autrice sia stata influenzata dai suoi recenti studi di Psicologia. Per me, in ogni caso, è stata la rivelazione di una parte del lavoro di Grotowski quasi sconosciuta, nonostante i suoi coevi seminari a Holstebro.

Jana Pilátová è oggi docente al DAMU di Praga, l'Accademia delle arti dello spettacolo. Ma è soprattutto una studiosa che lavora sul campo e segue i due gruppi teatrali più apprezzati della capitale, «Farma v jeskyni» e «Continuo».

L'incontro di Jana con l'Odin Teatret avvenne a Wrocław, nel giugno del 1975, durante l'Università del Teatro delle Nazioni, la cui direzione era stata affidata a Jerzy Grotowski. Nel corso del tempo, Jana ha accolto l'Odin e i suoi attori durante le visite semiclandestine a Praga al tempo del socialismo «reale» e quelle per celebrare insieme «la rivoluzione di velluto» e la libertà ritrovata.

Mi lega a lei un'amicizia affettuosa venata di complicità per aver vissuto in un'epoca di eroi. Per un'intera fredda notte dell'autunno del 2006, Jana mi accompagnò girovagando nei luoghi che hanno nutrito il mio immaginario: la casa di Kafka, le strade del Golem e l'angolo della piazza dove si dette fuoco Jan Palach, lo studente di Teatologia che così si oppose all'invasione sovietica nel 1968. La storia tragica del suo paese è presente negli scritti di Jana Pilátová, i quali aiutano a intuire il senso e il valore del teatro di Grotowski in un'epoca di sopruso e doloroso mutismo.

Nel marzo del 1967 un gruppo di studenti di Storia del teatro dell'Università Karol di Praga partì per Wrocław, per iniziativa del prof. Jan Kopecký, che aveva appena concluso le sue ricerche sull'origine del teatro e del rituale. Gli studenti ebbero modo di osservare i diversi allenamenti, il *Principe costante*, le prove e la dimostrazione (spettacolo) dei *Vangeli*. Incontrarono Grotowski e Flaszen, discussero con loro e, infine, parlarono con tutta la compagnia. Passarono assieme una o più serate al Club dei Sindacati degli Artisti, dove finirono perfino per ballare insieme.

Io studiavo Storia del teatro e Psicologia. Ero convinta che, unendo queste due discipline, avrei avuto più possibilità di comprendere l'uomo e le sue capacità. La vita in Cecoslovacchia in quel periodo aveva ripreso coraggio e spiegava le ali; ci stavamo preparando alla «primavera praghese». Il teatro diventava sempre più indipendente e professionale, e si stava sviluppando anche una riflessione teorica; la psicologia sperimentava con successo l'umanizzazione (ad es. con la psicoterapia di gruppo). L'isolamento era finito, a Pra-

ga venivano Brook con il *Lear*, Moreno, Sartre... Tuttavia non si può paragonare quello che sperimentammo a Wrocław a nulla di ciò che avevamo conosciuto fino ad allora.

Wrocław era a quei tempi una città povera, spoglia, piena di polvere di mattoni e di macerie, di buio e stanchezza. In quel luogo mutilato, nella saletta di una soffitta qualsiasi, ci fu per noi un lampo di luce, e un volo sveltante. Sperimentammo un salto mortale metafisico. Quel teatro rovesciava ogni prospettiva, smascherava, sfidava. In quella sala non si creavano apparenze. Vi scorreva una vita più reale di quella che si viveva fuori. Dovevo fare di tutto per conoscere più da vicino quel lavoro.

Riuscii a fermare Grotowski e ad accordarmi per i primi passi. Avrei scritto una tesi sul Teatr-Laboratorium. Avrei discusso il mio lavoro con Kopecký e con Grotowski.

In autunno tornai a casa con la mia tesi, e passai un'altra settimana a Wrocław. Potei assistere alle prove di una delle versioni di *Akropolis*, agli esercizi, vidi di nuovo il *Principe costante*, parlai ancora con Grotowski (ormai quasi in polacco). Fu d'accordo a farmi tornare in gennaio, se avessi ottenuto la borsa di studio ceca, tuttavia il mio stage non sarebbe stato «teorico», ma pratico. Oltre al polacco era d'obbligo la lingua francese.

Adesso ci si è ormai dimenticati quanto fosse difficile (anche durante quel periodo di «disgelo») viaggiare all'estero, perfino all'interno del «campo d'internamento socialista». Ci si è dimenticati di quanti formulari e timbri ci fossero, e quale fosse l'incredibile felicità di ottenere una borsa di studio per l'estero, e per di più in così poco tempo. Ma di nuovo ce l'avevo fatta: avevo colto al volo l'occasione della mia vita. Diedi gli ultimi esami, discussi la tesi di laurea (sul Teatr-Laboratorium), misi insieme migliaia di documenti, il passaporto, il biglietto, e il 23 gennaio 1968, di buon mattino, mi trovai con la valigia in mano davanti al portone del Teatr-Laboratorium. Ero pronta a iniziare lo stage.

Ero arrivata in anticipo rispetto alla data prevista per l'inizio del mio stage. Dovetti aspettare. Restai sulla porta che conduceva alla sala e non riuscivo a credere che non mi facessero entrare. Gli attori e gli stagisti entravano e, dopo un po', ne uscivano sudati; cercai di cogliere i loro sguardi e i gesti. L'universo intero poteva muoversi tranne me! Allora capii che il lavoro è un privilegio.

Stefania Gardecka, lo spirito protettore del luogo, che oltre all'amministrazione si occupava anche degli stagisti, mi aiutò ad ambientarmi mentre aspettavo la data stabilita. Al Teatr-Laboratorium

vigevano disciplina e rigore, e una precisione che andava dalla puntualità al minuto nell'inizio del lavoro fino alla cura millimetrica nel collocare le scenografie, e spaziava dalla perfezione del movimento alla pulizia del pavimento e della dizione. Come sulla torre di controllo d'un aeroporto.

Parlando con Grotowski, venne fuori che avrebbe deciso soltanto dopo un mese di lavoro se accettarmi nello stage. In un mese avrei dovuto impadronirmi degli esercizi fisici e plastici, e preparare un «concerto», cioè una presentazione del mio lavoro della durata di quaranta minuti. Finalmente potei entrare in sala e vedere i «concerti» di alcune persone, eseguiti davanti al gruppo e agli stagisti. Dopo le presentazioni c'era una pausa, il gruppo si riuniva, e poi Grotowski emetteva la sentenza. Ad esempio:

Mi è difficile dire che cosa sia il talento. Invece il non-talento è evidente. Lei lo possiede e non diventerà mai un attore. Forse però avrà capito un po' meglio che cos'è il teatro e potrebbe diventare un critico. Deve lasciarsi entro un mese. Forse nel suo paese potrebbe trovare un teatro di così bassa qualità da darle una parte, ma sarebbe una vita molto triste.

Oppure:

Lei ha frequentato lo stage con profitto, si è sviluppata, ma adesso i suoi problemi professionali e personali sono tali da richiedere per la loro soluzione un ritorno al suo paese, il confronto con un gruppo, dei compiti interpretativi. Le propongo di partire.

E perfino:

Sono scioccato da quello che lei ha fatto. Civetteria, esibizione del proprio fascino personale, prostituzione attoriale. Non capisco che cosa stia cercando qui. Che fare? Partire immediatamente, oppure comporre un altro «concerto» e poi decidere?

Come parlare del lavoro

Al Teatr-Laboratorium discutere del lavoro era importante. Non si trattava, tuttavia, di valutazioni e analisi intellettuali, astratte, né strettamente «teatrali», ma in un certo senso di uno «studio» (in latino per «studium» si intende: applicarsi a qualcosa, desiderio di qualcosa, zelo, amore, passione, abilità). Si trattava di conoscenza. Per questo bisognava che prima ciascuno preparasse qualcosa da solo.

Poi che lo presentasse ai colleghi. Soltanto dopo spiegava le sue intenzioni e in che misura, a suo parere, aveva realizzato i suoi intenti. Successivamente i colleghi dicevano ciò che avevano osservato. Grotowski interveniva per riassumere i discorsi degli attori/stagisti e poi esprimeva le sue osservazioni o proposte. Le persone non solo si esprimono, ma si tradiscono anche involontariamente. Ed è proprio nel teatro che si vede l'interferenza tra ciò che si vuole e ciò che si riesce a fare. Per questo anche in un teatro scadente la verità viene fuori suo malgrado dall'intercapedine esistente tra «volere» e «potere». Solo affidandosi a osservatori si può acquisire la conoscenza di questa intercapedine. È una verità amara, ma aiuta a risvegliare la coscienza. Eccezionalmente può accadere che l'intercapedine sparisca; è il miracolo di cui parlava Grotowski.

Al Teatr-Laboratorium non si parlava mai di lavoro in modo casuale, fuori della sala, neppure tra colleghi molto vicini. È una regola ovviamente necessaria per l'efficacia della psicoterapia di gruppo, ma a teatro è senz'altro inaspettata.

L'esperienza e la sua ricostruzione (non solo secondo gli appunti)

Sullo stage al Teatr-Laboratorium possiedo quattro quaderni e molte pagine di appunti¹. Non li ho però mai pubblicati, né in quel periodo né in seguito. Li ho citati solo eccezionalmente e con parsimonia. Ho tradotto e pubblicato, con l'autorizzazione di Grotowski, i suoi testi fondamentali, ma mai la mia fonte principale, gli appunti, perché non mi sembravano all'altezza. Perché?

I problemi «oggettivi» riguardano soprattutto ciò che è l'esperienza. Essa è qualcosa di completo e per ciò stesso di incomunicabile. È un insieme di incontri, lavoro e comprensione. È una forza che si integra e si ordina interiormente (e così facendo ci aiuta a orientarci in questo mondo caleidoscopico), ma allo stesso tempo è una forza

¹ Sono trascritti con la cosiddetta «matita perenne» (così chiamavamo allora quell'oggetto del tutto nuovo che era la penna biro). La perennità socialista poteva durare forse due mesi, e per questo la durezza del testo trascritto è arrivata al termine: alcune pagine già non si leggono che a fatica. Due quaderni contengono gli appunti del Corso di Ludwik Flaszen, che si teneva fuori dalla sala, e quindi il suo legame con il lavoro pratico teatrale è più generico, filosofico e teorico. Gli altri due contengono gli appunti del Corso 1, del Corso 2, dei «concerti», delle prove di *Akropolis*, del *Principe costante* e di *Apocalypsis cum figuris*, nonché le trascrizioni delle conversazioni con gli attori. Purtroppo non ho datato questi appunti con cura.

che ci isola dall'esterno («loro», quelli privi di questa esperienza, non capiscono il nostro mondo, e così «noi» non capiamo loro). Quando Grotowski proibiva le registrazioni, si riferiva proprio alla differenza tra l'esperienza e le informazioni. Le informazioni erano per lui solo una fonte di equivoci. L'esperienza (l'intero) è raggiunta solo da chi partecipa agli eventi².

Inoltre, l'incompletezza dei miei appunti mi sembrava evidente:

1. l'assenza del contesto deforma la comprensione delle parti delle azioni che sono state annotate;

2. non ho annotato tutto;

3. gli appunti riguardano solo la parte verbale, mentre la parte fisica non si lasciava afferrare.

Allora si parlava in polacco, in francese, a volte in inglese o svedese. Io annotavo in ceco. Quanta parte di significato veniva meno?

Se qualcuno ha lavorato qualche volta con Grotowski per una traduzione o per redigere un testo, sa di cosa parlo. La sua era una scuola di precisione. Soltanto da poco, dopo trent'anni, ho capito che per me quel rigore non è sempre possibile. Soltanto adesso sono in grado di

² Małgorzata Dziewulska (*Ogniokrad*, «Teatr», n. 3, 1992, p. 15; in it. *Il ladro di fuoco*, trad. di Marina Fabbri, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Corazzano, Titivillus, 2005, pp. 148-166) scopre nuovi aspetti di Grotowski, analizzando il motivo per cui ciò che è stato scritto su di lui continui a non soddisfare. Nell'approccio a questo problema si serve dell'analisi della «profeticità» del linguaggio grotowskiano, della sua «mistica panteistica» ecc. Anche Leszek Kolankiewicz («*Dramat obiektywny*» *Grotowskiego* [Il «Dramma Oggettivo» di Grotowski], «Dialog», nn. 5 e 6, 1989, e *Aktorstwo w teatrze Grotowskiego* [L'attore nel teatro di Grotowski], «Konteksty-Polska Sztuka Ludowa», n. 2, 1995) interpreta i modi di commentare il lavoro, mirando alla comprensione degli «obiettivi segreti», del «settarismo» e dell'ereticità di Grotowski. Forse però già le stesse qualità dell'esperienza vitale, per nulla metafisica, costituiscono una difficoltà di base, mentre le esperienze teatrali, in quanto raddoppiamento (perché ci focalizziamo su un'esperienza concentrata qual è ogni opera d'arte, e a maggior ragione l'opera teatrale), non fanno che moltiplicare l'incomunicabilità. Il teatro normale si esprime soltanto con l'«immagine» delle esperienze, mentre Grotowski ha creato un livello ulteriore di esperienza, attirandoci verso l'interiore, raccogliendoci direttamente dentro ciò che accade. Lo prova mirabilmente, ad esempio, la lotta eroica di Konstancy Puzyna con il fenomeno di *Apocalypsis cum figuris*. Alla fine è però Kolankiewicz ad aver creato (almeno per me) un modello utile ad affrontare il teatro che lavora non con l'immagine delle esperienze ma con l'esperienza completa, inafferrabile dall'esterno. Mi riferisco qui ai suoi *Appunti sullo spettacolo o dopo lo spettacolo* (pubblicati sulla rivista polacca «Dialog»), nei quali è riuscito a cogliere gli spettacoli di Staniewski, Barba ecc., ma anche ai suoi libri. Penso che il coraggio e la tenacia di Kolankiewicz nel cercare un modo per raccontare l'indicibile, il suo saper cogliere la realtà su di sé come pescandola all'amo, equivalgono al rischio che intraprendono gli attori di Grotowski. Gli

accettare le mie manchevolezze e, nonostante questo, fare qualcosa. Fare perfino qualcosa che a Grotowski avrebbe dato fastidio³.

Gli appunti non corrispondono alle esigenze di Grotowski, né allo stile accademico. Sono imperfetti⁴. Forse però, nonostante o proprio grazie alle loro lacune, potranno provocare l'immaginario del lettore.

Grotowski scavava nei dettagli, e soltanto guardando alle minuzie di quel lavoro si può vedere a cosa obbligava una simile apertura a nuovi territori. Bisognava esplorarli, per prima cosa al proprio interno, a poco a poco, e questo fa sempre male.

Non riesco a ricostruire la realtà passata. Ma forse riuscirò, nel mio modo irregolare, a far sì che qualcuno possa gustare e immaginarsi, a proprio modo, come Grotowski lavorasse con gli stagisti nel 1968.

devo molto, perché chi scrive raramente dà quanto un attore. Se non avesse aperto questa strada, la teatrologia non avrebbe saputo affrontare questi fenomeni.

³ Mi ha spinto a farlo la pubblicazione degli appunti presi in occasione dell'incontro di Danzica (*Grotowski powtórzone. Słowa, słowa, słowa* [Grotowski replicato. Parole, parole, parole], in *Maski*, a cura di M. Janion, Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986, tomo I; ripubblicato come *Grotowski powtórzone*, a cura di Stanisław Rosiek, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2009 [N.d.T.]). Non ho tuttavia trovato nessuno dei miei colleghi stagisti disponibile ad aiutarmi in questa impresa. Mi ha incoraggiato il modo in cui Józef Kelera – in *Grotowski wielokrotnie* (Grotowski tante volte), Wrocław 1999, e nel suo testo *Grotowski w mowie pozornie zależnej. Reportaż nagrania* (Grotowski nello stile indiretto libero. Reportage da una registrazione), «Odra», n. 5, 1974 –, o Lisa Wolford – in *Subiektywnych refleksjach na temat obiektywnej pracy* («Pamiętnik Teatralny», vol. 1-4, 2000; traduz. pol. di *Subjective Reflections on Objective Work*, in *The Grotowski Sourcebook*, London-New York, Routledge, 1997, pp. 326-347 [N.d.T.]) – superano difficoltà analoghe; loro tuttavia hanno lavorato in accordo con Grotowski e su basi accademiche, con il parlato originale e nella propria lingua madre. Un problema simile è stato risolto anche da Mirosław Kocur in *Ku Teatrowi Zródeł* (Per un Teatro delle Fonti), «Notatnik Teatralny», n. 22-23, 2001. Ma più di tutti mi ha convinto il modo di rendere l'errore una fonte di ispirazione che ho potuto leggere quando Kolankiewicz, lavorando su un ricordo impreciso di Schechner (Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, «Pamiętnik Teatralny», vol. 1-4, 2000; in it.: *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, trad. di Marina Fabbri, in *Essere un uomo totale*, cit., pp. 191-284 [N.d.T.]), ha aperto una nuova prospettiva su un momento importante.

⁴ La loro quantità li rende un materiale adatto a un libro, perfino una scelta rigorosa di appunti (a tema) oltrepasserebbe i limiti di una pubblicazione all'interno di un articolo. Dunque devo aumentare ancora l'imperfezione e intervenire, selezionare. Forse però la decisione di pubblicarne una parte in questa occasione susciterà delle conseguenze, forse qualcuno mi aiuterà a trascriverli nella lingua di Grotowski, o aggiungerà le sue osservazioni.

Cosa c'era da fare

Prima di presentare gli appunti che ho scelto, farò un elenco dei tipi di lavoro condotti al Teatr-Laboratorium in quel periodo, per far capire, anche se sommariamente, la loro collocazione sulla mappa dell'attività del teatro e degli stagisti⁵. Nel gennaio e febbraio del 1968, al Teatr-Laboratorium si tenne il lavoro del Corso per attori e stagisti avanzati (alcuni di loro presero parte perfino all'ultima versione dei *Vangeli*). Si incontravano quotidianamente per due-tre ore di esercizi e per discuterli, analizzarli e correggerli. Singoli attori (da soli o in coppia) presentavano in seguito delle scene che erano state preparate individualmente, tratte dai classici della letteratura universale o da quella polacca, e Grotowski lavorava con loro sul perfezionamento delle proposte e sul loro sviluppo ulteriore, aprendo nuove possibilità. Il lavoro quotidiano del Corso durava 4-8 ore (nei giorni di spettacolo meno). I principianti erano osservatori.

In questo modo il gruppo si preparava, si mobilitava al lavoro sulla versione finale dei *Vangeli*, dalla quale derivò l'ultima opera teatrale del Teatr-Laboratorium, *Apocalypsis cum figuris*. Prima però di arrivare alle prove di *Apocalypsis*, in marzo si lavorò sulle successive versioni di *Akropolis* e del *Principe costante*, perché, dopo la fine del corso, alcuni attori che vi avevano preso parte (tra cui Maja Komorowska, Czesław Wojtała, Mieczysław Janowski) uscirono dal gruppo, e quegli spettacoli andavano rinnovati.

Accanto al Corso 1 si tenevano, con la supervisione di Cieślak o di qualcuno degli stagisti più anziani, gli esercizi per i principianti: fisici, plastici, di acrobatica, talvolta sulla voce, per due, tre ore al giorno. C'era anche il Corso di Flaszen (per gli stagisti), un seminario per lo più di tre ore al giorno (da febbraio a luglio). Il corso di polacco l'avemmo solo per due mesi. Il primo Corso creò i presupposti di ulteriori aspettative, ambizioni e paure degli stagisti, e fece da modello per il Corso 2, condotto da Grotowski dalla fine di aprile a luglio, quasi ogni giorno (tranne quando partiva). Durante il Corso 2 ci concentrammo dapprima sugli esercizi, durante i quali Grotowski ci conobbe più da vicino, per poter cominciare dal 9 maggio il lavoro

⁵ Ad esempio, soltanto adesso mi sono resa conto del fatto che il Corso 2 in gran parte si svolgeva parallelamente alle prove di *Apocalypsis*. Agli stagisti venne a un certo punto proibito di osservarle. Assicurando agli attori l'intimità e la concentrazione, Grotowski creò un secondo gruppo di lavoro con attività separate. Diresse i due gruppi quasi senza sosta.

sulle nostre scene. Nella seconda fase non vennero sospesi gli esercizi, ma si spostò l'accento⁶. Gli stagisti facevano il cambio delle scenografie per gli spettacoli, che si tenevano irregolarmente, a volte due in una settimana, a volte uno, oppure nessuno. Se la sala serviva agli spettacoli, agli esercizi e ai Corsi, nel caso del *Principe costante* ci si allenava in mezzo alle scenografie. Nel caso di *Akropolis*, le scenografie venivano liquidate, spostate di sotto dentro un enorme cassone, e poi venivano reinstallate nuovamente. Oltre alle scenografie, gli stagisti si occupavano anche della sala durante gli spettacoli, ad esempio di far entrare gli spettatori e stare di servizio nel corridoio per impedire che qualche rumore molesto potesse dar fastidio allo spettacolo. «Controllavamo il silenzio». Potevamo ascoltare e, talvolta, guardare gli spettacoli se restavano dei posti vuoti, cosa che successe molte volte.

Delle pulizie della sala e del guardaroba si occupavano tutti a turno, sempre in coppia, eccetto Grotowski, Flaszen e Cieślak. Durante il lavoro su *Apocalypsis* pulivano ormai soltanto gli stagisti. Nei momenti in cui la sala era libera, potevano occuparla coloro che dovevano preparare scene individuali per il Corso o per un «concerto», e anche quelli che lavoravano in coppia o in gruppo (per esempio, a maggio vennero creati due gruppi di stagisti per cercare un proprio modo di lavorare, ma non ne venne fuori nulla). Quindi la sala era occupata quasi sempre, ventiquattro ore al giorno.

Una volta ogni due settimane avevamo il giorno libero, cioè senza lavoro collettivo. Usavamo quel tempo per prepararci ai nostri compiti, per imparare i testi, per leggere per il seminario. Sebbene avessi una buona infarinatura teorica, è stato solo grazie a Flaszen che imparai cosa significasse leggere e scrivere, così come fu grazie a Grotowski che imparai a guardare e ad ascoltare, a muovermi, toccando con mano il senso. Nel corso di quei quasi sei mesi, imparai più che in tutto il periodo universitario.

⁶ Per questo motivo la successione degli appunti che ho scelto segue quella degli eventi (alla regia di Grotowski si arrivò soltanto dopo gli esercizi), il che permette, ovviamente in un periodo delimitato, una qualche possibilità di comprendere lo sviluppo delle azioni. (Per lo stesso motivo tralascio nella trascrizione le dimostrazioni dei lavori di quelle persone che in seguito non avrebbero lavorato durante il Corso). Alla base c'è tuttavia il tentativo di comprendere l'attività pedagogica di Grotowski, e non soltanto quella teatrale in senso stretto. L'enormità di questa sua capacità, che emerge proprio dall'insieme degli appunti, mi è diventata chiara soltanto oggi, grazie appunto alle difficoltà con i miei allievi, che mi hanno permesso di cambiare il mio atteggiamento.

Penso che la prima metà del 1968 fu per gli stagisti del Teatr-Laboratorium, in confronto ad altri periodi, il momento in cui poterono apprendere di più sui diversi tipi di lavoro (non solo) teatrale. Anche per gli attori quello fu un periodo eccezionalmente intenso, perché vi si prepararono le più alte realizzazioni della fase del Teatr-Laboratorium che viene chiamata «teatro degli spettacoli», foriera già del futuro «non teatro».

Appunti del Corso per stagisti (aprile-luglio 1968)

Dopo il «concerto».

Punto di partenza del Corso 2 erano i «concerti» e gli esercizi degli stagisti. Dopo lo spettacolo, in presenza della compagnia e dopo la riunione con questa, Grotowski chiarì perché era per lui difficile parlarne, per poi rivolgersi alle singole persone:

Per Jeanne⁷ il problema del «concerto» è identico al problema degli esercizi. Una questione di danza e di forma. Due tipi di danza: la classica europea, la pantomina e simili, e il Kathakali e le altre forme orientali. Il principio di base di entrambe è quello di ottenere una certa somma di dettagli, per poi combinarli e sfruttare la ricchezza delle variazioni. Questo è vivo soltanto in casi eccezionali nella danza classica e di rado possiede un'espressione drammatica. Nei nostri esercizi non sono importanti gli elementi, ma il preparare il corpo alle normali reazioni vitali, individualmente diverse. Provare. «Attitude». Jeanne ha delle possibilità in una scuola di danza ma non qui. Differenza: per noi sono importanti una base naturale e diverse possibilità, cerchiamo ogni giorno qualcosa di non oggettivo, da preparare individualmente, il contrario delle intenzioni della danza, che si basa sulla purezza delle forme, sull'oggettivizzazione anche a costo di meccanicità e monotonia. Lei non ha ancora trovato l'impulso naturale. La sua dimostrazione è stata un insieme di testo e posizioni di danza, non era un'espressione viva. Non è teatro.

Il percorso di Sören⁸ è organico. In questo momento Sören esagera sull'altro versante (a differenza del primo «concerto»), perché è tornato allo zero e non fa nulla. Recita solo un testo in una situazione di teatro naturalista, mostra situazioni stereotipate, non fa lavoro sul corpo. La sua corporei-

⁷ Jeanne Irwin, danzatrice americana, stage del 6 febbraio-20 luglio 1968. Morì in un disastro aereo nei pressi di Cracovia nel 1969.

⁸ Sören Larsson, attore svedese, stage del 15 marzo 1967-20 luglio 1968. In seguito ha lavorato all'Odin Teatret, al Daedalus Teatret; da anni è insegnante, da poco guida una propria scuola di teatro in Svezia.

tà è forte, ma si tratta di una forza che bisogna strutturare, organizzare. Una dimostrazione di un lavoro incompleto, perché si è escluso artificialmente il corpo. Oltretutto la situazione di Sören non è chiara, perché non capisce né il polacco né il francese, ed è isolato. Senza comunicazione la sua situazione personale e professionale è innaturale, enigmatica.

Jana⁹ lavora molto «correct», ma l'arte non è mai soltanto corretta. L'arte non è «médiocre». Perché non va bene? La struttura andava soltanto dietro al testo, era una presentazione del testo «impressionante», il comportamento era pieno di stereotipi della vita quotidiana, mancava contrasto. Quaranta minuti sempre della stessa cosa. Provare qualcos'altro, meno cliché. Un mediocre Stanislavskij, grigiore. Bisogna cercare i contrari, le dominanti.

Anna¹⁰ è una forza libera. Non è male. Rischia, dà molte possibilità. [È la stessa Anna prima attaccata per il suo esibizionismo seduttivo]. C'è adesso aggressività e bisogna cercare un contrappeso a questa aggressività, perché si palesa l'assenza di dettagli elaborati nel primo e nel secondo «concerto».

Dimitri¹¹ ha rappresentato tutti gli stereotipi della Comédie Française, i suoi cliché, la convenzione, non il teatro francese creativo, ma quel che c'è di peggio nel teatro. Il resto era soltanto plasma, senza forma. Tutto cliché e banalità, e poi plasma. Cercare dei sentimenti nei cliché è come cercare la merda «noblesse». Non è corretto. Imitazione di ciò che si è visto in teatro, non c'è niente di creativo, senza possibilità. «Terrible». Non so ancora cosa decidere. Anche gli esercizi di Dimitri sono senza prospettive, scolastici, senza confronto individuale.

Inga¹² è un problema difficile. Dentro si intravede una qualche evoluzione. Non c'è un reale confronto con le difficoltà. Soddisfazione del livello raggiunto. Attenta a te! È chiusa. Non so cosa consigliare, so che cos'è «no»: no al sonnambulismo, no all'auto-regia perché è molto evidente, non ci sono dettagli. Inga è burattino e burattinaio insieme. Ma il controllo degli impulsi è diverso dal dirigere con tutte le posizioni del corpo. Lei dovrebbe, cominciando dai dettagli, cercare un'apertura, una completa apertura. Propongo di lottare col demonio.

Poi la questione dei nostri esercizi in generale. Grot precisa:

Ci sono difficoltà, crisi per motivi diversi, tuttavia in generale va male. Il

⁹ Jana Pilátová, ceca, studentessa di Teatologia e Psicologia, stage del 23 gennaio-10 luglio 1968; da dieci anni sono docente nella Scuola teatrale di Praga.

¹⁰ Anna Semmingsen, attrice norvegese, stage del 1° gennaio-20 luglio 1968; attrice a Bergen.

¹¹ Dimitri Radochevitch, attore francese, stage del 30 gennaio-20 luglio 1968.

¹² Ingegard Hellner, regista svedese, stage del 1° febbraio-20 luglio 1968; teorica del teatro.

motivo è che ormai sapete, siete in grado di fare qualcosa, ma non capite gli esercizi. Naturalmente è necessario conoscere gli elementi, i dettagli, ma è imperdonabile che ne facciate una specie di pantomima.

1. Perché fissate gli esercizi plastici e non cercate? Forse nessuno capisce? Uscire dal dettaglio.

2. La vostra velocità non è velocità, ma un tic nervoso incontrollato, monotono. È patologia.

3. Il cambio di elementi e di ritmi è orribilmente meccanico.

4. La questione delle cadute incontrollate. È necessario adattarsi alle difficoltà, ad esempio con il rotolamento.

5. Necessario il lavoro sul *quadro* e l'impulso, purezza tecnica che aiuti a «se réconcilier» con la disciplina. Poi trovate gli impulsi vivi e i dettagli. Perché il problema è legato alla spontaneità e alla forma.

Perfino il Living Theatre, un gruppo di straordinari dilettanti, utilizza l'unione tra disciplina e spontaneità. Senza il lavoro concreto sugli elementi e senza rigore si fa solo del dilettantismo. Senza dettagli non c'è lavoro. Jeanne ha dei dettagli, eppure non si tratta di lavoro perché le manca la spontaneità, la ricerca, l'apertura. È necessario cercare i propri limiti, adattarsi alle nuove condizioni, è necessaria una reale percezione dell'ambiente circostante (non automaticamente, ma senza motivazioni chissà quanto complicate o inventate). Non si tratta di segni, di forme ecc. Si possono e si devono cercare nuovi dettagli.

Dopo si è proceduto a dividerci in due gruppi di lavoro che saranno guidati da Michelle, chiamata Koko¹³, e da Pascal¹⁴. Ci viene raccomandato di continuare ogni giorno gli esercizi con la discussione (cioè di dividerci a turno tra attivi e osservatori). Non si arrivava a farlo troppo spesso, perché avrebbe richiesto il doppio del tempo disponibile.

Esercizi

Essere soli con se stessi.

Dopo qualche tempo, il Corso riprese infine con gli esercizi. Poi Grotowski parlò in generale delle nostre disposizioni, del percepibile progresso, delle prospettive del gruppo e delle differenze tra stato interiore ed esteriore. Si concentrò sul tema dell'«io», «io da solo». Spiegò:

¹³ Michelle Kokosowski, regista francese, stage del 3 gennaio 1967-20 luglio 1968. Insegna, dirige, guida un gruppo; da molti anni è organizzatrice di progetti teatrali e direttrice dell'Académie Expérimentale des théâtres a Parigi.

¹⁴ Pascal Monod, attore francese, stage del 7 dicembre 1966-20 luglio 1968.

Stare da soli non significa essere solitari, isolati (anche se *soli* con se stessi), ma, al contrario, significa essere un tutt'uno, faccia a faccia, con la direzione della propria vita, essere decisi fino in fondo, perché non è una questione che riguarda la morale, ma una questione di vita e di morte. Del resto non è nemmeno tanto importante la solitudine, è più importante la disposizione, la nostra reazione al mondo del sé, ed è con questo che siamo naturalmente in relazione con gli altri. Nel campo della tecnica di lavoro questo significa: stare di fronte all'altro nel momento del confronto con qualcosa di essenziale per la nostra vita. Stare faccia a faccia con qualcosa in totale reazione è una cosa molto difficile, ma diventa una chance per «retrouver» se stessi.

È una cosa assurda e paradossale, e al tempo stesso straordinariamente pragmatica nell'incontro con l'altro come con un'acqua viva. Una simile relazione durante il lavoro elimina la differenza interiore-esteriore, e questo è il punto focale: «(se) découvrir». Fate attenzione a *come* vi concentrate sull'altro. Non parlo di un contatto esteriore, ma di un contatto motivato, impegnato. «Reagire a se stessi» permette l'integrità di una vera reazione, in cui possiamo «retrouver» sia l'altro che noi stessi. Decisivo è rendere visibile la vostra vita, e non intendo la «vision», l'immagine del lavoro col partner, ma la possibilità di una reale apertura di sé. Grazie a un vero incontro si arriva a un'altra visione, imprecisata, intuitiva, che si sviluppa e chiarisce, che evoca, pulsa della presenza dell'altro, si trasforma in altre visioni: la visione del padre, del marito ecc., la visione di Dio, di Cristo... Bisogna cercare tutti i dettagli degli esercizi faccia a faccia con l'altro, con sensibilità, perfino con erotismo. Non si può fingere il contatto, ipnotizzarsi. Dimmi, e ascolta, come cambia questa visione dell'altro? Cambiano le sue reali possibilità? Questo è il lavoro, questo è il risultato. Se non ci si riesce, meglio non fingere, mantenersi decisamente faccia a faccia con l'altro in piena fiducia, non in modo intellettuale, si tratta di un atto, di lavoro, di ricerca. Bisogna mantenere la presenza di un partner concreto in un luogo concreto, con un dettaglio concreto, mantenere la realtà esterna se non c'è niente dentro, perché oggi può essere solo un pezzettino, ma abbiamo resistito, ed è già qualcosa, e forse domani, riprovandoci, ci riusciremo. In questo modo cerchiamo l'integrità e la pienezza. Il mio sé esiste solo grazie all'altro, l'altro solo grazie a me; posso essere me stesso solo insieme all'altro. Lasciamo da parte il problema delle emozioni. Questo è il compito fondamentale: cercare senza fingere, senza osservare se stessi, senza dirigere se stessi, senza miracoli. È un punto delicato questo, non si può intellettualizzare, teorizzare, dimostrare con le strutture del pensiero¹⁵. Vi ho dato queste spiegazioni a

¹⁵ Penso sia la ragione per cui Grotowski non ha menzionato, ad esempio, Buber. La ricerca e la discussione di questi contesti erano i compiti al centro del Corso di Flaszen.

uso personale di ognuno, forse ci aiuterà un po' a comprenderci a vicenda nel senso dei rapporti individuali e non di gruppo. Chi non capisce il francese, peggio per lui. [...]

La via francescana

Si ricominciò con gli esercizi più diversi. Poi Grotowski parlò di una via povera, francescana, discreta (riferendosi a Sören, che vi si stava avvicinando):

Non bisogna cercare una qualche motivazione, non fingete nulla, non interpretate. Cercare i dettagli e capire che ogni dettaglio è qualcosa di «*exceptionnel*», meritevole di attenzione e di un'elaborazione completa, di organizzazione e disciplina. Un immaginario fratello discreto, un fratello minore, e una via pura piena di attenzione di tutto il corpo verso ogni minimo particolare. In questo modo si troveranno le risposte agli impulsi che arrivano. Bisogna dominare tecnicamente la capacità di riconoscere la direzione verso cui mi guida il corpo, e non intervenire. Non fare il regista di se stessi. Un lavoro discreto, pulito, tecnico, freddo, con la consapevolezza che sto lavorando per me.

La fase successiva è il lavoro con qualcuno, faccia a faccia con qualcuno. Tutti sono presenti e accettano la propria presenza qui e la presenza degli altri. Accettiamo noi stessi così come accettiamo un paese, un paesaggio: coscienti del fatto che siamo qui, in questa stanza, in presenza dei colleghi. E poi la consapevolezza di quello che qui manca: manca il sole, la luce, il tempo, manca qualcosa di naturale e di raggiungibile ma che però non dipende da me, è più forte di me. E il contatto con ciò che è più forte¹⁶.

Esiste l'ispirazione? È una questione difficile, vicina all'impulso. Una cosa naturale, semplice, invisibile, ma molto «*efficace*», che non si fa costringere, non è un problema esterno, un problema di motivazioni ecc. È meglio non fare nulla che l'uomo non possa fare da solo, perché senza questo facciamo solo un gesto, nient'altro. Non fingere nulla, non volere nulla, concentrarsi sui dettagli, e il risultato sarà qualcosa di grande, perché sarà verità, integrazione, pienezza. Concentrarsi fino in fondo su quello che faccio, farlo e nient'altro¹⁷. Non analizzare. Non cercare formule, cercare il fenomeno.

¹⁶ Una delle definizioni della religiosità dice che essa è il nostro rapporto con ciò di cui non disponiamo.

¹⁷ Al Corso 1, Grotowski aveva detto: «La stanchezza è la punizione per non essersi impegnati totalmente nel lavoro».

Torture e possibilità

Cosa avrà annotato¹⁸ Grotowski durante gli esercizi? Ci sono evidenti difficoltà di gruppo, un certo umore diffuso. Grot dice:

Voi tenete a distanza voi stessi come se foste per voi un estraneo, vi torturate. Il vostro lavoro è pesante, violento, perché lottate per il risultato e siete stanchi morti. Questo è crudele. È l'assenza dell'impulso, dell'adattamento naturale del corpo, ed è la ricerca dell'effetto. Adesso non dovete più temere il problema del lavoro nell'acqua, non è sonnambulismo, ma la monotonia del ritmo e l'assenza di adattamento impediscono l'accesso alla vita. Siete in ottime condizioni, resistete a lungo. È interessante questa violenza che dà l'immagine della tortura. Non vi date la possibilità di uscire da questo, la possibilità di trasgredire, perché a forza vi costringete a qualcosa.

Inga poco fa parlava di libertà, ma in realtà è il contrario. Un narcisismo infantile la blocca, concentrazione sul corpo. L'intero organismo è messo in posa, e questo è il pretesto per il narcisismo, che è assolutamente contro gli esercizi. Non fingere, non cercare la gioia nel lavoro, né nella ginnastica, ma qualcosa di «brusque». Problema di fissazione (psicoanalitica).

Susanne¹⁹, nella discussione con François²⁰ sulla «direction complète», ha chiarito qualcosa, ma adesso cerca il risultato. Una parte visibile del lavoro, una qualche posizione, non dovremmo curarcene. Se non ce la facciamo a reggere una posizione non fa niente, perché sono i dettagli a decidere e l'importante è il dentro, non la partitura degli elementi, ma la riserva interiore. Tuttavia non ci si aspetti di vedere apparire la direzione giusta proprio oggi, immediatamente. È necessario agire senza desiderare la perfezione.

Yolande²¹ ha parlato della stanchezza dovuta al lavoro. La stanchezza a volte aiuta, perché riduce il controllo, ci sblocciamo, e questo è un bene se sono risolti i problemi di respirazione. Il criterio è la qualità dei dettagli. È diverso dal modo in cui Susanne considera se stessa. Yolande sta sulla testa come fanno i bambini che giocano in spiaggia. Può anche andare, l'importante è non fingere un risultato. Tuttavia, dopo la fase del rilassamento (40-50 minuti), deve venire il momento in cui non ci si risparmia, ci si esaurisce, fino in fondo. E poi si torna al gioco.

Anna cerca un ritmo. L'esempio degli sci dà un'indicazione importante. La concentrazione che serve quando si va sugli sci. Lì il ritmo è organico, è un vero attacco al corpo che lotta contro le difficoltà. Questa è la via per lei.

¹⁸ Grotowski, durante l'osservazione e durante la discussione, spesso prendeva appunti e li utilizzava, tornava all'occasione sugli avvenimenti o sulle opinioni, integrandoli in un processo continuo.

¹⁹ Susanne Neville, attrice australiana, stage del 9 dicembre 1967-20 luglio 1968. Da anni insegna teatro al National Institute of Dramatic Art di Sydney.

²⁰ François Mirante, attore francese, stage dell'11 gennaio-20 luglio 1968.

²¹ Yolande Bertsch, attrice olandese, stage del 1° marzo-31 maggio 1968.

Solo che non bisogna fare proiezioni, non sui dettagli. Il libero procedere e il momento detteranno cosa fare. E a turno: il momento della discesa e il momento della salita in cima. Non cercare semplici associazioni, cercare le disposizioni d'animo, perché si tratta di uno stato dell'organismo, di cambiare la propria disposizione in una situazione rischiosa e poi di arrampicarsi.

Di Filip²² Grotowski non sa niente. Dimitri è chiuso e durante l'osservazione è stato difficile afferrare, notare alcunché. Manca qualche cosa di elementare. Grot: «Se non si cercano i risultati, è la via per arrivarci che è importante. Cominciando dalla tecnica di perfezionamento degli elementi e dalla decisione, perché questo è centrale».

In Jeanne, Grotowski non riesce a trovare nulla di positivo:

Lei fa delle cose dannose per sé. Non c'è speranza per lei finché non si renderà conto di quello che fa. Forse sarà crudele, ma è un problema che si ripete. Lei si blocca a causa di un'idea artefatta. Forse la via è provare senza proporre niente, senza descrivere, senza esprimere, una via che parta da zero, la via di Sören. Nulla più.

A François:

Le è forse servito aver appreso cos'è un impulso? A qualcosa e a nulla. Che se ne fa? Il suo modo di comportarsi, il suo sistema, lei lo basa sulla cultura e sull'intelligenza. A che serve questo giocare allo studioso? Lei non è uno studioso. Sono reazioni intellettuali accuratamente elaborate, fraseggi. E però non è lei davvero. Per questo ha così grandi difficoltà nel lavoro. All'inizio ho accettato le sue buone possibilità, l'intelligenza, le formule, il sistema, ma sono una maschera, una finzione molto ben riuscita. Lei investe le sue buone possibilità nella creazione della propria immagine, è il suo problema. Ma un giorno bisognerà che lei si domandi: chi sono, quali sono i miei limiti? Il suo problema creativo è basato sulla maturità, sull'adattarsi alla propria misura. Al momento lei si comporta e utilizza dei fraseggi, suggerendo di essere qualcosa di più di quel che è.

Sören non ha problemi con gli esercizi. Ha bisogno di una lingua e di tentare delle formulazioni.

Il sistema di lavoro negli esercizi è molto buono, ma ci sono difficoltà con la comprensione, con i concetti, con il controllo. Una cultura naturale è sufficiente per l'attore e lei non è male come attore, ma lo sviluppo la chiama verso la regia. Al regista sono necessari il linguaggio e lo spirito di comando, per lo meno lei dovrebbe provare prima a dirigere se stesso.

²² Filip Busset, sociologo e cantautore francese, stage del 1° marzo-20 luglio 1968.

A Jana:

È difficile dirlo esattamente. Penso che lei noti cose di genere creativo con partecipazione emotiva, come un'allieva entusiasta. Il problema della maturità. Bisogna uscire dalla fase dell'apprendimento, trovare l'abilità della contraddizione; non quella infantile ma la contraddizione calcolata, da un'altra proposta. Lei deve sconfiggere la ragazzina che ha dentro, e che è in parte una maschera, un alibi. Osservare quella ragazzina e capire i suoi strati. A lei non servono gli esercizi, ma un confronto con gli esercizi, come se fosse una lotta contro di sé, è necessario e utile. Lottare contro la stanchezza del corpo, contro i pensieri passeggeri, trattare se stessa con severità. Questo è un problema di vita. Diverse cose possono fungere da trampolino; gli esercizi sono un pretesto possibile. In questa disposizione d'animo sta il motivo del generale fascino che esercita su di lei ciò che è *interessante*. Tutto è visto come interessante. Ma una cosa sola può essere interessante. Non essere come il vento che tocca tutto: il fiume, l'albero, le persone. Viene il momento in cui solo una cosa è importante. Concentrarsi sulla lotta contro se stessi. Soltanto dopo lottare per qualcosa di diverso/in più. Senza questo tutto si disperde. Si pensa di vedere molto, ma in realtà si vede poco. Raccomando il principio della severità, della crudeltà, dell'attacco, della lotta contro ciò che è inattuale. Cercare in cosa sono diversa dalla ragazzina. Raccomando la severità della contadina.

Controllo di aver capito, mi spiego. Grot:

Tutto ciò che dice è vero. Ma sono verità che non la toccano direttamente. Raccomando la durezza, fino al dettaglio, la lotta contro il dolore e la stanchezza. Soltanto questo dà delle possibilità reali. Sì, con la possibilità della fallibilità umana, penso.

Scene

Domenica 9 maggio, un giorno intero di lavoro. Dopo gli esercizi mostriamo delle scene preparate (qualcosa di nuovo). Sören il monologo di Amleto; si perde nel testo e ricomincia daccapo per tre volte, alla quarta ci rinuncia. Filip, un breve testo suo e una canzone. Susanne, un *Amleto* cantato; Pascal, un trattato filosofico. Anna, Ofelia. Yolande, *Amleto*. Jeanne, un brano di una sconosciuta pièce americana. Jana, il monologo dalle *Nozze di sangue* (di García Lorca). François, una poesia. Inga, *Fedra*. Di nuovo Sören, con successo. Seguono i dialoghi: Jeanne e Susanne, Amleto e Ofelia.

[...]

Yolande

Yolande presenta *Ifigenia in Tauride*. Grot: «In linea di massima, brava. C'è coraggio e organizzazione. Per ottenere un progresso devo porre alcune domande personali». Conversazione sulle origini di Yolande, le sue radici, gli antenati indonesiani che hanno lasciato tracce nella sua fisicità non europea. Tuttavia la sua educazione è europea. Grot:

Lei ha due possibilità: tagliare le sue radici oppure scoprirle. Penso che per la sua creatività sia meglio tornare alle fonti trascurate della tradizione, che è portante, non soffocarla, e cercare la differenza tra la propria vita e le strutture gestuali e psichiche, e forse vocali, oggi perse. Su questa differenza di impulsi costruire l'azione e giustificare questa deformazione culturale. Nei territori dell'incerto, mentre si sta per prendere una decisione, ci sono elementi vivi, comuni a tutti gli uomini, che uniscono la naturalità alla sacralità e al cerimoniale, la zona del privato con quella del non privato. Questa espressione, in presenza della gente, raggiunge una forma (liturgica, sacra) che trascende gli stereotipi quotidiani. È il primo punto del lavoro.

Esistono punti decisivi nella vita delle persone (nascita, morte, matrimonio), delle situazioni culminanti che contengono un genere di espressione ultra individuale e al contempo lo spirito della tradizione, del gruppo. L'attore, lavorando sui momenti estremi, come ad esempio una scena di grande dolore, estrae dalla memoria (sociale, liturgica) dei segni come un tipo di lamento, dei grandi prototipi. È il secondo punto di apertura. Questi tipici momenti delle tradizioni civilizzate raggiungono la «non privatezza» nei rituali. Ciò che si è scritto sui rituali è imperfetto, superficiale. Oggi esiste una congiuntura favorevole alle reazioni private e sociali che si riconducono alla convenzione e alla morale. Tuttavia lei può risalire con se stessa a quella tradizione sacra. È possibile che non ci riesca, e che ciò la lasci in preda a reazioni confuse, ma forse potrà arrivare a conquistare quel segno.

Terzo punto: bisogna trovare questi momenti di intensità, di decisione, di coraggio. Ma esiste anche una schiera di momenti silenziosi, per i quali non abbiamo modelli. Che ne facciamo? Deformare la nostra tradizione europea, ispirandoci al teatro orientale. Adesso bisogna organizzare con cura la struttura dei dettagli, dei gesti, del monologo, orientarsi bene nell'azione di partenza e in quella nuova, decidere i punti culminanti (tradizionali) e silenziosi. Le do un attimo per prepararsi, aspetteremo. Non abbia paura di correre dei rischi.

Yolande ripete la presentazione.

Grot domanda quali differenze abbiamo notato. Conveniamo sul fatto che fossero evidenti dei forti cambiamenti. Grot:

Lei c'era. Prima, tutto era stato preparato per essere creato; la seconda volta è esistita realmente una creazione, difficile da definire. Ha dato se stessa. Ciò ha molte possibilità. Un grande creatore dà se stesso: contro se stesso o d'accordo con se stesso. Sotto il controllo di una situazione creativa oppure con il rischio. L'apertura è questa forza che agisce. Adesso però bisognerebbe lavorare sul controllo, perché non finisca tutto in qualcosa di informe. È interessante l'uomo come una delle versioni dell'uomo. Il punto centrale è l'immagine che fa concentrare la nostra forza. Qui compare la possibilità di trovare e nobilitare un prototipo di reazione espresso all'esterno. Questo è importante. Lei ha compreso molto bene ciò che volevo. Grazie. Dieci minuti di pausa.

Yolande, Pascal e François faranno gli esercizi. Gli altri devono osservare e prendere nota [...].

François

Dopo aver mostrato il nuovo monologo in cui François aveva usato una panca, Grot lascia il suo tavolino e si siede accanto a lui. Parlano sottovoce. Grot: «È un testo giusto per lei, bellissimo. Bisogna capire: qual è il punto del testo che lei sente come fosse scritto per lei?». François: «La prima frase sulla piccola morte nella rosa». Grot: «Perché?». Analizzano insieme la frase, la prima associazione (uccidete il bambino, il Basco). Quali associazioni sono seguite? François: «Un film di Bergman e la scena del bambino di Boulange con la bicicletta».

Grot propone di dire quella frase con intenzione paradossale, raccontando della bicicletta. François ci prova ma non ci riesce. Grot: «A che cosa associ la bicicletta? Hai dei ricordi forti su una bicicletta?». François racconta della madre; di quando sognava di avere una bicicletta e la ricevette in dono per Natale dalla zia. Grot: «Torniamo a quella frase con il fratellino. Chi è il fratellino? Lo associ a qualcosa?». François: «A Caino». Grot: «Quali immagini?». François: «Giocavamo con i bambini a pallone. Una volta un amico mi ha portato per la prima volta allo zoo, strani animali, scimmie, molto umane, era strano che fossero in gabbia, avevo paura».

Grot chiede dei racconti biblici, elencano insieme alcuni momenti. Grot propone di immaginarsi una geografia del corpo, dove stia, nel corpo, l'Europa, dove l'India (François: «La testa»). Grot: «Hai un fratello?». François: «Sì, ma quando parlo di fratello non

penso a lui». Grot: «Sei tu?». François: «Sì». Grot: «E chi è il nonno?». François: «Io sono il fratello minore e il nonno. E anche la madre...». Grot parla con François della propria infanzia, gli chiede i dettagli, François racconta del viaggio con il fratello in Italia, della sua prima cravatta, del radersi, di un berretto...

Grot: «Perché tuo fratello lo associ al pallone?». François: «I ragazzi venivano a prendere mio fratello e non me. Si masturbavano; la prima volta che l'ho visto, e non capivo niente, c'era qualcosa di misterioso». Grot: «Era brutto?». François: «No. Il sesso in qualche modo mi legava a mio fratello». Grot chiede come questo si leghi a Bergman, come all'amico e allo zoo. François: «L'amico adesso è in prigione per sei mesi; non ho associazioni su questo tema».

Grot: «Va bene. Torniamo alla prossima frase sulla casa, sul mezzogiorno e il mazzo di fiori. Quale parola ti dà di più?». François: «Eppure non parliamo di un mazzo, ma di un pugno di fiori». Fa i nomi dei fiori e delle loro caratteristiche (chi annota si perde, parole sconosciute), che aprono le porte a un fiume di associazioni: vacanze, odori, fiori secchi e polvere, pietruzze colorate, paesaggi dell'infanzia, libellule trasparenti... Le accompagnano azioni concrete, che cosa ha fatto con queste cose, dove le ha messe, gettate, strappate. Tutto il corpo si sveglia, François gesticola, cambia il modo di sedersi così da non impedire i piccoli movimenti fluidi che seguono i ricordi.

Anche la frase successiva viene passata al microscopio. Associazioni: la casa dello zio, una maschera africana, il padre generale in visita domenicale, pranzo con severo rigore, pulizia della piscina in giardino e un pesce estraneo dentro, una donna incinta con un ventre enorme che vende pesce porta a porta magnificandolo con il canto, i Baschi e le loro canzoni, svastiche basche deformate portate in tasca, mosche catturate col miele, lo zio con la Bugatti, le mani sporche per il montaggio, ragazzini Baschi sulla spiaggia e i giochi, uno è malato, la differenza tra loro e il mio corpo, io sono grosso e loro sono flessibili e più forti, gamberetti, nuotare, acqua: a ogni immagine eventi concreti. Grot: «Ha raggiunto la completezza dei suoi ricordi, vuole aggiungere ancora qualcosa?». François: «Mezzogiorno, avevo perso dei soldi, una grossa somma, avrei dovuto andare al commissariato...». L'avventura della ricerca dei soldi, poi ha potuto fare il bagno, nuotare nell'acqua.

Grot ha chiesto ai colleghi di uscire per un'ora e mezza ed è restato da solo con François. Al ritorno in sala, dimostrazione di lavoro. François è disinvolto, colpisce. Grotowski chiarisce:

Abbiamo percorso una delle vie della ricerca nel lavoro. Oggi era la via dell'aprire se stessi, il tema della fiducia. Imboccando questa via bisogna stare attenti al narcisismo. Durante l'assenza dei colleghi siamo arrivati a sbloccarci. Questa via non è sempre percorribile. Credo sia facile capire perché sia stata proposta a François. Il suo isolamento, il suo controllo avevano bisogno di un processo autentico, e il testo scelto ha reso possibile questo lavoro, perché con questo testo ha cercato di domandarsi proprio qualcosa di simile. Abbiamo raggiunto sincerità e affidabilità. Ne è scaturito un monologo naturale, con un comportamento esteriore non costruito da una regia. François ha raggiunto per la prima volta la completezza delle sue reazioni. Non è male. È fondamentale, anche se a qualcuno può sembrare non interessante.

Avete dovuto lasciare la sala perché lui potesse dire tutto ciò che gli serviva senza perdere la sua integrità. Voi eravate già stanchi, osservavate senza interesse, e lui in quelle circostanze non avrebbe potuto fare il passo decisivo. Qui non si lavora come al circo. Non adoperiamo magici «escamotages». Cerchiamo qualcosa di essenziale. Attenzione alla stanchezza che compare sul lavoro nei momenti decisivi, difficili, in grado di aprire qualcosa di importante. Questa stanchezza la si sconfigge con l'impegno. Bisogna avere pazienza nella creazione di ogni giorno.

Torniamo alle regole sul lavoro. Forse adesso capirete meglio l'obbligo del segreto. Non prendere nota, non parlare di questo, non discutere, non fare domande. È un punto delicato e una questione di fiducia. Se qualcuno fa confidenze in conversazioni private sul tema del lavoro, non solo fa un danno a qualcuno, ma si mette nei guai lui stesso. Rispettare la discrezione. Sono proibite le discussioni private. Il segreto sul lavoro è una regola fondamentale²³.

Questo incontro si legava al successivo lavoro di François, Pascal e Filip. Filip fece diverse dimostrazioni con grandi problemi. Alla fine «ruppe le barriere», e Grotowski ricapitolò:

Non si tratta qui di una concezione registica, del fatto che abbiamo cercato un Riccardo III con la chitarra e cose simili. Quel che è più importante per il regista è una situazione di aspettativa concentrata senza ombra di stanchezza. Cercare le radici. Non è soltanto il ricordo, ma tutto ciò che è presente. La memoria ci guida sulla via più diretta. La memoria è ciò che di

²³ Grotowski sapeva e accettava che io prendessi appunti. È un'eccezione che si estese anche, ad esempio, a Zbyszek (Teo) Szychalski. Tuttavia alcune volte mi ha richiamato, invitandomi a non prendere nota. In quel caso cercavo di fare un riassunto durante le pause. Forse lo scorrere del tempo ha giustificato la violazione di quel principio, e l'intenzione è stata decisiva.

più importante agisce in noi; è la vibrazione della nostra vita²⁴. Per chi fa ricerca la cosa più importante è poter dire: «Questo sono io, e questo è il mio lavoro». Risultato: «Filip, sono io». Non importa se questo dura pochi secondi o pochi minuti; è un atto, il raggiungimento della pienezza. Vi invito a non analizzare tutto questo.

Michelle (detta Koko)

Dopo aver presentato le nostre varie proposte, i monologhi e i dialoghi, e dopo averne discusso, ci prepariamo per il lavoro con Koko. Mostrerà un monologo da Racine (Berenice?). Dopo le nostre osservazioni su quel lavoro, Grot, riferendosi alle nostre problematiche, definisce così la questione:

Che cos'è l'autenticità? Sono, semplicemente sono, e basta. Non sentimenti, emozioni... Cosa interessante: la nostra propria esistenza nella realtà esterna è difficile perché usiamo una specie di maschera di fronte agli altri, che media il contatto con loro. È come una specie di vestito: la rappresentazione di una persona; e insieme compare qualcosa come una necessaria consapevolezza di chi sono, una rappresentazione di sé, perché comunque non potremo entrare in contatto se non siamo concentrati. Ciò significa però che non si può includere nel quotidiano tutta la nostra totalità, tutto questo *io sono*. E poi, mentre ancora ci stiamo cercando, desideriamo qualcosa, sogniamo qualcosa, forse c'è ancora una qualche rimanenza, un nostro qualcosa... La nostra quotidianità è dunque irrimediabilmente un mascheramento. Cos'è la personalità? Forse sono io, forse no. Questo in senso psicologico.

Ora: osserviamo l'attore che recita. Non ci crediamo: agisce troppo, crea una persona non quotidiana ed è lui stesso un altro. La persona quotidiana dell'attore lo limita, perfino esteriormente, nel senso che diventa chiaro chi può interpretare Macbeth e così via. Lo stato raggiunto da François ci soddisfa perché si è manifestato un accordo interno ed esterno. Invece Koko ha fatto

²⁴ Un po' più tardi (ad esempio in *Teatro e rituale*, o in *Esercizi*), Grotowski ha parlato del corpo che è memoria, del «corpo-memoria», «corpo-vita», cosa che è risuonata come «profetica». Dagli anni '70 il neuropsichiatra Oliver Sacks scopre nei suoi lavori l'«apriori neurologico» della coscienza di sé, la base neurologica dell'intuizione grotowskiana (vedi, ad esempio: Oliver Sacks, *A Leg to Stand on*, e soprattutto le differenze tra la Postfazione alla prima edizione [New York, Picador, 1984] e quella della seconda [New York, Picador, 1991]). La nostra Gestalt corporal-spirituale, la nostra identità ricreata non mentalmente ma grazie alla nostra incarnazione individuale, al nostro corpo-memoria, hanno interessato anche Brook, che sui motivi del racconto di Sacks ha preparato nel 1993, a Les Bouffes du Nord di Parigi, lo spettacolo *L'homme qui...* (da *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, New York, Knopf, 1992).

qualcosa che di solito non fa, si è organizzata di più. La sua autenticità quotidiana (sono e nient'altro) è un'altra cosa. Lei ha misurato se stessa, la sua personalità con un'altra e non è stata come nella vita quotidiana. Ci fa riflettere la domanda: quello che abbiamo visto è lei oppure no?

Il lavoro sulla composizione esteriore è anch'esso una via per l'autenticità. A ciò servono ricerca e fiducia. E poi la pazienza di distinguere tra ciò che è Michelle, ciò che non è Michelle e ciò che è creazione. Non cercare i gesti e le maschere di altre persone. Anche questo è possibile, ma per noi adesso non è questa la strada giusta. Michelle ha deciso di trovare un'altra se stessa e va bene, che lo faccia. In questo modo ha espresso un problema che per lei è importante. Lei non vuole trovare una Michelle quotidiana, e nemmeno interpretare Michelle, ma essere una Michelle estrema, trovare una fantastica, grande Michelle.

La seconda parte del lavoro di Koko mostra la sua mancanza di controllo, c'è ancora qualcosa della quotidianità che le rimane attaccato, come un cane inzaccherato. Michelle dovrebbe lavorare ancora da sola su questa scena. Provi a fare questa partitura come se la facesse una donna, o come un uomo ecc. Non interpreti Michelle, ma trovi qualcuno di eterno che parli dell'infelicità di tutti gli esseri, dell'infelicità del mondo, non dei propri dispiaceri privati.

Michelle si prepara ancora da sola, individualmente, e nel frattempo c'è la prova del lavoro con Jeanne, il lavoro di Dimitri e di Filip, di Anna e Inga.

Michelle di nuovo mostra alcune volte la sua partitura. Poi Grot ripassa con lei frammento dopo frammento, chiede di spiegare i pretesti, i significati delle singole azioni fisiche, dei movimenti, dei gesti, il senso esatto delle parole. Commenta:

Koko ha fatto una prima parte molto dinamica. Un lavoro consapevole. Adesso deve fare la partitura e io la fermerò all'improvviso. Quando dirò «stop», lei farà un *quadro*, senza perdere la fluidità, si renderà consapevole di quel momento e poi di nuovo entrerà nella corrente delle azioni.

Koko prova, fermata per tre volte si perde, torna all'inizio, si perde nuovamente, arriva in fondo a tutta la prima parte della partitura con gli stop.

Grot risolve con Koko i problemi tecnici: stabiliscono gli stop (cioè una sorta di punteggiatura fra i segmenti della partitura) – fermarsi di colpo senza perdere l'orientamento e l'equilibrio interno. Grot: «Non va bene. Significa che dobbiamo rallentare». Ripetono, senza successo. Grot: «Perché si ferma in modo così rude? L'importante è il segmento nel tempo, non è una questione di forza. Koko,

provi a trovare per ogni stop una metafora, non qualcosa di logico, ma un'associazione libera, che risponda a ciò che sta accadendo».

Koko prova, primo stop: «“Una persona”». Grot: «Le presti attenzione un attimo prima di fermarsi». Prova. Grot: «Non in modo così ostentato».

Decidere i dettagli concreti: dentro? dove sono le porte? sono dei mobili? che cosa sta davvero accadendo? Grot chiarisce: «Abbiamo bisogno di un orientamento logico, anche se usciamo da un impulso illogico». Si ripete questo segmento («persona»), ne scaturiscono due sequenze, due stop interiori, non così forti come quelli che dividevano il segmento di partenza dagli altri. Grot: «Non è fatto in modo deciso e non abbiamo risolto nulla». Cercare un'altra suddivisione, in tre parti. Annettere altre possibilità esteriori (non interiormente, ma cercare questa persona tra la gente). Grot raccomanda di non cambiare la struttura di partenza, attenersi alla partitura con assoluta coerenza.

I cambiamenti nell'orientamento interiore (il rappresentarsi una stanza, una persona tra la gente o da sola) non dovrebbero far sparire la partitura iniziale, bisogna mantenerla. Koko prova alcune volte, cambiando l'orientamento interiore, e Grot corregge l'eccessiva povertà delle intenzioni (la ricerca della persona). Grot: «Si tratta di una cosa invisibile, la logica della decisione, e non di aggiungere un nuovo dettaglio. Soltanto che bisogna saperlo». Ripetono più volte, Grot conduce, fa domande. Poi Koko ripassa la partitura nominando le azioni («Guardo la porta, vedo una fessura, aspetto, è il vento o qualcuno sta entrando? Ecc.»), solo che i movimenti esteriori si allontanano dai comportamenti quotidiani in situazioni simili. Le cose vanno più lisce nel segmento successivo, cominciando dallo stop precedente. C'è un lungo fischiare.

Grot: «Che significa questa parte della partitura?».

Koko: «È un canto».

Grot: «Non capisco. Perché?».

Koko: «Canto una canzone».

Grot: «Non capisco esattamente. Lo rifaccia tutto un'altra volta». Koko lo esegue e successivamente è invitata a ripeterlo non così forzatamente, ma con più vita, non in modo così ripulito, ma con piccoli dettagli di reazioni, distinguendo i passi nei segmenti che si succedono tra gli stop. Michelle esegue. Grot domanda a Susanne se ha qualcosa da suggerire a Koko.

Susanne non capisce perché Grotowski abbia bisogno di informazioni così precise sui momenti interiori. Segue una discussione tra

Koko, Grot e Susanne, da cui scaturisce la decisione di mantenere la costruzione e cambiare la prospettiva con cui si guarda alla questione. Koko prova, passa a consultarsi con Susanne, lavorano un attimo insieme e Grot le segue sorridendo, si inserisce, domanda: «È più facile per una donna lavorare con una donna?». Discussione su questo argomento (in modo rilassato, liberamente). Ritorno al lavoro.

Grot propone a Koko di lavorare con la maschera: cioè di non esprimersi con la faccia di ogni giorno, di non recitare con la faccia, ma per il momento di lasciarla «in bianco» e concentrarsi completamente sull'espressione del corpo. Koko prova, non è in grado. Grot chiede un fazzoletto e lo annoda sulla faccia di Koko. Fa tutta la scena, e davvero il suo corpo è più espressivo. Ritorno al lavoro sui segmenti della partitura.

Lavorano sul sistema di creazione dei segmenti e della loro unificazione al ritmo. Nella struttura ritmica lo sviluppo di un dettaglio durante lo stop sul posto può perfino prendere lo stesso tempo di alcuni segmenti. Fare quattro passi brevemente, girare la testa dura di più. Inoltre la sequenzializzazione psicologica, ovvero quanto a lungo si può tenere un'immagine durante alcune azioni? Grot non capisce la sequenza dell'incrocio delle braccia. Si sono mescolate qui due sequenze, e non si può arrivare a farlo. Bisogna usare dei passaggi forti, come in un sogno. Continuazione del lavoro e stop quando si perde la partitura iniziale. Il segmento successivo: «il giardino». Durante il lavoro Grot mostra «il suo giardino». Unione del segmento «il giardino» con il segmento «la via». Penetrazione pura della «via» nel «giardino». Dettagli: liane, diverse specie di piante (chi prende appunti si perde). Grot consiglia: «Ecco, qui bisogna aggiungere la voce. Trasportata dal vento. Nella voce le foglie. "Stop". Adesso tornare al "giardino" e impiantare questa infiltrazione nella sequenza già pronta».

Viene fatto. Grot: «Questa infiltrazione che si è trovata bisogna usarla per colorare la sequenza del canto ("fischiare")». Viene ripetuto l'insieme fin qui elaborato. Segue la determinazione della successione dei segmenti principali e delle loro parti, la messa a punto dei cambiamenti. Grot:

Ora Koko attraverserà l'intero pezzo e, di nuovo, come all'inizio del lavoro, farà un *quadro* allo «stop» che comparirà all'improvviso. Nel momento in cui sentirà lo «stop» farà il *quadro*, senza terminare, senza completare il movimento che stava facendo.

Viene aggiunto un piccolo cambiamento nella sequenza. Koko prova. Impreciso. Alla seconda volta ci riesce, il canto arriva come un canto. A Koko è permesso di sedersi e di togliersi il fazzoletto dalla faccia.

Grot fa delle domande a Susanne, discutono insieme a Koko sui cambiamenti di senso, sul contenuto e il significato di tutto l'insieme prodotto (che è nato dall'interno di due sequenze, meno di un minuto di azione). Grot: «Come chiamerebbe Koko tutto il saggio fatto adesso?». Koko: «*Adieu!*». Grot: «Adesso bisogna dare nuovi nomi alle sequenze scoperte. Unirle a fantasie, ad associazioni del personaggio». Koko le chiama: 1. «drago»; 2. «diavolo»; 3. «fuoco»; 4. «corvo»; 5. «questa sono io, Koko»; 6. «viaggio (Wrocław)»; 7. «giardino (pappagallo)»; 8. «rondine». Grot: «Tutti questi frammenti, a cui ha dato dei nomi, sono tutte trasformazioni di Koko, sono tutti lei, sono i suoi cambiamenti, i suoi volti e le sue possibilità». Discussione sul tema dell'integrazione²⁵. Koko chiede se è ancora la stessa partitura. Grot: «Sì, solo non più così ingenua».

Grot propone di continuare senza maschera, Susanne si dichiara favorevole al fazzoletto, pensa che Koko abbia bisogno di scarpe. Grot: «Susanne è un ottimo regista». È d'accordo sulle scarpe e propone di lasciare il fazzoletto e cercare con la faccia maschere diverse per ogni sequenza. Koko mostra per due volte tutto l'insieme. Grot: «Il cambiamento della partitura è interessante». Si discute della differenza tra le due versioni, si sceglie che cosa fissare delle possibilità della versione precedente e di quella attuale, e con che cosa mettere insieme la terza versione. Si procede. Grot: «Bisogna precisare le motivazioni, perché ora succede qualcosa di diverso, e queste motivazioni devono essere chiarite attraverso la correzione dei ritmi». Si lavora su questo. Koko sbaglia, esagera, si perde. Pausa (per dieci minuti dopo due ore).

Discussione. Siamo d'accordo: abbiamo costruito una buona base per il lavoro. Susanne pensa che siamo già in un'altra fase. Grot dà a Susanne un compito, deve trovare dei punti deboli grazie ai

²⁵ Contro ogni principio di riserbo nell'interpretazione, devo ricordare qui Fritz Perls. Nelle trascrizioni delle registrazioni del suo corso, nel libro *Gestalt Therapy Verbatim* (Compiled & ed. by J.O. Stevens, New York, Bantam Books, 1969), ho trovato molti principi di base, temi e perfino comportamenti in date circostanze comuni con Grotowski. La terapia della Gestalt si basa proprio su quello a cui Koko era arrivata sotto la guida di Grotowski, in modo più manifesto di François. (All'inizio della sua carriera, Perls fu allievo di Max Reinhardt, e il legame della sua psicoterapia con il teatro è evidente).

quali si possa capire come andare avanti. Susanne difende Koko: «Per Koko ha un significato diverso che per lei [Grot]». Non vuole, all'inizio del compito, concentrare l'attenzione sui punti deboli.

Grot lo chiede a Pascal e lui pensa che qui ci sia qualcosa di pronto a manifestarsi, solo che non si sa ancora di che si tratti. Per Koko significa una cosa, per lo spettatore un'altra. Dimitri, a cui è stato chiesto un parere, pensa che le parti non si siano ancora unite insieme e che duri ancora la separazione delle sequenze. Grot:

È giusto che la ricerca per mezzo dell'analisi dei dettagli porti all'approfondimento delle differenze tra il lavoro interiore, per sé, e il lavoro comprensibile agli altri. È un lavoro molto drammatico, adatto al teatro, ma passa attraverso una fase di solitudine. La solitudine è un'occasione per incontrare Dio, per sperimentare la sua esistenza. [Parla di esercizi dei gesuiti che sono di questo tipo]. Nonostante il fatto che questa via non si orienti verso la leggibilità da parte degli altri, non elimina una tale possibilità.

Non ci sono esercizi i cui risultati possano essere noti prima che li si faccia, perché ogni volta viene fuori una cosa diversa, perciò ci avviciniamo a essi attraverso livelli di esistenza attuale per ognuno diversi. Perciò è ingannevole e pericoloso cercare direttamente la creazione, meglio cercare e basta, perché la ricerca è in sé una creazione. Otterremo qualcosa, anche se fosse un piccolo frammento. Ci sono domande, delle opinioni?

Filip: «I passi, quando camminava, esprimevano molto». Anna: «Non capisco esattamente, ma mi piace molto, è il lavoro migliore che abbiamo avuto». Jeanne: «Non capisco il canto "sssss"». François: «Concentrato, associazioni incantevoli, un lavoro fantastico». Inga: «Il frammento chiamato "Wrocław", pesante ma forte, è troppo breve». Grot: «Il materiale di Michelle è pesante, la partitura è pesante e un po' innaturale, ma il risultato è buono»²⁶. Sören: «Lavoro interessante con sensi che cambiano. Queste trasformazioni, ad esempio intorno al "giardino", erano verità, e nell'ultima volta quei passi erano qualcosa che aveva una sua propria esistenza».

Grot riassume:

Sören ha colto nel segno. Era una proposta viva. Nelle scuole di teatro del MChAT [Teatro d'Arte di Mosca] ci si concentrava sul realismo delle azioni fisiche e a questo giungeva il metodo della regia: la creazione del rea-

²⁶ Ho annotato che ero intervenuta. Non ricordo più quel che ho detto, ma il filtro della memoria ha conservato l'accaduto. Ricordo quel lavoro come profondo e coraggioso. Penso che in un modo molto simile lavori il gruppo di Barba, specialmente Julia Varley (cfr. la sua dimostrazione *The Dead Brother*).

lismo quotidiano. E tuttavia il nostro modo odierno di lavorare, lontano dal realismo, era molto vicino a Stanislavskij nel senso del precisare le azioni fisiche. Su cosa si basa il lavoro su una simile precisione? Un'attenzione molto dettagliata, concentrazione, critica dei dettagli. Ci sono tuttavia dei momenti in cui la spicciola critica tecnica non funziona. Abbiamo visto uno di questi momenti all'inizio del lavoro. Nel lavoro quotidiano, poi, si può attaccare l'atteggiamento, dirigere l'attenzione verso l'insieme, ma al contempo è importante afferrare il punto da cui si comincia. Cercare il polo della definizione e il polo dell'evoluzione, il punto di stimolo. Il regista deve confermare l'occasione che si presenta.

Perciò parlo di questo: avete continuamente cercato l'oggettività, parlate come un matematico. Dobbiamo tutti comprendere quando bisogna attaccare (così come io attacco Jeanne per farla decidere, perché non ho altra via d'uscita). In più, necessariamente, io devo operare in un clima di fiducia. La fiducia è una condizione di lavoro necessaria, è qualcosa di speciale, a cui bisogna sempre tornare. Purtroppo io devo anche operare continuamente con definizioni precise e in questo sta il guaio, perché sono costantemente necessarie le mie reazioni immediate agli avvenimenti. Non si riesce ogni giorno ad arrivare a tutto ciò che serve. Tuttavia bisogna cercare le definizioni, e dall'altra parte attaccare tutto ciò che blocca le possibilità di sviluppo.

La vostra posizione e le possibilità di criticare sono diverse. A voi non serve a nulla l'obiettività, dimostrare giudizi negativi o positivi. A voi è concesso vedere ciò che sembra possibile in una certa scena, ma non approfittate di questa possibilità. Definire. Attaccare i punti che frenano lo sviluppo. Tutto questo è riconoscibile soggettivamente, come tutto nell'arte. Decide il senso di orientamento, ciò che per te ha significato, che viene afferrato dal tuo io. Ugualmente soggettivo è per l'attore che agisce. Dapprima afferrare il punto soggettivo, poi cercare oggettivamente perché si sia manifestata questa sensazione. Questo dà delle possibilità. Tuttavia non bisogna investire chi agisce con una massa di dettagli.

Se il vostro senso critico vede un punto debole del lavoro e siete inclini a una visione ideale che nulla può eguagliare, questo non vi serve a niente, perché lo stato ideale non esiste. Quello che davvero sentite, ecco la base da cui partire all'attacco dei punti morti. Collaborazione dei momenti soggettivi e oggettivi nella percezione diretta. Percezione dei blocchi.

Da questo deduciamo che la critica positiva è senza senso? Che cos'è la critica positiva? Non è la vostra solidarietà falsamente intesa. Bisogna dire quello che aiuta. Insieme a chi agisce stare di fronte al compito e attaccare le barriere nel punto che potrebbe aprire una possibilità. Una tale constatazione negativa è un sostegno per chi fa ricerca. Senza aver fiducia nella percezione dei colleghi non si può lavorare. La sfiducia paralizza. Cercare la fiducia con l'aiuto di piccole questioni concrete. Cercare qualcosa di preciso, come il *quadro* negli esercizi. Aprire punto dopo punto il terreno della liberazione. Nelle scene ci sono molti più momenti «no», più punti di blocco,

che negli esercizi. Negli studi bisogna riconoscere la differenza tra il «non ci credo» e il «non capisco». Si arriva al miracolo²⁷, e allora si può dire: «Capisco, accetto», oppure: «Questo mi interessa», senza avere per forza un atteggiamento amichevole con gli altri.

Torniamo a Michelle. Inga ha osservato un punto importante: tutte le sequenze, fino a quella di «Wrocław», esistono proprio in funzione di quest'ultima, e «Wrocław» è pesante, ha bisogno di trasformarsi in uno strato esterno, perché c'è – il segno è chiaro – la presenza di una sorta di zoo interiore. Tutte le relazioni che cambiano sono trasformazioni e cambiamenti di animali. Le trasformazioni di lavoro sono motivazioni, trovate per avere reazioni libere. Questi animali sono l'animale che è in lei. Cambiamenti fulminei. Il risultato è un'evidente efficacia del cambio di ritmo delle diverse sequenze. Un'altra cosa è il tempo. Il ritmo è cambiamento, non è un problema di velocità. Per lei tutte le trasformazioni esteriori sono reazioni. Sono paradossali e fantastiche, ma non assurde; sono naturali. Per arrivare alla realizzazione, bisogna ora eliminare quello che è inutile, tutte le cose marginali²⁸. Sono convinto che in questo modo, ad esempio, abbiamo scoperto il canto. Dopo la pausa è stato tutto più chiaro.

Il lavoro sui dettagli aiuta, ma soltanto un certo tipo di lavoro (non con la faccia), e solo con alcuni dettagli. In questo momento si può già scoprire proprio grazie al dettaglio su che si basa il magnetismo di questo lavoro, che cosa attira Michelle verso questa e non un'altra reazione, sequenza? A quale atto la spinge? Che cosa vuole? Tutto è possibile. Una sorta di confessione generale, essenziale. Adesso bisogna capire qual è il punto centrale, cos'è fondamentale, che cosa sta cercando? Questo adesso è il suo compito principale in questa scena. Grazie.

Alcuni giorni dopo, al ritorno di Grotowski da Varsavia e in seguito alla notizia della tournée di quattro mesi del Teatr-Laboratorium (il che significava per gli stagisti incertezza sulla continuazione dello stage), ci concentriamo di nuovo sul lavoro di Michelle. Lei presenta una nuova proposta di movimenti sulla base della precedente segmentazione. La mostra fino al momento in cui il lavoro era arrivato. Grot chiede di far vedere l'intera scena, cercando i legami di entrambe le parti. Dimostrazione. La differenza continua

²⁷ Qui ho perso il senso, e oggi lo interpreto così: se succede un miracolo, qualcosa riesce immediatamente (come ad es. con Yolande), ma ci sfugge la possibilità di capire come si sia arrivati a questo. Nel caso degli allievi non è possibile che ciò si ripeta, che lo si elabori, che lo si usi (in teatro). La via della scoperta e della sconfitta degli errori è invece una via positiva, che aiuta a capire il lavoro.

²⁸ In un'altra occasione, Grotowski aveva parlato della somiglianza tra l'attore e lo scultore che dovrebbe soltanto scoprire, togliere la scultura dalla pietra: sottrarre la pietra che ne impedisce la visione.

a essere la prevalenza, nella seconda parte, del solo parlato. Di nuovo la richiesta di unire le due parti. Michelle mostra il lavoro, termina sudata, ansimante. Spiega che per lei è riuscito, perché tratta della differenza tra due mondi. Grot risponde:

«Sì, ma una sola vita e un solo uomo in questi due mondi. Continuare subito a cercare le connessioni della parte organizzata in una struttura con l'altra; che cosa ne esce fuori, lo vedremo. Il corpo deve essere unito all'insieme: con la saliva, il sudore, i pensieri e le emozioni.

Michelle cerca, e Grot durante l'azione la richiama, interviene. Michelle si perde, Grot non le permette di fermarsi, esige un immediato adattamento, un cambiamento fulmineo: «Basta frammenti! Non in privato! Strutturare!». Fine.

Grot formula il compito:

«Si tratta di economizzare le forze. Bisogna trovare soltanto una dominante nella prima parte, e conservare le forze per la seconda; poi portare con attenzione il corpo alla seconda parte. Due modi, d'accordo. Nella prima parte, accento sul corpo, nella seconda, sulla voce. Tuttavia è necessario costruire l'insieme, il corso dell'azione.

Sosta di tre minuti. Koko arriva fino in fondo. Grot:

«Se è necessario, adesso si può cambiare la partitura, cercare, eliminare i frammenti superflui. Nella seconda parte ho visto qualcosa come una sofferenza, un torturarsi. Era ancora privato, ma c'era qualcosa dentro, una buona traccia.

Fondamentale è comprendere che la prima parte è il trampolino per la seconda. Non separarle, far sì che l'una nasca dall'altra, forse in questo salto compiere una rivoluzione, soltanto non fermarsi mai. L'importante è: chi è il «seigneur»²⁹? Il re? Dio? Qualcuno di isolato, un contatto diretto con lui non è possibile, allora come rivolgersi a lui, se il tentativo di contattarlo non dà risultati? Provare semplicemente davanti a sé.

Michelle chiede una pausa di dieci minuti.

Grot: «Cambio di obiettivo. Cerchi di terminare la prima parte stando di fronte al "seigneur"». Michelle agisce, Grot dopo la prima parte la ferma. Dice: «È comparso un momento nuovo verso la fine.

²⁹ Michelle ha usato un frammento della *Bérénice* di Racine, che, nella sua dimostrazione, suonava: «J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée. Adieu, ser-vons tous trois d'exemple à l'univers».

La linea di azioni oggettive cambia in soggettiva, soltanto la seconda parte sarà soggettiva...». (Chi prende nota si perde). Koko agisce di nuovo, Grot la ferma quasi subito. Chiarisce:

Lavoriamo a un livello di teatro arcaico, come ad esempio nel teatro orientale. Il corpus delle azioni è fantastico. Bisogna attenersi alle regole. Una cosa è il contatto con il «seigneur» nelle categorie arcaiche, e un'altra in quelle storiche. Se avessimo voluto entrare nella storia, lei avrebbe dovuto prendere informazioni su questo argomento. No! Cerchi di rivolgerti di nuovo con coraggio al sapere che proviene dall'azione stessa. Cosa sta cercando, cosa vuole? Quali obiettivi, quale percorso, quale approccio al mondo? Si sa che è una questione di anni, non di momenti, ma bisogna comunque rischiare.

Dare dei nomi alle parti aiuta a mobilitarsi, ad aprirsi all'arte. Funziona. La voce si lega al «seigneur», verifica chi è? Dove e come trovare le energie per questa unione? Bisogna tuttavia evidenziare il contatto, e questo si può fare operando un cambiamento in un dato momento. La presenza del «seigneur» ci è necessaria, per poterci congedare da lui. Fai dunque la sua presenza e la sua assenza. In seguito, dopo «adieu, servons», viene la terza parte, e allora di nuovo a guidare è il corpo, l'energia. Fai ciò che ti serve perché esso esista.

Michelle esegue l'insieme.

Grot analizza, nomina le parti: ritorno dopo qualcosa, ricerca, sogno poetico, ricerca di forze per la relazione, riflessione ed esitazione. Compito: indirizzare le parti dell'azione a qualcuno, sequenza di marcia (tutte le strade della vita sono in questa marcia). Grot: «Che cos'è il "giardino"?». Michelle: «Speranza, cambiamento, ricerca di qualcosa di nuovo». Grot: «Esce fuori bene la composizione del canto, adesso è un frammento utile. Poi si arriva alla negazione. Bisogna svilupparlo nello spazio».

L'azione pronta si organizza geometricamente, in cerchi, si cercano a lungo i vettori, la collocazione spaziale dell'azione del primo mondo. Nel secondo mondo si stabiliscono soltanto alcuni punti, manca qualcosa, si sa che cosa, «ma bisogna metterci tutta la vita; non nel senso della ricerca di emozioni, al contrario: cerchiamo conoscenza». Dieci minuti di pausa.

Dopo la pausa, Michelle entra subito in azione. Passato un momento, Grot la ferma: «Bisogna mantenere il ritmo, anche se si manifestano nuovi compiti». Di nuovo in azione, nuovo stop. Grot: «È necessaria una pulizia tecnica della struttura, una pulizia dei gesti, della voce». Un minimo di accordo comune sul ritmo e sul culmine di tutte le parti, nonché sul legare insieme entrambi i mondi. Senza alcuna pausa Michelle si getta nell'azione. Poi dieci minuti per lei (doccia).

Discussione. Susanne: «Dal soggettivo all'oggettivo, al concreto; al confine delle possibilità di ogni momento creativo. Adesso è una forma completa». Jana: «Un percorso dalla proposta alla concretizzazione delle possibilità. Possibilità della struttura? Dell'uomo? Un momento di fioritura di un fiore». François: «È difficile esprimerlo. Un percorso di partitura integrata e qualcosa di più». Da parte sua Jeanne dice: «Un evidente sviluppo della partitura. Non capisco lo sviluppo dei gesti. Accetto quelle immagini che sono più vere. Ma è fantastica l'immagine che ha proposto Michelle».

Filip: «Il lavoro tecnico di Koko è comprensibile soltanto adesso, grazie a quell'immagine».

Dimitri: «Una partitura concreta, integrata; la sviluppa e non la porta a termine, cioè non la fissa ma la lascia aperta. Sorprendente la dimensione tecnica del lavoro».

Anna continua: «All'inizio una costruzione interessante e intelligente. Ora sono state scoperte nuove possibilità, l'idea è organica, qui c'è una persona concreta, piena di contraddizioni, ma organizzata».

Jana: «È forte l'unione di sudore, saliva, affanno e arte».

Sören: «Disciplina, una partitura oggettiva e la sua organicità. L'ultima volta l'ho sentita come qualcosa di totalmente naturale. Non so se l'eccitazione non possa agire negativamente».

Inga commenta:

Quel che mi ha colpito è la partitura. È una partitura che rendeva possibile qualcosa di così enorme. La partitura apre i misteri del profondo. È importante prima il modo in cui i movimenti si trasformano, poi la loro quasi assenza, e infine il modo in cui essi diventano totalmente organici. Si sono scoperte nuove cose, al posto della forza esteriore, la forza interiore. Purificazione, trasformazione del parlato in canto, in lamento.

Pascal: «Un lavoro esemplare nel senso della completezza. L'ultima volta non mancava nulla. Delle difficoltà durante l'azione, ma alla fine una sostanza pura, trasformata».

Michelle prende nota delle osservazioni. Grot le domanda come abbia lavorato nel frattempo. Michelle: «Ho cercato l'improvvisazione sulla base dei nomi delle singole parti. Le ho anche unite insieme e ho costruito nuovi pezzi di partitura. La seconda parte non l'ho elaborata». Grot:

Per far capire bisogna precisare meglio. Abbiamo lavorato su una via interiore, ma era anche una via di fantasia e di dominio del corpo. Tutti i cambiamenti sono derivati da associazioni personali, perciò siamo arrivati alle radici, abbiamo estratto i contesti rappresentativi. Per questo il risultato all'esterno

sembra fantastico, ma interiormente è reale. Situazioni eccezionali provocano reazioni quasi non realistiche, perché sono reazioni arcaiche. All'inizio si è fatto del sentimentalismo. Alla fine il percorso era semplice, pulito, cosa che gli osservatori notavano. Non si può usare soltanto la tecnica, ma la tendenza tecnica aiuta a liberarsi dai sentimenti. Si è riusciti a concentrare questo materiale grazie al lavoro. Avete notato che il modo di lavorare era cambiato nel corso dell'azione. Perché questo cambiamento? Non si poteva ottenere la trasformazione dal livello iniziale, tutto intellettuale, a quello finale, più organico, senza distruggere le «regole oggettive» del lavoro. Non c'era bisogno di cercare la «propria visione» delle singole scene, era necessario provocare una proposta integrale dell'attore che potesse aprire la via.

Sören domanda se si tratti di un cambio di atteggiamento da analitico a sintetico. Inga parla di professionalità. Grot:

Michelle non ha lavorato su un percorso professionale. Ha solo ricevuto una proposta professionale, ma il suo è un lavoro da stagista. Non possiamo aspettarci la professionalità perché stiamo appena costruendo le basi della professione, il resto continua a essere informe, pieno di sentimenti per noi incomprensibili. Questo è l'avvio alla professione, grazie a cui possiamo capire: 1) cos'è una proposta; 2) cos'è un lavoro con la partitura.

L'introduzione a questo lavoro è stata utile, riusciamo a comprendere grazie a essa la funzione tecnica della partitura. Questo inizio è stato molto dinamico e ha aiutato a passare alla seconda parte. La prima parte ha preparato al salto, ha reso possibile il balzo al livello successivo. A un certo punto, tuttavia, sono iniziati i problemi: difficoltà ad attraversare l'intera partitura, discontinuità. Pascal ha parlato di completezza. Per arrivare alla completezza di cui ha parlato Pascal è necessario mobilitarsi. Di questo si tratta. La prima volta ho visto una costruzione piena di coraggio, ma ingenua e privata. Oggi è ancora naïf, ma ormai non è più privata. C'era la volontà di cercare i varchi per addentrarsi in qualcosa di sconosciuto. Nei giorni tra una prova e l'altra, le associazioni corporali e le loro elaborazioni sono servite a entrare nella prima parte non privatamente, ma in modo forte, e questo ha creato nella seconda parte la possibilità di una ricerca non solo tecnica. Questo era evidente, ad esempio, nel modo in cui si è trasformato il canto, nel modo in cui la costruzione della linea delle azioni ha attinto a un altro livello di impulsi. Alla fine si è eliminata una parte dei gesti trovati, ma si è mantenuta la continuità degli impulsi: ciò ha fatto sì che il corpo reagisse. È stato importante che prima si analizzasse e poi si sviluppasse l'intera partitura. Nell'ultima parte sono rimasti molti frammenti naïf (ad esempio «il fuoco»), da cui sarebbe stato necessario eliminare ancora molte cose. Della marcia ha parlato in modo sufficientemente preciso Sören. Durante l'ultima dimostrazione, la marcia ha avuto un ritmo diverso, indeciso rispetto a quello deciso degli inizi. Se preferiamo l'indecisione, dovremmo farla decisa. Adesso si può provare a trovare per ciascun tratto dell'azione il suo prolungamento, la sua conseguenza. Si vede

che il lavoro è stato ben controllato, preso in pugno. Il risultato è passare a una serie successiva di ricerche, in cui si riesce sempre a scoprire qualcosa di nuovo. Un lavoro molto buono. Grazie.

L'ultima lezione

Per «chiudere» il racconto pedagogico, devo tornare al ruolo del narratore, riassumendo gli eventi in poche frasi e inevitabilmente interpretando, se non altro per il fatto che non do ai diversi fatti le stesse chance. Così dunque Jeanne, e solo lei, non è riuscita a «esistere», sebbene avesse lavorato con Grotowski e sotto la guida di François, Susanne e Michelle. Jeanne ha utilizzato più tempo di tutti e ciò nonostante: nulla. Ora sedeva dietro la porta (!), mentre dentro si cercava di capire la situazione.

Interpretazione³⁰. La situazione è ingarbugliata. Solo François e Jana hanno fin dall'inizio un termine certo dello stage (finisce la loro borsa di studio). Gli altri lottano per poterlo prolungare. Il gruppo è in competizione. Jeanne blocca non solo se stessa ma anche le possibilità di lavoro degli altri. La sala si riempie della quotidianità di interessi secondari, di gelosie, di rimpianti. Problema: il corpo che è così agile da non opporre resistenza, una persona che è così docile da non riuscire a volere. Reazioni al problema di Jeanne, colorite in privato, vanno da «è solo onanismo» a «qualcosa c'era, lei lavora». Michelle, Susanne e François proseguono la discussione su Jeanne. Grotowski ascolta le nostre osservazioni (due settimane prima della prima di *Apocalypsis!*) imperterrito e attento. Jeanne dietro la porta, e Grot che ci trascina sul suo livello di comprensione della questione. Definisce i rapporti tra attore e regista:

Ogni giorno vediamo in questo rapporto un problema di ipocrisia. Lo contiene già il meccanismo stesso della differenza tra i due mondi che ognuno rappresenta. Ad esempio Jeanne dice che ha fiducia in François, poi in Michelle, e in questo modo costringe a far sì che le venga dato qualcosa. E Michelle lo dà, realizzando con ciò il proprio obiettivo, ma Jeanne è passiva. In teatro succede lo stesso che nella vita. Lei è un realizzatore conformista. In alcuni momenti del lavoro questo è possibile. Però quando il regista non sa che sta succedendo, e l'attore in qualche modo lo capisce, anche se la loro relazione privata non è male, si arriva a un certo sfruttamento. Al vampirismo.

³⁰ Questa è l'ultima interpretazione condotta da una prospettiva odierna, nel flusso delle mie riflessioni. Vedo che non è facile «chiudere» la lezione di Grotowski.

Esiste un confine sottile che non è permesso oltrepassare, oltre il quale tutto si rovina. Un attore molto cattivo sfrutta il regista, oppure un ironico e cinico regista senza talento sfrutta l'attore, ma sono colleghi, amici, bevono insieme, e per questo si continua ad andare avanti. Ma questa non è una relazione, tutto questo è «*extérieur*». Il regista più forte e l'attore senza personalità capitano più di frequente, ma anche il contrario è possibile. Però il lavoro aperto è un'altra cosa.

Nessuna cortesia (anche se è meglio darsi del «lei»), ma un avvicinamento di lunga durata, che si evolve, quasi un'identificazione. Si arriva a capirsi in modo non intellettuale. Entrambi entrano in un rapporto senza confini, in cui interessa non solo il lavoro, non solo il legame spirituale, ma anche il rapporto umano, non simulato, con tutte le complicazioni e i problemi di un reale rapporto. Si manifestano piccoli dettagli di grande importanza, le persone si avvertono involontariamente, reagiscono al più piccolo gesto. È qualcosa di simile a una forma di vampirismo nel lavoro, ma di un altro genere. Un rapporto non teatrale, ma anche non privato, tuttavia piuttosto personale, non fra amanti, perché è un processo di riconoscimento. Qui non è permesso fingere, manipolare. Bisogna attendere il momento imprevedibile, di eruzione, quando si arriva al limite delle domande e si ha l'impressione che tutto sia completo e chiaro, e tra di loro scende un reciproco silenzio. Senza parlare ti dico Tu, e tu mi capisci. E se questi incontri si ripetono, si allarga l'ambito delle possibilità, si amplia come una luce. Si tratta anche di un problema di dominazione, che a un certo grado è oggettiva, perché c'è un tipo di dominazione creativa, e un'altra organizzativa. Il regista deve mantenere la posizione di organizzatore, per questo una certa dose di ipocrisia è necessaria. Ma anche in quel caso un rapporto reale, senza alcuna definizione rigidamente tecnica, è possibile e importante. Senza di questo non si può andare avanti. Lo sviluppo è limitato anche dalle possibilità naturali dell'attore (mentali, spirituali, le sue capacità risonatorie), ma nulla di ciò costituisce il problema di Jeanne.

È assente. Non vuole conoscere la realtà e tutte le sue reazioni sono un attacco, sono cliché. Per questo (come succede sempre con un attore problematico) è necessario obbligarla alla precisione. Non lavorare con le emozioni, perché porta ad autogiustificarsi. Si tratta di risvegliare una reazione. Non si può spiegare la vita, bisogna evocare la vita, anche attraverso una crisi. Evocare il processo della vita, l'impulso, la reazione, e non delle relazioni emotive. Evocare una situazione estrema, ad esempio la stanchezza, per sbloccare, stimolare, provocare delle manifestazioni reali. L'importante è la vita. Il teatro è il prolungamento della vita in un nuovo territorio. Bisogna cambiare le proposte e non fare il regista, non dirigere, non suggerire, perché sarebbe un intervenire nella vita.

Si è deciso che Michelle sarà la prossima a incaricarsi di questo compito.

Jeanne ha interpretato il suo aspettare dietro la porta a modo suo: ha scritto, in una lettera a Grotowski, che in queste condizioni non può lavorare. Di nuovo, invece del lavoro, discussione, un pezzetto di lavoro con Michelle, e non ne viene fuori nulla. Grotowski riassume:

Non si tratta del problema della lettera, ma dello stato oggettivo. Non trasciniamo oltre questa situazione. È evidente che per lei quello che facciamo non è la sua strada. Per lei esiste un'altra via, estrema, perché è la vita che deve portarla fuori dal terreno delle piccole tristezze, verso gli ampi spazi delle grandi sofferenze. A lei non manca la forza, ma è una forza indirizzata male. L'importante è la direzione della forza.

Segue nuovamente una discussione con domande degli stagisti. Grotowski conclude così: «L'atteggiamento del gruppo è inadeguato, il lavoro del gruppo improduttivo. Propongo a tutti di terminare lo stage». Si dichiara però pronto a discutere con le singole persone e ad aiutarle a risolvere i loro problemi.

Il giorno seguente, Grot ribadisce e chiarisce la sua decisione. Non è un problema di rapporti individuali, ma di lavoro di gruppo. Questo lavoro non porta più nulla di nuovo, è senza senso. Per alcune persone è soltanto un narcotico. A nessuno è permesso di ritornare a fine stagione. Dice tutto subito, perché «al cane non fa meno male la coda tagliata un po' alla volta».

Gli stagisti si incontrano quella sera per discutere del problema (Pascal viene alle mani con François!). Jeanne chiede la mediazione di Zygmunt Molik, che è il responsabile degli stagisti, affinché organizzi un altro incontro con Grotowski, perché lei adesso vuole davvero lavorare. L'incontro dura a lungo. Grot spiega, facendo degli esempi (tra cui quello di Konrad Swinarski), che legarsi per troppo tempo a un insegnante è una barriera, usa argomenti di vita (su uno sfondo psicanalitico). Parla di forza o di debolezza, di infantilismo, di rivolta contro il padre e di lotta per la libertà. Ricorda Hermann Hesse. E conclude: «È la vita, non io, a darvi una chance o a togliervela a seconda della vostra forza. Non è un funerale. Non siete dei figli».

Tuttavia si comportò come con dei figli: promise ancora ad alcuni che avrebbe organizzato uno stage da Swinarski (che definì come il miglior regista dell'Europa centrale), ad altri promise di farli lavorare con Barba. Fece anche una serie di lezioni per esaudire i nostri «ultimi desideri». E ciò nonostante lasciò agli stagisti l'impressione di essere senza pietà/spietato.

Andare via

Ciò che accadde fu come un salto mortale all'indietro. La vita nella sala era diventata per me una vita apparente, una vita esteriore, incalzandomi con problemi e termini reali cominciò ad assumere un significato. Mi concentravo su cose inutili al lavoro della tesi. Ero contenta del giudizio di Grotowski sul mio miglioramento, arrivato a un livello che non mi aspettavo (anche se i miei esercizi erano fatti, come dicevano i colleghi, in modo forzato, caotico), ero contenta della sua convinzione che gli esercizi mi servissero e mi aiutassero nel mio lavoro, perché avevo capito... Bastava. Partii senza salutare il 10 luglio 1968, per tornare in un paese in piena «lotta per la libertà».

Quando incontrai un professore che, correndo a una qualche urgente assemblea, si fermò soltanto per un momento (in quel periodo di manifestazioni) per chiedermi: «Che cosa ha imparato?», mi aggrappai a una laconica risposta: «Ho capito che cos'è il lavoro».

Poco dopo, il 21 agosto 1968, ebbe luogo l'occupazione della Cecoslovacchia da parte di un esercito amico, durata ventuno anni. Per «costringere all'azione gli spiriti neghittosi» si diedero fuoco alcuni studenti, il primo dei quali è famoso: Jan Palach. Purtroppo invano. Una tragedia reale venne degradata a kitsch politico. Seguì una devastazione chiamata normalizzazione, durante cui la maggior parte dei miei connazionali si salvò chiudendosi a riccio. Mi fu molto utile il training della «severità della contadina».

Un anno dopo potei tornare ancora a Wrocław senza problemi per vedere *Apocalypsis cum figuris*. Fu uno shock, lo spettacolo parlava proprio delle radici dell'infelicità in cui si dibatteva il mio paese. Mi sembrò che Grotowski avesse finito rapidamente quell'opera, germogliata a lungo, grazie al fatto che aveva saputo cogliere nell'aria e nel profondo i sintomi della crisi imminente, che nel 1968 investì quasi tutto il mondo. Il soggetto di quella crisi era per me la lotta per la libertà, la questione dell'autonomia e dell'impotenza. Gli stessi problemi che ogni giorno affrontavamo con Grotowski.

Feci ancora in tempo a discutere la tesi e a laurearmi. E feci anche in tempo a screditarmi agli occhi del regime, pubblicando un ampio saggio sul Teatr-Laboratorium (uscì simbolicamente sull'ultimo numero della splendida rivista «Divadlo») e, in «Acta Scaenographica», la tesi di laurea. Con ciò fu posto termine, per vent'anni, a ogni informazione ufficiale su Grotowski. Quel regime sentiva benissimo che lui in qualche modo spingeva subdolamente a rivoltarsi contro l'ordine costituito. (Quando, nel maggio 1971, venne a Praga

per definire i dettagli di una tournée del Teatr-Laboratorium in Cecoslovacchia, stabilita da tempo, gli offrirono spazi assolutamente inadatti a rappresentare *Apocalypsis*, finché Grotowski disse che in quel tipo di teatri non avrebbe potuto lavorare. Al che gli fu risposto: «Ci dispiace che lei non voglia essere nostro ospite»).

Ma non si trattò solo di lui. Brook scrive, in *Lo spazio vuoto*, che nessuno ha reso un così grande omaggio al teatro come la censura. Nel mio paese, questo tipo di omaggi fu frequente. Fino alla fine del 1971, vennero chiuse tutte le riviste teatrali e l'unica casa editrice che pubblicava libri di teatro (e che non fece in tempo a far uscire il mio lavoro su Grotowski), nonché alcuni teatri. Centinaia di uomini di teatro, tra cui il professor Kopecký, vennero rimossi dai loro posti. Sul nostro teatro e sulla nostra vita per anni è caduto il silenzio. Ma questa è ormai un'altra storia.

Penso di aver resistito viva fino al cambio di regime nel 1989 grazie alle esperienze dello stage e al fatto di aver mantenuto i contatti con Grotowski e con il Teatr-Laboratorium. Come in una sauna, unendo al calore l'immersione nell'acqua gelida, Grotowski fortificava l'organismo. Lui pensava forse d'esser stato troppo esigente, ma non chiese mai a nessuno così tanto come a se stesso. E poi (lo si vede dagli appunti) per ogni persona adottava un diverso modo di stimolare; ciò che per qualcuno era una buona cosa, per un altro era inutile o dannoso.

Solleviamo un'ultima volta la questione: come la mettiamo con le esigenze e la libertà, con i privilegi e gli obblighi? Penso che Grotowski fiutasse a distanza la paura, il conformismo e l'infingardaggine. Siamo naturalmente inclini alla via più comoda, più piacevole. Perché no, finché è possibile? Ma soltanto quando l'uomo non ha vie d'uscita è in grado di trovarle, crearle, reinventarle su un altro livello. Soltanto sotto la pressione dell'impossibile scopriamo possibilità finora a noi ignote.

Solo con la lotta contro le difficoltà (perché la realtà è ciò che oppone resistenza, non assorbe volentieri ciò che emerge dalla sfera della potenzialità) scopriamo che è possibile qualcosa che non pensavamo lo fosse, scopriamo che possiamo. Soltanto in questo modo conquistiamo la libertà di scelta. Ormai lo sappiamo: non devo, ma posso. Posso, ma non devo. E quando così posso già «volere», passo a domandarmi: è lecito? Poiché libertà non significa liberarsi del determinante, non significa indipendenza. La libertà che mi riguarda si basa sulla mia determinazione.

(© Traduzione dal polacco di Marina Fabbri)

Taviani-Barba
DOPO UNA CONVERSAZIONE
CON FLASZEN

Nando Taviani, *Lettera dopo «La prima pietra»* – Roma, sabato 25 aprile 2009

Caro Eugenio,

qui le cose vanno per il meglio, e sulla carognaggine prevale lo squallore. I giornali sono pieni del nostro Premier che per la prima volta s'è deciso ad onorare il giorno della Resistenza e della Liberazione. Prima ne disprezzava la memoria esibendo indifferenza; oggi, servendosi come spot, sullo sfondo del terremoto. Va ad Onna – e la trasforma in un'immagine. A te la nausea piglia direttamente allo stomaco. A me si ferma alla testa. Come ovatta. Della tragedia dell'Aquila non ti parlo. Ma non guardarla alla televisione.

Sono passati due mesi da quando eravamo a Holstebro per «La prima pietra»¹. E questa lettera è innanzi tutto un certificato d'indempienza. Non son riuscito a completare la relazione sulla riunione con Flaszen a casa tua, e che t'avevo promesso. Credo che Franco e Mirella t'abbiano già mandata la loro. Nicola non so. La mia stava diventando spropositata. Oggi pensavo di lavorare tutto il giorno e chiudere. Non ho lavorato neppure mezz'ora. Volevo affrontare tre punti. Il primo è già una quindicina di pagine! T'avrei afflitto una volta ancora con le mie divagazioni. La relazione, insomma, è implorsa, boicottata da troppe parole; da arrivi e partenze; da scritti che vanno presto consegnati e già sono in ritardo (e anche da alcune tue ricche telefonate, che hanno sovrapposto l'orale allo scritto: al telefono, infatti, abbiamo continuato a parlare dell'incontro con Flaszen).

Ti scrivo un riassunto della relazione mancata, una specie di sca-

¹ «The first stone». A banquet for Ludwik Flaszen and Jerzy Grotowski: 1959-2009, 50° anniversary of their Teatr-Laboratorium. Odin Teatret, 20-21 February 2009.

letta per discussioni che forse non avremo né occasione né tempo né motivo di fare.

Al primo punto (so che non c'entra, ma abbi pazienza), ci sarebbe stato il tema della Festa. Già vedo i tuoi occhi scivolar via – come ogni volta che uno di noi due urta in quella che ritiene un'innocua mania dell'altro. Eppure penso che tu stesso sottovaluti il valore delle «architetture del tempo» che costruisci quando inviti ad Holstebro alcune decine o un centinaio di persone non per vedere spettacoli, ma per stare assieme due o tre giorni, festeggiando un anniversario. Al solito, riempi le giornate come un uovo, ma non con appuntamenti di lavoro: con figure, discorsi, buon cibo, vino pregiato – e alcuni correlativi oggettivi che non si dimenticano. Ci fai passare da una sala all'altra del teatro che la gente dell'Odin ha lavorato giorni e ore per allestirle in maniera inaspettata. Noi, pochi, convenuti dai diversi posti del pianeta, viviamo nel cerchio d'una Fiaba (maiuscola) per adulti, disillusa, con molto allegro umor nero, ma anche con sorprese naïf, che fanno sorridere, come in una tradizionale festa di famiglia dove tutti son d'accordo a rinfantilirsi un poco – e poi: punte emotive forti, vere e proprie imboscate che fanno riflettere. Ma non è regia, è «architettura del tempo» basata sul contrappunto. Fai l'anfitrione, ma soltanto – si direbbe – per poter scendere da quel piedistallo. È *accanto* al teatro, ma teatro non è. È il tuo parateatro? Tant'è che poi chi vi partecipa non sa che cosa raccontare, se non aneddoti o immagini scorporate. E questa è una delle caratteristiche delle Feste vere: le si vive come cariche di significati manifesti e reconditi. Ma se qualcuno chiede, non si sa ben raccontare e ci si schernisce come proteggendo un segreto.

Ma perché non esplorare in pratica le potenzialità dell'«architettura del tempo» o, se vuoi, della Festa? Senza tentare di teorizzarle, ché non si potrebbe, e comunque le si soffocherebbe. Questo vale, mi pare, anche per l'ISTA, di cui si può parlare scrivere e discutere a lungo, perché c'è molta scienza. Ma quel che si perde è moltissimo. Sono convinto che le diverse sessioni dell'ISTA funzionino, quando meglio funzionano, secondo la logica della Festa. Quando tu lavori come architetto del tempo e non soltanto come organizzatore e direttore. Se prevale l'utile, il senso comune d'un ben scalettato lavoro, se manca l'eccesso della Fiaba per adulti, appassiscono. L'ISTA la si penserebbe forse in modo nuovo se dal nome cadesse «School» e persino «Theatre Anthropology», e si chiamasse «International Feast of Theatrical Bios» (la sigla non sarebbe buona, è vero. Cancella questo punto).

Il secondo punto della mia relazione avrebbe riguardato *Dziady*: «Gli Avi» di Mickiewicz come linea di partenza. Tu arrangolavi, mentre Ludwik Flaszen parlava distesamente di *Dziady* come testo classico e archetipico, nell'incontro che abbiamo avuto con lui (Franco, Mirella, Nicola ed io) a casa tua, il pomeriggio del 22 febbraio scorso, a Festa finita. Cercavi di nascondere l'impazienza dietro le buone maniere, ma si vedeva benissimo. Franco aveva il compito di formulare le domande – e ha domandato a Flaszen di parlare di *Dziady*. Il giorno dopo, hai protestato un po' per questa prima domanda «accademica, che ci ha fatto perdere tempo prezioso». Dal tuo punto di vista, eravamo lì per altro. Ma Franco aveva ragione. Sei stato tu, nel discorso d'apertura del banchetto, a dire che negli ultimi anni, a Parigi, al Collège de France, accanto a Grotowski c'era sempre l'ombra di Mickiewicz. E Flaszen s'è prodotto in una conversazione sapientissima e vibrante di cultura polacca e letterature comparate.

Eppure, non appena tramite *Dziady* ha accennato a Grotowski, hai agguantato l'attimo e hai dirottato il discorso nella direzione che ti stava a cuore. Come e quando Grotowski ha annunciato ai suoi che non avrebbe più composto spettacoli? Che cosa è successo durante la lunga preparazione di *Apocalypsis cum figuris*? Tu di quel periodo non sei stato testimone. E le testimonianze sbandano. Grotowski, in compenso, raccontava il percorso rettificandolo *a posteriori*. Dice Nicola: «Eugenio deve mettere tutti i puntini sulle loro "i". Quando ne trova una senza puntino non si acquieta finché non riesce a mettercelo: tic, tic, tic» – e con le dita chiuse a grappolo miniaturizza i colpi delle banderillas.

D'accordo, per quanto riguarda *Dziady* forse nessuna «i» manca del puntino. Ma anche se non è altrettanto difficile e urgente da capire, l'argomento è però altrettanto importante. Mirella, con il suo tipico decisionismo storiografico, l'ha detto e scritto a chiare lettere: macché regista italiano! Macché teatro scandinavo! Eugenio Barba è un regista polacco. Punto e a capo.

Una volta detto, diventa super evidente. Dal punto di vista della storia del teatro europeo, tu dunque saresti una scheggia eretica e fuoriuscita del teatro polacco. Se è così, *Dziady* costituisce una cartina di tornasole. Non dicono gli esperti che *Dziady*, il ritorno degli Avi al banchetto allestito per i vivi e i trapassati, è il paradigma drammaturgico di base del nuovo teatro polacco, da Mickiewicz in poi? Fino a Dejmek, a Swinarski, a Grotowski, a Kantor... E non è forse vero che lo spirito di *Dziady* attraversa anche tutto il tuo lavoro, benché sia irrico-

noscibile, senza niente di slavo, senza niente di arcaico, di precristiano, né che faccia pensare alle sue fonti? Appare irriconoscibile anche ai tuoi occhi? Ma chi l'ha fatto quello spettacolo intitolato *Talabot*? E come s'è trasformato *Kaosmos* nello spettacolo nudo fino all'osso, colmo di vitalità e spietato che è *Dentro lo scheletro della balena*? Non si svolge fra due tavolate, dove gli spettatori bevono e mangiano? E non è forse vero che così conserva la traccia della sua nascita (quasi) casuale, nel mezzo di una grande cena in onore di Henrik Nordbrandt, con tutta la gente dell'Odin e pochissimi altri ospiti, quando si trattò di accogliere il poeta che avrebbe fornito i testi al prossimo spettacolo, e di distruggere contemporaneamente *Kaosmos*, recitandolo fra le tavole per l'ultima volta senza costumi e senza accessori? E chi l'ha fatto quel nuovo spettacolo – *Mythos* – che zampilla allo scoperto quando una tavola pronta per la cena in onore d'un trapassato s'apre, e scopre la ghiaia su cui i trapassati passeggiano (non sono miti, sono trapassati)? La ghiaia dei vialetti dei cimiteri e del fondo sterile del mare. E *Il sogno di Andersen*, dove a un certo punto appaiono spettatori e spettatrici che paiono veri e non ci sono, manichini che subito scompaiono? Ecc.

Come mai il «paradigma *Dziady*» tanto presente nelle tue opere non lo si vede? E come mai, ripeto, persino tu sembri non vederlo o fai finta di non vederlo? Perché è privo d'ogni colore locale. Perché prende vita lontano dalle sue culle geografiche. E questo è sufficiente a non farci mente locale. Ma persino nei tuoi scritti il «paradigma *Dziady*» compare sempre più frequentemente. Parli con i maestri trapassati. E a volte ti spingi persino a chiamarli «nonni».

I tuoi *Dziady* non si presentano simili a quelli polacchi-polacchi. Ma uno spaesamento ancora più forte è avvenuto nelle nostre consapevolezze. Oggi non possiamo non sapere dove in realtà stiano i nostri trapassati. Non nel sottoterra dei cimiteri. Né negli inframondi. Neppure nelle nostre coscienze e memorie. E neppure nel cosiddetto «passato». Stanno tutti, proprio tutti, nelle doppie eliche del codice genetico, invisibile continente che non fa differenze fra passato presente e futuro. Sicché ciascuno di noi è il vascello che traghetta gli Avi. È il veicolo della loro immortalità. O meglio: della loro permanenza.

Dove conduce tutto questo? A niente. Al Cuore – d'una tradizione. Che per Flaszen, Kantor, Grotowski, Puzyna – e per te – ha ben poco a che vedere con i riti precristiani della Lituania, ma semmai con il filo Mickiewicz-Wypiański-Witkiewicz-Gombrowicz. Il quale ultimo definì la Polonia «un esilio» e rifiutava la Nostalgia in nome della Fuoriuscita. Nel suo *Diario 1953* scriveva: «Il mio atteggiamen-

to verso la Polonia è una conseguenza del mio atteggiamento verso la forma. Voglio eludere la Polonia come eludo la forma [...] Cento anni fa un poeta lituano plasmò la forma dello spirito polacco; oggi io guido *il polacco fuori di sé*».

Sei un «polacco fuori di sé»?

Un salto in Salento: Carmelo Bene, con quel suo gioco o tic del pensiero (invertire i complementi di specificazione, di denominazione, di stato in luogo), parlava forse un po' troppo per battute, ma squarciava anche il velo di alcune verità. Come quando disse: *Nulla patria in propheta*.

La mattina del primo giorno del banchetto hai parlato di Grotowski. Poi ti sei rivolto a lui e gli hai offerto un regalo: la danza d'un'Amata indiana. Un'Amata scomparsa. Nella Sala Bianca colma di cibo è improvvisamente piombato il nero. E nel buio pesto abbiamo sentito il suono delle cavigliere di Sanjukta. Camminava tranquillamente. Qualche volta inciampava in un passo di danza. Poi tornava a camminare. E alcuni di noi riconoscevano il ritmo del suo passo tranquillo e determinato, quando attraversava la sala prima di danzare. La musica era quella d'una sua danza per niente *sua*, una danza che aveva improvvisato sotto i nostri occhi, anni fa, quasi per gioco o per esperimento, su una canzone di Bob Dylan. L'ha spesso ripetuta, negli anni seguenti, quasi facesse parte del suo repertorio. Ora come allora cantano Jan e Kai. Se ricordo bene, quando Jan la cantò la prima volta per Sanjukta eravamo a Padova, nel teatro di Nin Scolari, che è morto la scorsa estate.

Questi trucchi... Senza questi tuoi trucchi, Eugenio, il teatro sarebbe privo di interiorità. O l'interiorità sarebbe tentata di rifluire nella santoneria o santonaggine che dir si voglia. Anche a questo serve la Festa: a nutrire una trascendenza senza fede. A nutrire la miscredenza, senza amputare le antenne per la trascendenza. Con riti portatili e da buttar via subito dopo averli eseguiti. Né... né. Anche a questo poteva servire il Carnevale che splende nei suoi *ultimi giorni* e sta tutto nel suo modo di finire, scoppiando d'irresponsabilità e d'allegria. Un'espressione – ultimi giorni – che evoca impropriamente crepuscoli e melancolie, e dovrebbe invece essere carnevalesca (*carne levare, carne lasciare* danno *Carnevale* e *Carnasciale*). Il quale Carnevale, in un antico dialetto siciliano, era chiamato *Sdirri Jurni*, gli «ultimi giorni».

Sabato 21 febbraio, secondo ed ultimo giorno del «banchetto», era Sabato Grasso. Ma di questo, con i calendari d'impronta luterana che avete all'Odin, son sicuro che non hai avuto il minimo sentore.

Il terzo punto avrebbe riguardato quel che Ludwik Flaszen, sempre in quell'incontro a casa tua, disse dell'ultimo periodo di Grotowski. La sola cosa che a te sembrava importare. Sarebbe stato il punto più corto, nella mia relazione. Tu sono anni che ti accanisci su quel punto, interroghi, cerchi documenti, fai domande ed ipotesi. A volte sembri non voler accettare di non riconoscere le ragioni del Grotowski successivo al *Principe costante*. Altre volte dà persino l'impressione di voler fare i conti con lui, tu che non hai mai smesso di chiamarlo, sempre e con tutti, «il mio maestro». A volte sembri in preda al perfezionismo d'uno storico che crede moltissimo all'erudizione. Altre volte, sembri preda d'un amore che genera ancora amarezze. Non solo vuoi sapere bene le cose (questo è più che comprensibile, data l'importanza di Grotowski per il teatro che hai creato e che abiti da quarantacinque anni), ma le vuoi sapere con un accanimento, una sete, domande e dubbi ripetuti che in chi ti vede e ti ascolta generano interrogativi. La tua capacità di tener ben piantati i piedi per terra, quand'anche la testa sia ebbra, fa sì che tu ti liberi degli interrogativi più animosi con poche parole molto chiare. Ma...

L'incontro nostro con Flaszen, in ambiente riservato, l'avevi progettato da mesi. «Che tte rode?» direbbe Franco, il quale sostiene che nel *chetterode* sta la qualità e l'onore del ricercatore. Era un incontro premeditato. Quando tu hai cominciato a far domande a Flaszen, noialtri siamo diventati testimoni. Il dialogo era vostro.

– Quando ha annunciato ai suoi attori che non avrebbe più composto spettacoli?

– Non ricordo che l'abbia mai detto esplicitamente al gruppo del Teatr-Laboratorium.

– L'avete saputo solo dalle sue dichiarazioni pubbliche?

– Ufficialmente, sì. Ma d'altra parte era evidente.

– Lo spettacolo che precedette *Apocalypsis* doveva intitolarsi *I Vangeli*, ma in realtà non fu mai finito?

– Fu finito, era pronto per l'anteprima. Ma Grotowski non lo volle presentare.

– Perché?

– Era vuoto.

– Chi?

– Lo spettacolo. (*Pausa*) Anche Grotowski era vuoto.

– Nel periodo in cui fece *Apocalypsis*?

– Forse anche in quel periodo. E poi dopo. Eravamo in tournée in Australia [1974]. Era una tournée impegnativa, la prima in quel

paese. Grot dovette tornare a vedere *Apocalypsis*, che da tempo evitava. Dopo mi disse: «Mi sentivo come Rimbaud ad Aden, che mentre fa il mercante di fucili gli c'è fra le mani una copia delle sue *Illuminations*, che Verlaine ha pubblicato credendolo morto».

Questo ricordo di Flaszen ci colpisce molto. A te moltissimo. Ce ne parli nei giorni seguenti. Nelle telefonate di settimane dopo. Come se in quella frase, in quell'immagine trovassi una prima risposta alle tue domande, al tuo *chetterode*.

Ognuno di noi nutre molte domande sul tuo *chetterode*. Io per primo. E nello stesso tempo questo nostro interrogarci non mi piace.

Vuoi conoscere tutti i dettagli sul modo in cui Grotowski organizzò la sua fuoriuscita dalla Polonia. Non permetti a nessuno di interpretare in modo malevolo o banale le sue azioni. Ma a volte sei tu a gettare domande provocatorie ben mirate sui testimoni che gli erano accanto quando tu non c'eri più da anni. Vuoi vederli reagire. Dall'altra parte, ognuno di noi capisce che rischia di cadere nella facilità, nella curiosità, nella psicologia, quando vede questo tuo lungo accanimento. A che cosa cerchi risposta?

Hai detto spesso che ti sei sempre misurato con Grotowski così come ci si misura con il proprio contrario, come il polo Nord si specchia nel polo Sud. Cerchi risposte che non arrivano, tra i silenzi e le contrastanti testimonianze sui suoi ultimi anni? Ogni anno è un giorno, in certe imprese. Gli «ultimi giorni» di Grotowski non ti dicono niente per i tuoi *sdirri jurni* e per quelli del tuo teatro? Non vi trovi nessuno stimolo a cui reagire? Il problema che non sopporti è che quello che lui faceva non suscitava in te nient'altro che un interesse distante?

Tu vedi la nostra perplessità, di noi che eravamo lì a casa tua, assieme a quella spinosa meraviglia che è Ludwik. Ognuno di noi filtra il suo non-capire attraverso i forti legami che ci fanno vicini e diversissimi. Ma ognuno di noi una cosa la capisce molto bene: che non è la tua biografia a tendere la nostra attenzione e a non soddisfarla, ma la scomoda constatazione che il tuo accanimento è un pezzo di Storia.

Chissà se troverai il tempo e il motivo per rispondere a questa lettera molto più lunga del dovuto. E però non m'aspetto cosiddette confessioni. Né un improbabile *mon cœur mis à nu*, né senso comune. Parole di buon senso?

Abbracci,



Eugenio Barba, *Lettera estiva su Grotowski – Carpignano, 21 luglio 2009*

Caro Nando,

nel corso della vita, ognuno di noi cambia. Ma quando una persona che immaginiamo di conoscere a fondo muta in modo radicale, è naturale che sorgano delle domande. Non ce le poniamo subito, a causa della distanza geografica o della vicinanza affettiva. Dubbi e perplessità affiorano col tempo, pacatamente o con bruschezza. Sono il patetico tentativo di continuare un dialogo ormai impossibile che ci illudiamo di tenere in vita con il mutismo delle nostre domande.

Quante volte a Opole avevo chiesto a Pan Grotowski: Perché fa questo? Come può procedere ora? Che soluzione pensa di escogitare per questa minaccia? Mi aveva sempre risposto apertamente, nei minimi particolari, rivelando incertezze e pensieri reconditi. Sempre avevo avuto la sensazione che fosse sincero. Con gli anni il nostro dialogo cambiò di natura. Quando ci incontravamo, alcune delle mie domande lo infastidivano. Allora evitavo di porle. Lo sentivo altrove, in un emisfero opposto al mio, anche se sembrava avere simili temperature e condizioni. Appunto, Artide e Antartide.

A Opole, il giovanissimo Grotowski apprendeva e si impraticava nell'esplorare il proprio modo d'essere regista. Scopriva, indovinava, fiutava la direzione del prossimo passo e vi si gettava dentro con una frenesia controllata che lo induceva a spiegarsi i suoi processi e i suoi risultati. Aveva bisogno di parole nuove per rinchiudere l'inaspettato che mani, piedi, spina dorsale e soprattutto lo spirito dei suoi attori stavano estraendo da consuetudini teatrali sicure e abiti mentali garantiti. Mi fece partecipe di questo maelstrom che si snodava intorno a una visione e una prassi in progresso. Ogni nuovo spettacolo era un passo avanti che si affacciava su un abisso più profondo. Sembrava una formula faustiana: la visione di un unico organismo in uno spazio indiviso e una continua tensione – gli attori e gli spettatori (i due ensemble da mettere in scena); la caccia agli archetipi nei testi classici; la spontaneità emotiva e il distacco critico (la dialettica di apoteosi e derisione). I diversi aspetti della formula erano porte di uno slalom che guidavano il processo creativo e spronavano, disciplinandole, conoscenza, fantasia e tecnica.

Il linguaggio degli attori, la loro espressività, il loro modo di raccontare, evocare e commuovere passava per un particolare rigore formale. Ogni attore componeva a sangue freddo, con lo stesso tipo

di concentrazione e tensione che un poeta applica per centrare la parola necessaria o l'assonanza impreveduta. L'attore componeva segni allusivi o diretti, simbolici o tradizionali, condivisi con lo spettatore per una storia comune e un subcosciente collettivo. Jung occhieggiava da un angolo della sala, ben nascosto, per evitare che i Bouvard e Pécuchet dell'ortodossia marxista rizzassero le orecchie.

Avevo la sensazione di un'illimitata semplicità quando l'attore proponeva soluzioni sceniche che Grotowski cesellava. Questa illimitata semplicità si serviva di un procedimento sghembo che individuava la soluzione definitiva attraverso l'artificialità (*stuczność*), leitmotiv della terminologia di lavoro. L'artificialità era la struttura ossea dello spettacolo. Ma in ogni osso vi doveva essere del midollo, l'essenzialità dell'essere (*żywiłość*).

Le circostanze mi separarono da Grotowski. Ci rivedemmo a Oslo per gli spettacoli del *Principe costante*. Rientravo nella casa che mi era così familiare, e a cui adesso si era aggiunta la stanza semiscura di Ryszard Cieślak. Rimanevo colpito e toccato dagli altri attori, la suggestività delle loro intonazioni, i ritmi scatenati, l'incisività dei segni. Ma quello che avveniva nella stanza di Ryszard era *inimmaginabile*. Era la prova scioccante che per l'attore esisteva una tecnica fisica, psichica e spirituale *inimmaginabile*.

A quel tempo intuivo di essere stato il compagno di avventura di Grotowski nella sua conquista del vello d'oro. Avevo navigato sul suo Argo nel ruolo di fratellino al quale confidava pensieri e aspettative. Ma nella vita d'ogni giorno non ci copriamo di pelli dorate. Usiamo abiti di lana d'inverno e freschi d'estate. A Oslo mi rivolsi per lavoro ai veri teatri, quelli che incarnavano la tradizione e il presente del mestiere artistico che volevo praticare. Non riuscii, e fui costretto a creare l'Odin Teatret. Così appresi a mio modo il mestiere del regista, ma anche di formatore di attori, di manager di teatro, di contabile e presunto teorico. Inventai il teatro, così come fecero dopo di me tutte le generazioni che non passavano da scuole tradizionali. Mi appoggiavo a quello che avevo visto a Opole, e quando non funzionava mi arrabattavo per trovare altri cammini. Mese dopo mese, l'Odin divenne un pianeta teatrale distante anni luce da quello che volevo ripetere: l'astro di Grotowski.

Quando Grotowski smise di fare spettacoli, non ebbe più bisogno di dimostrare la sua creatività e originalità. Come un imbattibile spadaccino che nessuno vede più sfoderare la spada per duellare e vincere, anche lui viveva della credibilità conquistata con alcuni

spettacoli memorabili. Faceva ricerca, e questa attività era apprezzata e vagliata con altri criteri di quelli per uno spettacolo. Altrimenti per l'Odin: ogni nuovo spettacolo era una roulette russa. Sentivamo che in gioco era la legittimità e l'esistenza stessa del nostro teatro.

Le condizioni esterne e gli interessi personali non erano gli unici fattori determinanti. Era il senso di responsabilità che era diverso. Grotowski rischiava in prima persona, da solo. Quando una fase della sua ricerca si avvicinava alla fine, cambiava equipaggio ed esplorava altre rotte. Magari sempre alla ricerca del passaggio a Nord Ovest. Io mi ero legato a un gruppo di persone e la salvaguardia di questo ambiente ha sempre avuto la priorità in tutte le scelte che ho dovuto fare.

Invitavo Grotowski ogni volta che potevo perché era un nome che irradiava prestigio, ma soprattutto perché mi faceva piacere rivederlo e confermare la particolare e durevole natura del nostro rapporto, fatto raro nel nostro mestiere. Desideravo offrire ai giovani l'opportunità di incontrarlo, rilanciarlo nell'ambiente teatrale e fargli guadagnare del denaro. Ascoltandolo parlare in pubblico, però, mi sorprendevo a pormi domande. I suoi discorsi mi suonavano vaghi e la mia mente e il mio cuore erano incapaci di accendersi. Anche per questo il nostro dialogo si arenò. Ci limitammo a trattare argomenti «sicuri» o pratici che non avrebbero messo troppo allo scoperto la nostra distanza. Ma sentivo la stessa tenerezza, vedendolo apolide e solo, così vulnerabile alla mercé di una Storia infame, protetto solo da alcuni fedeli amici: Marianne Ahrne, Peter Brook, Mercedes e André Gregory, Roberto Bacci, l'Odin.

Ho cercato di comprendere questo mutamento e ne ho discusso a lungo con i miei amici più cari. Cos'era che ci aveva allontanato? In che consisteva la cesura del nostro contatto? Non credo di essere riuscito a spiegarmelo in modo soddisfacente. Constatato solo che dopo il periodo di Opole, quando tornavo a rivederlo, mi pareva d'essere come uno di quei personaggi dei romanzi di fantascienza che credono di incontrare una persona ben conosciuta, e quella invece s'è imbarcata su un missile e un altro ha preso il suo posto.

Oggi leggo la descrizione di Jana Pilátová del modo di lavorare di Grotowski con i suoi attori e con altri subito dopo *Il principe costante*. Stento a credere a quello che leggo. Era veramente questa la strada per la stanza semioscura della tecnica *inimmaginabile*? Si rese conto che era un vicolo cieco, e così fu costretto a cambiar strada?

Diceva che il teatro è il luogo dove non c'è bisogno di mentire. Ma lasciò il teatro. Era perspicace ed esperto nello scrutare l'animo

degli umani, consapevole che ogni individuo è unico. Però lasciò eredi ufficiali, caricandoli di un dono pesante. A cosa, a chi pensò negli ultimi momenti di lucidità?

Un forte abbraccio

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Enzo". The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke at the top and a vertical stroke at the bottom.

Franco Ruffini
NECESSITÀ E VIRTÙ.
«PER UN TEATRO POVERO», AL FUTURO

A Edgar Ceballos, a Eugenio Barba: grazie.

Un giovane ricercatore chiede: «Mi scusi potrebbe dirmi come lei fa in definitiva le sue regie?». Grotowski risponde che si limita a guardare. Il giovane ricercatore parte e, quando torna, assiste allo spettacolo. Ricomincia con le domande. «Ma lei quando ha fatto questo spettacolo?». «Lei era presente durante le prove», è la risposta. «Ma lei non faceva niente». «Gliel'ho già detto – conclude Grotowski – attendo che lo spettacolo si faccia»¹.

Dopo la morte di Grotowski, dieci anni fa, «Teatro e Storia» pubblicò un Dossier di materiali e contributi critici dal titolo *Grotowski posdomani*, curato da Ferdinando Taviani (n. 20-21, 1998-99). Ne faceva parte anche il mio saggio *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*. Cercavo di entrare dentro *Per un teatro povero*, senza limitarmi a leggerlo testo dietro testo². È stato l'inizio del mio dialogo con Grotowski.

Ma c'è inizio e inizio. C'è l'inizio che non ha niente prima, uno zero del tempo. E c'è l'inizio che è un nodo del tempo: dove s'allacciano, passato e futuro si passano il testimone. Prima del mio inizio

¹ Cfr. Jerzy Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, p. 256.

² Il saggio ha avuto successive rielaborazioni. Una prima, con l'inserimento di una nota sulla controversia con Mario Biagini e Thomas Richards, ai quali avevo dato il testo in lettura, si trova in Franco Ruffini, *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma, Bulzoni, 2001. L'ultima, più radicale, si può leggere con il titolo *Quel vuoto d'anni. Il libro di Jerzy Grotowski*, in Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009. Una versione essenziale è ora pubblicata in *Grotowski's Empty Room*, a cura di Paul Allain, London-New York-Calcutta, Seagull (University of Chicago Press), 2009.

c'erano stati tanti momenti d'incontro. A cominciare dall'«Università della ricerca», a Wrocław nel 1975, quando – dio mi perdoni – Grotowski mi sembrò un geniale ciarlatano; passando per la prima sessione dell'ISTA, a Bonn nel 1980, quando gli parlai facendo finalmente io le domande; e poi le due giornate del febbraio 1987, a Pontedera, quando insieme a una trentina d'altre persone lo ascoltai distillare in parole l'esperienza de *il Performer*; e infine il seminario sulla regia, a Pontedera nell'agosto 1989, in cui commentando a quattro occhi una lezione che m'aveva chiesto di tenere sulle azioni fisiche di Stanislavskij, mi dette lui una lezione che non posso ancora dimenticare, tanto mi ha bruciato³. E altri momenti, più estemporanei ma ad altro titolo importanti, per completare il filo del passato.

Il saggio che esce in questo numero di «Teatro e Storia», nel decennale della morte, è il futuro di quel lontano inizio. Torna su *Per un teatro povero* e, anziché guardarvi dentro, guarda oltre. Come al primo libro per altri libri di Grotowski a venire.

Libri, non testi. C'è differenza. Un libro può sempre essere considerato come un testo; un testo, o anche una semplice silloge di testi, non necessariamente fa un libro. Così come una stanza, o anche un'infilata di stanze senza un disegno che le compone, non fa una casa.

In questo saggio, l'espressione «libri di Grotowski» va intesa in senso preciso. Libro come una casa: un'architettura di testi. Il possessivo «di Grotowski» sta a indicare che il libro in questione fu allestito e/o autorizzato e licenziato personalmente da Grotowski nella sua complessiva architettura.

Resta la domanda: vale la pena occuparsi dei libri di Grotowski? Sì, ne vale la pena, per due ordini di motivi. Il primo riguarda il rapporto di Grotowski con la scrittura, il secondo riguarda il rapporto di noi studiosi con Grotowski.

Grotowski è stato un grande generatore di testi. Non è stato uno scrittore: neppure di testi, accettando la distinzione che ho proposto rispetto ai libri. Anche se il risultato finale è comunque uno scritto, scrivere un testo nero sul bianco della pagina vuota è organicamente diverso, addirittura opposto a lavorare di tagli e aggiunte sulla trascrizione d'una conferenza. Il primo è della specie dell'agire, il secondo è della specie del reagire. Se Grotowski ha scritto testi, lo ha

³ Sulla «lezione» di Grotowski, cfr. *Grotowski: memoria e discontinuità*, «Teatro e Storia», n. 26, 2005. Si tratta della mia relazione al Simposio conclusivo (Wrocław, 9-10 aprile 2005) della XIV sessione dell'ISTA.

fatto reagendo alla propria oralità. Quando dal testo si passa al libro, c'è un salto di livello. Dal come reagire alla propria voce, si passa al come reagire ai propri scritti: che, oggettivamente, oppongono maggiore resistenza. La parola scritta è meno elastica della parola detta.

In un certo senso, scrivere libri è stata per Grotowski un'operazione doppiamente contro natura. Primo, perché il materiale di partenza non era la propria voce. E secondo, perché il libro – lo si voglia o no – fa sistema. Organizzate in una casa, le singole stanze perdono la loro autosufficienza a favore dell'architettura che le compone. È nota la diffidenza di Grotowski verso qualsiasi cosa potesse far pensare a un metodo, una teoria: a un sistema. Non è l'ultima ragione della sua parsimonia come scrittore di libri.

E tuttavia *Per un teatro povero* non è l'unico libro di Grotowski. Tra progetti e realizzazioni, questo studio ne ha censiti altri tre. Non sono molti, ma permettono comunque di farsi un quadro d'insieme. La discriminante è l'avvio del lavoro al Workcenter di Pontedera. Ci sono i libri dopo il Workcenter e c'è il libro prima del Workcenter, *Per un teatro povero*.

Grotowski l'aveva composto come una casa con una stanza chiusa al centro. Dentro, c'era quel lavoro con Cieślak per il *Principe costante*, che non può essere insegnato, ma solo essere oggetto di trasmissione. Con «l'arte come veicolo» e «il Performer» – i riferimenti fondanti del Workcenter – il lavoro della stanza chiusa aveva raggiunto uno statuto obiettivo. Obiettivo, prima che qualcuno s'adombrì, non vuol dire scientifico in senso rigoroso. Vuol dire solo: svincolato da quell'insieme di circostanze irripetibili che l'avevano caratterizzato e consentito al tempo del *Principe costante*. Dopo l'«arte come veicolo» e «il Performer», il messaggio di Grotowski poteva dirsi «a grandi linee completo». Sono parole sue.

I libri dopo il Workcenter non fanno che declinare in forme diverse – a seconda delle situazioni, dei destinatari e dei contesti – questo messaggio. E vale davvero la pena vedere con quale impegno, pazienza e capacità d'attesa, Grotowski abbia saputo reagire a tali situazioni e destinatari e contesti, per architettare le sue case.

Grotowski scrittore di libri vale anche come esorcismo per noi studiosi verso l'inclinazione a parlarne senza limitazioni di campo. Grotowski regista, maestro, profeta. Tutto, in tutt'intera la latitudine della sua attività e della sua biografia: senza un riferimento preciso che stringa dentro il collo d'imbuto della disciplina la spinta delle suggestioni e dell'emozione, peggio ancora se in buona fede. Di discorsi così se ne son sentiti in tale quantità in quest'anno di celebra-

zioni grotowskiane – squilli d’ottoni e lacrimar di violini –, che s’avverte la nostalgia di quel rumore di libri sfilati e rimessi al posto, stropiccio di pagine, fogli accartocciati con le idee da buttar via: il suono senz’enfasi o commozione dello studio limitato e concreto. Un po’ pesante. Disciplinato, come si propone di essere questo che sta per cominciare, sui libri di Grotowski.

I FATTI

La prospettiva internazionale

Il 21 aprile 1988, Grotowski scrive una lettera a Eugenio Barba, che era stato promotore ed editore di *Per un teatro povero*, proponendone un’«edizione ampliata e completata». Precisa di pensare per il momento a un’edizione in lingua inglese, riservandosi però di estenderla anche al francese e allo spagnolo. Definisce il progetto «di enorme importanza» per lui: «assolutamente necessario per lasciare un messaggio a grandi linee completo per la gente di teatro». Interessa innanzitutto il passaggio in cui viene descritta la nuova edizione. Lo riporto nel francese in cui è scritto, rispettandone la grafia.

Maintenant je passe au deuxième problème que j’ai discuté avec toi [*a mano sopra la cancellatura di «vous»*] par téléphone. Il s’agit d’une affaire qui est pour moi d’une énorme importance et alors je vous prie de tout coeur de chercher des solutions. Je suis convaincu qu’il est nécessaire de faire une nouvelle édition élargie et complétée du «Vers un théâtre pauvre». Le minimum c’est faire la nouvelle version en anglais mais je souhaite aussi une édition élargie en français et espagnol. En dehors des textes qui se trouvent dans le livre actuellement (mais avec certaines rectifications de la traduction), il faudrait supplémenter un large texte à propos du travail vocal et un autre à propos des exercices physiques et plastiques, les textes à propos du montage du spectacle, l’autre à propos de Stanislawski, l’autre à propos de la genèse de «Apocalypsis». Parmi les textes des autres auteurs (si ils seraient d’accord) il faudrait donner les deux textes de Puzyna qui décrivent «Apocalypsis» et un vieux texte de Ludwik, jamais publié, qui décrit notre «Hamlet» sous l’angle d’une affaire juive-polonaise; peut-être aussi le dernier texte de Peter Brook de la conférence de Florence. Le texte «le Performer», il faudrait le joindre comme Addendum. Tout cela ferait le livre plus long de moitié.

[Il faudrait aussi donner une nouvelle note historique.] La réalisation de cette nouvelle version élargie et complétée du «Vers un théâtre pauvre»

me parait absolument nécessaire pour laisser après moi un message à peu près complet pour les gens du théâtre⁴.

L'individuazione dei «supplementi» consente di precisare la fisionomia del nuovo libro.

1. L'«ampio testo a proposito del lavoro vocale» è senza dubbio *La voce*, trascrizione di una conferenza tenuta agli *stagiaires* stranieri del Teatro Laboratorio di Wrocław nel maggio 1969. La parte dedicata alla voce in *Per un teatro povero* è abbastanza ampia. Al confronto, *La voce* lo è molto di più. Ne riprende alcuni temi, con approfonditi dettagli tecnici e, soprattutto, sviluppandoli nella direzione del «corpo-memoria»: la voce del quale non si libera attraverso la tecnica, ma attraverso le associazioni con il mondo intorno all'attore e con quello sempre più dentro e oltre l'attore⁵.

2. Nessun dubbio neanche per il testo «a proposito degli esercizi fisici e plastici». Si tratta di *Esercizi*, trascrizione di un discorso tenuto agli *stagiaires* stranieri anch'esso nel maggio 1969. Rispetto ai brani sullo stesso argomento in *Per un teatro povero*, il testo è molto più ampio e, soprattutto, sviluppa – come in *La voce*, ma in modo ancora più approfondito – il tema del «corpo-memoria», che qui viene declinato anche come «corpo-vita»⁶.

3. Quanto ai «testi a proposito del montaggio dello spettacolo», in linea di principio potrebbe trattarsi di *testi teorici* relativi al problema del montaggio in generale, senza riferimento a nessuno spettacolo in particolare, ma tenendo conto del contesto sembra assai poco probabile. Sono certo che Grotowski si riferisse ad *Apocalypsis cum figuris*, vista l'importanza – quasi il monopolio – che questo spettacolo assume nel prosieguo dei supplementi. Testi, dunque, da intendere come *testi letterari*. *Apocalypsis* è l'unico spettacolo del Teatro Laboratorio che non ebbe un testo come base di partenza: con l'accento sia su «uno» che su «partenza». Furono utilizzati molti testi –

⁴ La lettera di Grotowski mi è stata data personalmente – con il relativo consenso a pubblicarla – da Barba in data 24 gennaio 2000, quando avevo appena licenziato la prima versione del saggio su *Per un teatro povero*, e mi proponevo di continuare a lavorare sui libri di Grotowski. La lettera si trova conservata presso gli Odin Teatret Archives, Fondo Eugenio Barba, serie Grotowski.

⁵ Fornisco in nota – quando non sia già desumibile dal discorso – la data dell'occasione d'origine dei singoli testi, che spesso non è quella della prima pubblicazione. Quanto al riferimento bibliografico, riporto quello dell'edizione più recente e accurata. *La voce* è in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit.

⁶ *Esercizi*, in *Ivi*.

dalla Bibbia, da Dostoevskij, Eliot e Simone Weil –, introdotti solo nella fase finale delle prove. La pluralità dei testi e la loro sovrapposizione a posteriori sulle improvvisazioni degli attori sono uno dei motivi dell'eccezionalità di *Apocalypsis*⁷.

4. Il «testo a proposito di Stanislavskij» è certamente *Risposta a Stanislavskij*, derivante da una conferenza alla Brooklyn Academy di New York, tenuta il 22 febbraio 1969. Grotowski vi riprende ancora, con insistenza, il tema del «corpo-memoria». In controcanto con Stanislavskij, che sollecitava l'attore a far appello alla «memoria del corpo», Grotowski lo sollecita invece a rivolgersi al «corpo-memoria», al «corpo-vita». La memoria del corpo è dell'attore, *di quell'attore*; il corpo-memoria si serve del corpo di quell'attore e lo trascende per arrivare a quello che Grotowski chiama il «tuo uomo»⁸.

5. Il «testo a proposito della genesi di *Apocalypsis*» è evidentemente quello dal titolo omonimo derivante dalla trascrizione di alcuni incontri dopo la prima dello spettacolo⁹.

6. I «due testi di [Konstanty] Puzyna che descrivono *Apocalypsis*» sono: *Il ritorno di Cristo* e *Allegato ad Apocalypsis*¹⁰.

7. Quanto al «vecchio testo di Ludwik [Flaszen]» su *Hamlet*, si

⁷ I testi sono riportati nella ricostruzione dello spettacolo fatta da Jennifer Kumięga in «*Apocalypsis cum figuris*: lo spettacolo», in appendice al suo *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, La casa Usher, 1989, la cui edizione originale è del 1985. In misura assai meno dettagliata compaiono anche nel programma di sala, predisposto in francese e apparso in traduzione italiana come *Programma per «Apocalypsis cum figuris»*, «Biblioteca Teatrale», n. 3, 1972. Più che al semplice elenco dei testi letterari contenuti nello spettacolo, non è da escludersi che Grotowski si riferisse proprio a questi due contributi, in cui i testi compaiono «in montaggio». Le date sono compatibili con tale ipotesi.

⁸ Jerzy Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007.

⁹ Jerzy Grotowski, *Sulla genesi di «Apocalypsis»*, in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit., e in Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle fonti*, Firenze, La casa Usher, 2006. Il testo è inedito in Polonia. La prima edizione – che è in italiano – si trova in *10 anni*, Programma della stagione 1984-1985 del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

¹⁰ Il primo testo fu pubblicato in «Teatr», n. 22, 1968, ed è una recensione dello spettacolo, a caldo ma estremamente lucida. Nel secondo testo, apparso in «Teatr», n. 14, 1970, Puzyna ritorna più a freddo sullo spettacolo, dopo il trionfo in America e la riproposta a Wrocław. Sono stati tradotti come *A Myth vivisected. Grotowski's «Apocalypsis cum figuris»*, «The Drama Review», n. 52, aut. 1972 (ora in *Grotowski Sourcebook*; trad. it. in «Biblioteca Teatrale», n. 3, 1972), e *Apocalypsis cum figuris*, «The Theatre in Poland/Le Théâtre en Pologne», n. 5, 1971.

tratta di *Studium o Hamlecie* (Studio su Amleto)¹¹. Ricordiamo che *Studio su Amleto*, presentato al Teatro delle 13 File il 17 marzo 1964, nonostante l'insuccesso di critica, fu per Grotowski un passaggio fondamentale per la successiva ricerca. Scrive Flaszen: «Quello spettacolo incompiuto ha aperto la prospettiva a un illustre esemplare: l'atto totale di Cieslak nel *Principe costante* e in seguito ha aperto il cammino ad *Apocalypsis cum figuris*»¹².

7. Il «testo di Peter Brook dalla conferenza di Firenze» è *Grotowski. L'arte come veicolo*¹³.

8. *il Performer*¹⁴.

L'edizione «ampliata e completata» non fu mai realizzata¹⁵. Tuttavia, il futuro di *Per un teatro povero* non restò nel limbo delle intenzioni.

¹¹ Con il titolo «*Amleto*» nel laboratorio teatrale, il testo di Flaszen, scritto nel 1964, è pubblicato in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit. Vengono anche riportate le circostanze politiche che ne impedirono la pubblicazione.

¹² In *Da mistero a mistero: alcune osservazioni in apertura*, in *Ivi*, p. 27.

¹³ *Grotowski, l'arte come veicolo*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2008. Si tratta dell'intervento introduttivo di Brook alla conferenza tenuta da Grotowski a Firenze il 14 marzo 1987, per presentare il progetto di lavoro al Workcenter.

¹⁴ *il Performer*, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, cit., risulta dalla revisione di Grotowski degli appunti presi da Georges Banu, durante un incontro, 14-15 febbraio 1987, a Pontedera, insieme a una trentina di altre persone. Il testo di Banu fu pubblicato nel maggio 1987 dalla rivista «Art Press». Sulla genesi de *il Performer*, si legga quanto scrive Ferdinando Taviani in *Commento a «il Performer»*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, cit., già pubblicato, insieme al testo de *il Performer* e ad altri tre commenti, in «Teatro e Storia», n. 5, 1988.

¹⁵ Talia Rodgers, editor della casa editrice Routledge, scrive a Grotowski in data 23 settembre 1993: «Eugenio [Barba] also tells me your new book *From Poor Theatre to Art as Vehicle* is to be translated into English. I would be very keen indeed to pursue the idea of publishing it for English-speaking world». Il 4 gennaio 1994 chiede ancora a Grotowski informazioni sul nuovo libro, su cui evidentemente non aveva avuto risposta. Ho chiesto a Barba se si trattasse dell'edizione «ampliata e completata» di *Per un teatro povero*. Mi ha risposto che, di fatto, si era limitato a girare alla Rodgers una proposta non meglio specificata di Grotowski. In ogni caso, visto il titolo, doveva trattarsi, se non proprio del progetto dell'88, di una sua rielaborazione (cfr. *infra*, nota 37).

La via polacca

Nel 2007 esce l'edizione polacca di *Per un teatro povero*. Grotowski era morto da otto anni¹⁶. Si concludeva così, non senza polemiche, una vicenda cominciata subito dopo l'uscita della prima edizione in inglese, quando era stata approntata una versione in polacco per un editore di Varsavia. Ma Grotowski mise in discussione la traduzione, dichiarando altresì di non avere tempo per occuparsene personalmente. Il progetto non poteva essere condotto in porto senza la partecipazione diretta dell'autore, cosicché all'editore non restò altra scelta se non quella di annullare il contratto. Di un'edizione polacca di *Per un teatro povero* non si parlò più per quasi vent'anni. Perché? Osiński dichiara di non aver mai avuto da Grotowski una risposta chiara al riguardo¹⁷. Ragioni politiche, forse, o una graduale, irreversibile presa di distanza da un libro nato in un tempo e in circostanze del tutto particolari¹⁸.

¹⁶ *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław, Institut im. Jerzego Grotowskiego, 2007, a cura di Grzegorz Ziółkowski (per il confronto con l'edizione in inglese) e Leszek Kolankiewicz, il quale, da parte sua, fornisce in un tomo separato informazioni sui singoli testi.

¹⁷ Traggo queste notizie da Zbigniew Osiński, *L'opera di Jerzy Grotowski come «oggetto di studio»*, che ho consultato in versione italiana. Tale versione fa parte di un volume di prossima pubblicazione che raccoglie testi dello studioso polacco sulla complessiva «opera» di Grotowski. La traduzione e la cura sono di Marina Fabbri. Colgo l'occasione per ringraziarla di tutto l'aiuto che mi ha generosamente dato per la stesura di questo studio.

¹⁸ Nel 1967-68, l'Odin era un gruppo non ancora garantito dal passato: dal quale invece Grotowski era incoronato, se non addirittura appesantito. La pubblicazione di *Per un teatro povero* fu anche questo: una scommessa da parte di Barba e, da parte di Grotowski, un gesto di generosa e consapevole riconoscenza. La scommessa si rivelò vincente, la riconoscenza si dimostrò lungimirante. È, in sintesi, quanto si ricava dalla testimonianza di Martin Berg, nel capitolo *Grotowski e TTT*, del suo romanzo autobiografico *Treklang* (Terzetto, una trad. it. per gli Odin Teatret Archives è stata fatta da Maria Valeria D'Avino). «La grande possibilità dell'Odin Teatret, forse la sua salvezza, era tutta riposta nel guadagno che avrebbe realizzato attraverso il libro di Grotowski», scrive Berg, che all'epoca lavorava presso una prestigiosa casa editrice di Copenaghen. Il libro – 264 pagine, 97 illustrazioni di cui molte fotografiche, carta di buona qualità, in inglese: «un vero incubo per un editore danese» – era stato tirato in ben 5000 copie. Anche se con Grotowski non c'erano problemi economici, dato che «aveva messo tutto a disposizione dell'Odin Teatret, come forma di sostegno e sovvenzione», il tipografo doveva essere pagato. Grazie alla sua esperienza, Berg riuscì a risolvere tutti i problemi, compreso quello legale con lo Zaiks, l'organismo statale che controllava le pubblicazioni degli autori polacchi. Riuscì inoltre a piazzare il libro presso numerosi editori internazionali. Barba

In ogni caso, nel 1988 Grotowski autorizza la pubblicazione in Polonia di un suo libro, dal titolo *Testi degli anni 1965-1969. Testi scelti*, archiviando di fatto l'ipotesi di pubblicare *Per un teatro povero*. Il libro uscì nel 1989 in prima edizione e, in seconda e terza, nel 1990, con il seguente indice:

Per un teatro povero
L'attore denudato
Non era completamente se stesso
Il Teatro Laboratorio delle 13 File. Jerzy Grotowski sull'arte dell'attore
La tecnica dell'attore
Teatro e rituale
Esercizi
La voce
Risposta a Stanislavskij.

Dalla seconda edizione in poi fu aggiunto, in appendice:

*il Performer*¹⁹.

Osiński, curatore del volume insieme a Janusz Degler, riferisce che, durante una visita al Workcenter, dal 26 al 30 aprile 1988, Grotowski gli parlò di una nuova edizione di *Per un teatro povero*, della quale aveva già approntato una prima bozza. Avanza l'ipotesi che

aveva visto giusto: «*Per un teatro povero* divenne un'ottima e affidabile risorsa finanziaria per l'Odin Teatret. Ancora molti anni dopo – conclude Berg – mi riuscì di ottenere dei prestiti bancari sulla base dei contratti di pubblicazione». Quanto a Grotowski, quel libro suo più di nome che di fatto divenne il vangelo del suo «teatro povero».

¹⁹ Jerzy Grotowski, *Texty z lat 1965-1969. Wybór*, a cura di Zbigniew Osiński e Janusz Degler, Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1989. Dei testi non pubblicati in italiano – in *Per un teatro povero* o altrove – fornisco il titolo nell'originale polacco: *L'attore denudato* (*Aktor огоłocoony*); *Il Teatro Laboratorio delle 13 File. Jerzy Grotowski sull'arte dell'attore* (*Teatr Laboratorium 13 Rzędów. Jerzy Grotowski o sztuce aktora*). In appendice, oltre *il Performer*, furono pubblicati i seguenti testi: Konstanty Puzyna, *Powrot Chrystusa* (Il ritorno di Cristo); Idem, *Zalacznik do «Apocalypsis»* (Allegato ad «Apocalypsis»); Tadeusz Burzynski, *Grotowski – Wielkosc nieurofjona* (Grotowski – una grandezza autentica); Zbigniew Osiński, *Grotowski wytycza trasy: od Dramatu Obiektywnego (1983-1985) do Sztuk Rytualnych (od 1985 roku)* (Grotowski traccia il cammino: dal Dramma Oggettivo [1983-1985] alle Arti Rituali [dal 1985]). *il Performer* fu pubblicato nella traduzione in polacco dello stesso Grotowski.

quella bozza sia servita come punto di partenza per il libro sui testi dal 1965 al 1969²⁰.

È quello che avvenne.

La via messicana

Al contrario della Polonia, in Messico *Per un teatro povero* era tutt'altro che assente. Era stato pubblicato nel 1969, a ridosso dell'edizione originaria, come prima edizione in lingua spagnola²¹. Il libro era entrato profondamente nella riflessione e nella pedagogia teatrale. Lo si studiava nelle università, e si cercava di metterlo in pratica in molte scuole teatrali. Presso i gruppi autodidatti, era un vero e proprio vangelo. Il nuovo teatro era Grotowski.

Il radicamento del suo primo libro, la pervasiva incidenza sulla pratica del teatro, il riferimento – per contrasto – a un maestro che era ormai oltre il teatro degli spettacoli: tutte queste circostanze rendono la via messicana al futuro di *Per un teatro povero* diversa dalla via polacca. Soprattutto, la rendono più intricata, complessa. Ripercorrerla è seguire il corso – coi suoi protagonisti, incidenti e contributi del caso – di una vera avventura culturale.

A Grotowski s'era affiancato – specie dopo l'esplosione del «terzo teatro», dal 1976 – Eugenio Barba. Il teatro povero procedeva soprattutto da un libro, il terzo teatro dalla presenza vivente. Finché anche Barba ebbe il suo vangelo, con la pubblicazione – sia pure promossa da un'università e con circolazione limitata – di *Las islas flotantes*, nel 1983²². Grotowski e Barba, intesi come due linee in continuità o talvolta in contrapposizione, divennero i punti di riferimento privilegiati del giovane teatro messicano.

Anche come reazione a questo monopolio di matrice europea, un singolare intellettuale militante molto attivo e influente, Edgar Ceballos, si fa promotore, nelle edizioni di «Escenología», della pubblicazione di *Teoría y praxis del teatro en México*, che esce nel 1984²³. L'in-

²⁰ Zbigniew Osiński, *L'opera di Jerzy Grotowski*, cit.

²¹ *Hacia un teatro pobre*, Coyoacán, Siglo XXI Editores, 1969.

²² Eugenio Barba, *Las islas flotantes*, Edición Especial Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras), 1983.

²³ Edgar Ceballos è stato la mia guida per la ricostruzione della via messicana al futuro di *Per un teatro povero*. Con generosità e pazienza, mi ha fornito preziose informazioni di prima mano, altrimenti irripetibili. È drammaturgo e regista, oltre che studioso di vorace curiosità intellettuale. Dirige la rivista «Máscara» e il Centro

tento del libro era tutt'altro che provinciale, o improntato alla pura rivendicazione. Si proponeva di integrare la tradizione nazionale nel quadro della «grande riforma» novecentesca: nata in Europa, certamente, ma poi migrata – con interessanti sviluppi autonomi – in tutto il mondo, e particolarmente in America Latina²⁴. Tant'è vero che, nello stesso periodo, Ceballos aveva in cantiere un volume sulle *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, con una silloge di testi dai Meininger a Barba, passando ovviamente per Grotowski.

In occasione di un incontro con Barba, nell'84, gli espone il progetto e – insieme a due testi dello stesso Barba – gli chiede il consenso a pubblicare due testi di Grotowski nei quali s'era imbattuto, posteriori a *Per un teatro povero*. Dopo aver concordato la scelta dei propri scritti, Barba promette di parlare a Grotowski. Ceballos lo incontra finalmente, sempre nell'84, in occasione del suo secondo viaggio in Messico, e ne ottiene l'autorizzazione richiesta. *Técnicas y teorías de la dirección escénica* esce nel 1985, con i contributi di Grotowski – *La voz e Orden externo, intimidación interna* – e di Barba²⁵.

S'era accesa una miccia. La lettura dei due nuovi testi sollecitò quanti ne erano a conoscenza a proporre altri a Ceballos. Cominciò a profilarsi l'idea di allestire un «libro di Grotowski». Sebbene non se ne prevedesse ancora analiticamente la composizione, l'identità complessiva era chiara. Sulla scia della perdurante presenza di *Per un teatro povero*, doveva essere una raccolta di testi posteriori al «teatro degli spettacoli», tale da completare il quadro del pensiero di Grotowski. L'idea prende ulteriore slancio nell'autunno dell'85, quando, in un incontro di lavoro condotto da Grotowski a Montecastello, Ceballos entra in possesso di *Tecniche originarie dell'attore*, trascrizione delle lezioni tenute presso l'Università «La Sapienza» di Roma nell'a.a. 1982-83: le cosiddette «dispense romane». La macchina era in moto, le scorte abbondanti.

di documentazione «Escenología». Ha pubblicato e curato molti libri, muovendosi sempre su un orizzonte che da quello messicano si estende ad altri contesti, da un punto di vista geografico e culturale.

²⁴ Basti ricordare che la prima edizione in lingua occidentale delle opere di Stanislavskij tradotte direttamente dal russo è quella in cinque volumi per i tipi della casa Quetzal, di Buenos Aires. A conferma di quanto attenta alla lezione autentica dei maestri europei sia la cultura teatrale latinoamericana.

²⁵ *La voz e Orden externo, intimidación interna* sono entrambi del 1969. Si possono leggere, rispettivamente, in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit., e in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, cit.

Quando nel 1988 Barba si reca a Città del Messico per presentare il libro – curato insieme a Nicola Savarese – *El arte secreto del actor*, Ceballos è in grado di mostrargli il «libro di Grotowski» praticamente pronto per la stampa. Conoscendo per prova diretta l'intransigenza dell'autore, Barba invitò Ceballos a bloccare tutto, in attesa di una formale autorizzazione a pubblicare. Invito, si fa per dire. Da come ne riferiscono i due protagonisti, la discussione fu piuttosto uno scontro. Barba dovette mettere in gioco tutta la propria autorità per far recedere Ceballos dal suo proposito.

Si arriva così al settembre del 1989 quando, a Pontedera, durante un incontro con cinque gruppi latinoamericani, Ceballos può finalmente parlare con Grotowski e mostrargli i testi raccolti²⁶. Grotowski – preventivamente informato e sollecitato da Barba – si dichiara d'accordo sul progetto di pubblicazione, dopo aver fatto giurare Ceballos sopra un'immaginaria Bibbia che neanche una riga sarebbe stata stampata senza uno specifico e formale *imprimatur*. Quando si lasciarono, promise che avrebbe letto il materiale e formulato le sue osservazioni.

E ne fece. Senza risparmio. Siamo in grado di ricostruire le stazioni del percorso fino alla pubblicazione del numero di «Máscara» in cui si trasformò il progettato libro. Stazioni come si dice del calvario, tanto il percorso si rivelò tormentato.

Come primo intervento, Grotowski aveva eliminato i brani provenienti dalle dispense romane, sostituendoli con *il Performer*, *Il regista come spettatore di professione*, *Il montaggio nel lavoro del regista* e *L'arte come veicolo* di Brook, come ricorda titolo per titolo Ceballos. Nel 1990 il fascicolo, rispettoso delle indicazioni di Grotowski, era pronto. Ordinato e impaginato con le relative illustrazioni: una bozza di stampa, nella quale apportare – come si usa – solo correzioni di refusi ed eventuali ultimi interventi d'autore. Non senza una dose d'ingenuo ottimismo, allo scopo Ceballos lo inviò a Grotowski: il quale invece cominciò a tagliare, aggiungere, sostituire, emendare, avviando una sostanziale rivoluzione. Il fascicolo non fu stampato, con il patto – o la speranza – che gli interventi sarebbero terminati in tempo per il gennaio 1991.

Patto non mantenuto, o speranza andata delusa: al gennaio 1991

²⁶ L'incontro ebbe carattere chiuso, limitato ai cinque gruppi con l'aggiunta di Ceballos. Grazie anche all'appoggio di Pietro Valenti, produttore dello spettacolo *Talabot*, Barba – organizzatore dell'incontro – riuscì con l'occasione a far girare i gruppi invitati per un mese in Italia.

il numero non uscì. Il 28 marzo Grotowski inviava ai lettori della rivista la seguente lettera aperta:

Para los lectores de Máscara

¡Queridos amigos!

Máscara proyecta de publicar varios de mi textos del período después «Hacia un teatro pobre» y especialmente de los más recientes. Para hacer eso posible debo, no sólo corregir las traducciones, pero – ahí donde se trata de varias brabaciones de mis conferencias – de prácticamente réescribirlas, redactarlas, ampliarlas, porque hay una gran diferencia entre la percepción de alguien cuando escucha y cuando lee. Todo esto demanda un largo labor y lo stoy haciendo. Entonces sean pacientes; espero que bastante pronto podre llevar a cabo esto trabajo, pero necessito todavía de un poco de tiempo.

Hasta luego entonces en las páginas de Máscara
Jerzy Grotowski

Pontedera, 28 III 1991

Una nota d'accompagnamento, non firmata, avvertiva che «Grotowski continúa con las correcciones. Como hay pasado más de 6 meses estoy sacando [completando] otro numero de emergencia sobre la voz. El prometió tenerme todo corregido para octubre y te envía una carta a los lectores donde lo explica».

La lettera manoscritta di Grotowski apparve impaginata all'interno di un avviso che introduceva il «numero d'emergenza» sulla voce, 4-5 dell'aprile 1991. Vi veniva riepilogata tutta la vicenda, con la promessa che il numero dedicato a Grotowski sarebbe apparso «corretto e accresciuto» a ottobre. Ma, ancora una volta, a ottobre 1991 il numero non uscì. E nemmeno a gennaio, aprile e luglio – la rivista nel frattempo era diventata trimestrale – del 1992.

Si dovette aspettare fino al n. 11-12 dell'ottobre 1992-gennaio 1993. Le bozze erano state inviate a Grotowski, in fotocopia ingrandita al 300%, per consentirgli di rivederle malgrado la miopia. Ne ho preso visione presso l'Archivio dell'Odin, al quale sono state recentemente donate. Non c'è pagina in cui Grotowski non sia ancora intervenuto per riconsiderare «ogni parola e idea contenuta nei testi tradotti; modificando o anche riscrivendo quello che considerava confuso a causa del linguaggio», come scrive Ceballos nell'editoriale del numero finalmente pubblicato. Il ringraziamento finale sintetizzava il percorso a partire dal fascicolo del 1990, concludendo che

Grotowski «dedicò quasi due anni della sua vita per smantellare tutto quel numero e praticamente riscriverlo».

Non c'è esagerazione. Grotowski aveva davvero smantellato il numero e l'aveva praticamente riscritto. Non solo e non tanto a livello di parole e frasi, quanto soprattutto a livello dei testi che lo componevano. Non si salvò quasi niente. Dei quindici titoli (compreso *L'arte come veicolo* di Brook), quattro derivavano dalla sostituzione dei brani dalle dispense romane e degli undici restanti sei furono eliminati. Dei cinque superstiti, a tre fu cambiato il titolo, e tutti subirono variazioni più o meno consistenti nel contenuto, spesso molto consistenti²⁷.

Con l'ingresso *ex novo* di *Risposta a Stanislavskij* si formò l'indice seguente:

De la compañía teatral a El arte como vehiculo
Respuesta a Stanislavski
Los ejercicios
Lo que fue
El director como espectador de profesión
El montaje en el trabajo del director
Oriente/Occidente
Tú eres hijo de alguien
Grotowski, El arte como vehiculo, di Peter Brook
*el Performer*²⁸.

²⁷ Copia del numero di «Máscara» mi è stata fornita da Ceballos. Quello che segue ne è l'indice, al netto dei contributi esterni. Dei testi eliminati fornisco la provenienza dichiarata. Peter Brook, *El arte como vehiculo*; Jerzy Grotowski, *Principios basicos* (estratti da *Affermazioni di principi*, in *Per un teatro povero*); *Ejercicios*; *El trabajo del actor* (recuperato con il titolo *Lo que fue*); *El arte del principiante* (da una conferenza del 4 giugno 1978); *Hipotesis de trabajo* (da un discorso del 15 novembre 1979 a Wrocław); *El actor como instrumento (pero ¿en mano de quién?)* (da un dialogo a domande e risposte al Convegno di Milano del gennaio 1979); *El actor sin nombre* (da un incontro del settembre 1982 a Santarcangelo); *Alrededor del teatro: el Oriente-el Occidente* (recuperato con il titolo *Oriente/Occidente*); *El director como espectador de profesión*; *Tú eres hijo de alguien*; *el Performer*; *El montaje en el trabajo del director*; *Energia y acciones físicas* (da un discorso a Modena del 7 ottobre 1989); *La compañía teatral, a partir de Stanislavski* (da una conferenza all'Università di California, Irvine, del maggio 1990).

²⁸ Ci sono, dopo quelli di Grotowski, contributi di studiosi: Marco De Marinis, *Teatro rico y teatro pobre*; Zbigniew Osiński, *Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales*; Georges Banu, *El maestro inmóvil: un gran ausente*; Jean-Pierre Thibaudat, *Gurutowski*; Jennifer Kumiega, *El final del Teatr Laboratorium*; Mauricio Pesutic, *De polacos y pontifices*; Peter Brook, *La cali-*

Capita che un progetto si realizzi nella sostanza sul totale naufragio della forma. Il numero 11-12 di «Máscara» è pienamente il «libro di Grotowski» che Ceballos aveva in mente. Perfino la formavista realizzava la prima vocazione di libro. *Per un teatro povero*, di cui il libro a cura di Ceballos si proponeva di essere la continuazione, reca nel frontespizio la dicitura «TTT 7»: «Teatrets Teori og Teknikk», n. 7. Un numero di rivista, come «Máscara» 11-12, in realtà un libro. E quanto all'essere «di Grotowski», nessun altro libro più di quel numero di rivista merita un tale riconoscimento di proprietà.

Per l'impegno nell'allestirlo, per la dialettica di confronto con il progetto madre e con il libro polacco, si può anzi affermare che questo è l'unico vero libro di Grotowski, dopo *Per un teatro povero*. Sul terreno dei fatti.

RACCONTO DEI FATTI

In conclusione, quanto ai «libri di Grotowski» dopo *Per un teatro povero*, l'elenco dei fatti è: un'edizione «ampliata e completata», prevista per i paesi di lingua inglese, francese e spagnola, non realizzata; un'antologia di *Testi degli anni 1965-1969*, pubblicata in Polo-

dad como guía de actividades. Ci sono infine: un'intervista a Grotowski di Ceballos, rilasciata nell'incontro di Pontedera del 1989, e un articolo di Jaime Soriano intorno all'incontro di Montecastello del 1985. Quanto ai testi «interni», in analogia a quanto fatto per l'edizione «ampliata e completata» di *Per un teatro povero*, fornisco la data dell'occasione d'origine e l'indicazione bibliografica della versione italiana più recente e accurata. *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* è in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit., e in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, cit. Deriva da due conferenze, del 1989 e del 1990, rispettivamente a Modena e all'Università di California, Irvine. Quanto a *Risposta a Stanislavskij*, cfr. nota 8, e quanto a *Esercizi* cfr. nota 6. *Ciò che è stato* si trova in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit. Proviene da un incontro tenutosi al Festival dell'America Latina, in Colombia, nel 1970. *Il regista come spettatore di professione* è in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit. Proviene da un incontro svoltosi a Volterra nel 1984. De *Il montaggio nel lavoro del regista*, derivante da una conferenza tenuta a Pontedera il 15 febbraio 1989, non mi risultano altre edizioni a stampa. *Oriente/Occidente*, pubblicato in «Biblioteca Teatrale», n. 47, 1986, è la trascrizione di una conferenza del 1984, tenuta presso l'Università di Roma «La Sapienza». *Tu es le fils de quelqu'un* si trova in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, cit. È la trascrizione di una conferenza tenuta a Firenze nel 1985. Quanto a Peter Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo*, cfr. nota 13, e quanto a *il Performer*, cfr. nota 14.

nia nel 1989; un numero di rivista con testi posteriori al 1968, pubblicato in Messico nel 1993²⁹.

Ma lo studioso non si limita a elencare i fatti, li racconta: e, mentre i fatti di per sé aspirano alla verità, il loro racconto può aspirare solo alla credibilità. La verità dei fatti non sta tutta nel documento che li attesta. Dietro ci sono le ragioni, che sono per lo più impercetrabili, anche dallo stesso protagonista. Lo studioso non può ipotecarle, senza cadere nell'arbitrio. E tuttavia, senza le ragioni che li sostengono, i fatti non parlano.

Che la credibilità del racconto rispecchi la verità dei fatti è un'illusione vitale. Se si dimentica che è un'illusione – e ci si spinge troppo oltre nel territorio delle ragioni, verso la verità – si cade nell'arbitrio. Se si dimentica che quell'illusione però è vitale – e ci si limita all'elenco dei fatti – si cade nel silenzio. I fatti non parlano. Non c'è più racconto.

L'opera completa

1988: la lettera a Barba, l'incontro con Osiński e, poco dopo, quello con Ceballos. È il momento in cui il futuro di *Per un teatro povero* prende forma. Per forza d'intenzione o per forza delle cose, o per quella inestricabile miscela che si chiama necessità.

Grotowski si è da poco insediato nella casa di Vallicelle. Grazie all'appoggio di Roberto Bacci e del Centro di Pontedera, dopo anni di nomadismo e precarietà le prospettive, ora, sono abbastanza tranquille. Lo aspetta un lavoro di cui si sono precisati i contorni e i «collaboratori essenziali», da portare avanti in un tempo lungo e in uno spazio appartato, protetto.

Scrivo a Barba che l'edizione «ampliata e completata» del suo libro è «assolutamente necessaria per lasciare dopo di me un messaggio abbastanza completo per la gente di teatro». Del resto, conclude,

²⁹ Nell'elenco non ho incluso «*Jour saint*» et autres textes, Paris, Gallimard, 1974, brochure del Festival d'Automne del 1973, a Parigi. Questo ne è l'indice: «*Jour saint*» (da una conferenza alla New York University del 13 dicembre 1970); *Tel qu'on est, tout entier* (da una conferenza alla Town Hall di New York del 12 dicembre 1970); *Ce qui fut* (da una conferenza in occasione del Festival dell'America Latina, in Colombia, nell'estate del 1970); ...*Et le «Jour saint» deviendra possible* (versione rivista dell'intervento al Colloquio franco-polacco di Royaumont dell'11 ottobre 1972). Con esclusione di *Ce qui fut* (Ciò che è stato), gli altri testi sono rifusi in *Holiday – the day that is holy*, «The Drama Review», T58, june 1973; trad. it. in Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle fonti*, a cura di Carla Pollastrelli, Firenze, La casa Usher, 2006.

le eventuali difficoltà editoriali sono quelle che si presentano sempre quando si pubblica l'opera *completa* di un autore.

«Completo», detto con tanta insistenza quando si è in vita, guarda al futuro. Non tanto del presente in cui lo si dice, quanto al futuro della vita. *Après moi*: dopo di me.

Il discorso di Brook a Firenze del 14 marzo 1987, quando viene presentato pubblicamente il Workcenter, ha assegnato un nome al progetto di lavoro: l'arte come veicolo. Appena un mese prima, dalle due giornate di Pontedera (14 e 15 febbraio) è uscito anche il nome del protagonista di quel lavoro: il Performer.

Si sa quanto siano importanti i nomi per Grotowski. Attore santo, atto totale, via negativa, lo stesso teatro povero: in fondo, il suo libro del '68 può essere visto come una camera di compressione intorno a quei nomi, per farne esplodere tutta la potenza di suggestione. Come un grido di battaglia. Guardando al futuro, oltre le nuove «parole-progetto, parole-intento, parole-sogno»³⁰, ora c'è solo la concreta «trasmissione dell'aspetto interiore del lavoro». Il compimento della pratica del veicolo-arte nell'organismo del Performer. C'è molto da fare, di lì a «dopo di me». Da dire, nient'altro.

Sistemato il futuro, Grotowski *completa* il passato. Quello del «teatro degli spettacoli» e quello del teatro oltre gli spettacoli. Recupera *Studio su Amleto*, che era un vuoto nel tempo coperto da *Per un teatro povero*, e introduce *Apocalypsis cum figuris*, che di quel tempo era posteriore.

Colpisce la sproporzione rispetto agli altri spettacoli. Esclusi i due testi sul lavoro del Workcenter, tutti i supplementi sono dedicati ad *Apocalypsis*. Direttamente, per i saggi critici specifici e per i testi «a proposito del montaggio dello spettacolo», e indirettamente, per i tre saggi teorici: che si collocano tutti in stretta contiguità con il debutto dello spettacolo e, soprattutto, vi si richiamano per la focalizzazione sul tema del corpo-memoria, corpo-vita, alla ricerca del «tuo uomo». Nella sua *Genesi*, Grotowski sottolinea che proprio questo era stato l'asse del lavoro per «il più difficile dei nostri spettacoli [...] il più disarmato e inerme e, per tale motivo, il più essenziale nella sua interezza»³¹.

³⁰ Ludwik Flaszen, *Da mistero a mistero*, cit., in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit., p. 18. Flaszen rileva che in Grotowski «la pratica precede la sua formulazione discorsiva», ma non sempre è così. Talvolta Grotowski ha bisogno di «parole-progetto, parole-intento, parole-sogno».

³¹ Nella versione in *Il Teatr Laboratorium*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit., p. 220.

Ma la sproporzione è solo apparente. *Apocalypsis* non era stato solo uno spettacolo. L'ultima rappresentazione era avvenuta nel 1980, e dal debutto, nel 1968, era stato soprattutto un traghetto su cui imbarcare gli adepti verso «il teatro della partecipazione», lungo «gli anni folli [...] del Nonteatro allo stato selvaggio», come ne parla da protagonista d'eccezione Ludwik Flaszen³². Oltre che i personaggi, gli attori ne erano stati i remiganti.

Grotowski restituì ad *Apocalypsis* sulla pagina la doppia funzione – il doppio peso – che aveva avuto nella realtà. Costruì un grande traghetto di parole per passare al di là del teatro povero: sorvolando, alla lettera, sul parateatro con tutte le sue derivazioni. Parlerà più tardi, il 10 aprile 1991, nella *lectio magistralis* per la laurea ad honorem all'Università di Wrocław, di

due cosmodromi. Da uno sono partito, nel secondo sono atterrato. Il polo di partenza è stato l'arte del teatro, ciò che chiamo arte come presentazione, arte rappresentativa, teatro che costruisce gli spettacoli, questo il mio terreno di partenza [...] E poi mi è successo di attraversare, come da una piattaforma di lancio, come il volo di un razzo, sfere di esperienze singolari, di aria rarefatta [...] ci sono andato per atterrare in quel cosmodromo in cui mi muovo adesso e che chiamo arte come veicolo³³.

Per quel definitivo atterraggio, Grotowski descrive la «piattaforma di lancio» ch'era stato *Apocalypsis*. Il resto lo lascia all'«aria rarefatta» delle «esperienze singolari», che è necessario vivere ma delle quali non è il caso di parlare.

Ho raccontato all'indicativo. Ho detto: Grotowski fece, decise... Avrei dovuto dire: è *come se* avesse fatto, avesse deciso; o *forse* fece, decise. Tra silenzio e arbitrio, cedere o rifiutarsi all'illusione vitale che la credibilità del racconto rispecchi la verità dei fatti, il punto d'equilibrio può trovarsi proprio in un uso accorto – esplicito o tacito – del *come se*. Del *forse*.

Ma, senza forse: l'edizione di *Per un teatro povero* «ampliata e completata» coi previsti supplementi si proponeva davvero come l'*opera completa* di Grotowski.

³² Ludwik Flaszen, *Da mistero a mistero*, cit., in *Ivi*, p. 29.

³³ Jerzy Grotowski, *Discorso del Dottore honoris causa Jerzy Grotowski*, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Corazzano, Titivillus, 2005, p. 51.

L'opera prima

Nel 1988 Grotowski autorizza la pubblicazione di un'antologia di testi degli anni 1965-1969. Ai due criteri editoriali impliciti – testi propri, entro quei limiti temporali – ne aggiunge un terzo, e cioè che i testi fossero editi in Polonia, con ogni probabilità per non dover affrontare il problema della traduzione. Questi sono i fatti, come li testimonia Osiński.

Grotowski non usò quei criteri – ancora una volta, è *come se, forse*: stiamo raccontando – per scegliere liberamente dalla produzione scritta di quegli anni. Li usò piuttosto in negativo, per selezionare testi dal progetto madre dell'edizione «ampliata e completata». È quanto ipotizzava Osiński, come si ricorderà, e del resto c'è una prova di fatto. Grotowski escluse dal nuovo libro due testi che erano compresi in *Per un teatro povero: Ricerca metodica e Affermazioni di principi*. Quanto a quest'ultimo, disse che la traduzione edita non era stata autorizzata e che lui al momento non aveva tempo di occuparsene. Quanto a *Ricerca metodica*, dichiarò che di quel testo «solo il confronto tra il Teatro laboratorio e l'Istituto Bohr era rilevante», mentre «tutto il resto [era] artificiale»³⁴.

Se i criteri editoriali fossero stati usati in positivo, non ci sarebbe stato bisogno di accampare scuse, o fossero anche valide ragioni, per escludere dei testi. Una scelta è libera proprio in quanto non deve rendere ragione. In realtà, Grotowski utilizzò quei criteri per estrarre dal progetto madre un'edizione che fosse anch'essa «ampliata e completata», ma dopo essere stata ridotta. Nelle dimensioni, ma soprattutto ridotta all'essenziale. Non agì. Si mise nelle condizioni di dover reagire. Al progetto madre, innanzitutto.

Quello che ne restava, al filtro dei criteri editoriali, è il nucleo seguente:

Per un teatro povero
Non era completamente se stesso
 [Ricerca metodica]
La tecnica dell'attore
 [Affermazioni di principi]
La voce
Esercizi
Risposta a Stanislavskij.

³⁴ Zbigniew Osiński, *L'opera di Jerzy Grotowski*, cit.

In parentesi quadra ho indicato i due testi poi eliminati d'autorità. E *il Performer* non fa problema: è un testo fuori sacco, in appendice.

Grotowski si confrontò con quanto risultava da quella prima selezione. Continuò a reagire. Da *Per un teatro povero* recuperò *Il nuovo testamento del teatro*, inedito come tale, inserendo al suo posto *L'attore denudato*, che ne era un lungo estratto edito. Aggiunse quindi due testi: *Teatro e rituale* e *Il Teatro Laboratorio delle 13 File. Jerzy Grotowski sull'arte dell'attore*.

A guidarlo, ora, era la fisionomia del nuovo libro, per come si era già delineata e per come chiedeva d'essere precisata. I criteri di tempo e d'autore avevano fatto scomparire ogni riferimento diretto al «teatro degli spettacoli» prima del 1968. Quanto ad *Apocalypsis*, il testo sulla relativa genesi, compreso tra i supplementi del progetto madre, non era formalmente in regola con i criteri editoriali. E tuttavia, sebbene inedito in Polonia, non presentava problemi di traduzione. La versione originaria – dalla quale deriva la prima edizione, in italiano – era in polacco, per la cura di Leszek Kolankiewicz. In questo caso, Grotowski si comportò come se fossero le regole a dettar legge, eliminando così anche l'ultimo riferimento agli spettacoli.

Se all'origine ci sia stata un'osservanza rigorosa dei criteri o la decisione di perfezionare – di radicalizzare – i lineamenti del nuovo libro: o l'uno o l'altro, è una falsa alternativa. Reagire non significa far seguire in senso deterministico un effetto da una causa.

Comunque sia, in un libro in cui era venuto a mancare ogni riferimento diretto agli spettacoli, *Affermazioni di principi* sarebbe stato una stonatura. Quel testo consiste dichiaratamente in una serie di precetti per attori in prova prima di essere accettati nel gruppo. Né va dimenticato il particolare legame con *Apocalypsis* che, nella prima fase di lavorazione come *Vangeli*, prevedeva la partecipazione nello spettacolo degli *stagiaires* ai quali le *Affermazioni di principi* erano destinate³⁵. In questo caso, Grotowski non fu rigoroso coi criteri editoriali – il testo era in regola – per essere rigoroso con la fisionomia del libro. Lo stesso si verificò con *Ricerca metodica*. Anche se

³⁵ In una conversazione sull'argomento, Ludwik Flaszen ha commentato che il vero titolo di *Affermazioni di principi* sarebbe dovuto essere piuttosto *Codice d'onore*, e che gli *stagiaires* che aspiravano a partecipare allo spettacolo dovevano controfirmarlo. Si trattava, insomma, di un testo a destinazione rigorosamente interna. Nel '68, alla data d'uscita di *Per un teatro povero* e collocato alla fine del libro, era un'apertura «segreta» ad *Apocalypsis*; a distanza d'anni sarebbe stato un testo del tutto incongruo.

conforme ai criteri, Grotowski lo eliminò: salvo poi a far rientrare il tema essenziale del laboratorio nel nuovo saggio *Il Teatro Laboratorio delle 13 File. Jerzy Grotowski sull'arte dell'attore*, che spostava l'accento dal vettore scientifico dell'Istituto Bohr al vettore spirituale di Reduta e Stanislavskij.

Alla fisionomia del libro erano estranei – o tali erano divenuti, poco importa – sia la produzione di spettacoli, sia il carattere scientifico della ricerca. Potevano entrarvi solo come tappe e metodo di un percorso attraverso il «teatro degli spettacoli» per arrivare a superarlo. *Teatro e rituale* è il resoconto di quel metodico viaggio, e di quello che già subito dopo *Apocalypsis* – il testo viene da una conferenza dell'ottobre 1968 – ne era stato l'approdo.

Abbiamo fatto *Akropolis*, *Il Dottor Faust* di Marlowe, *Il principe costante*, poi la versione successiva di *Akropolis*, infine *Apocalypsis cum figuris* e nel corso del lavoro, passando attraverso le fasi che si susseguivano, abbiamo constatato che dal momento in cui abbiamo messo da parte l'idea del teatro rituale, abbiamo cominciato in modo sui generis ad avvicinarci al teatro rituale³⁶.

La sobrietà della scrittura mette in ombra il senso profondo. Il teatro rituale non è un'«idea» da realizzare nell'attore con gli spettacoli, è una pratica da perseguire nell'uomo oltre gli spettacoli. Vent'anni prima, è già il programma dell'arte come veicolo.

Occorre dare il dovuto rilievo al fatto che *Per un teatro povero* era inedito in Polonia e che tale doveva restare, nelle intenzioni dell'autore³⁷. Se il progetto madre ambiva a proporsi come l'opera com-

³⁶ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, in *Il Teatr Laboratorium*, a cura Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit., p. 142.

³⁷ Riferisce Osiński che, durante la sua visita al Workcenter nell'aprile 1988, Grotowski ipotizzò una versione polacca di *Per un teatro povero* così composta: *Per un teatro povero* (da tradurre dalla versione in francese); Ludwik Flaszen, *Studio su Amleto*; Konstanty Puzyna, *Il ritorno di Cristo*; Konstanty Puzyna, *Allegato ad «Apocalypsis»*; *Sulla genesi di «Apocalypsis»*, *Teatro e rituale*, *Esercizi*, *La voce*, *Risposta a Stanislavskij*, *il Performer*; Peter Brook, *L'arte come veicolo*. Come si vede, questo libro non era assolutamente *Per un teatro povero*, ne restava solo il testo dallo stesso titolo. Seppure, era una combinazione di montaggio tra *Textsty* e il progetto di edizione «ampliata e completata» (cfr. Zbigniew Osiński, *Appunti degli incontri con Jerzy Grotowski a Vallicelle [Pontedera, Italia] 26-30 aprile 1988 [Notatki ze spotka z Jerzym Grotowskim w Vallicelle pod Ponteder we Woszech, 26-30 kwietnia 1988]*, «Didaskalia», n. 76, dic. 2006, pp. 97-103).

pleta di Grotowski, la versione polacca «ridotta all'essenziale» se ne proponeva piuttosto, oggettivamente, come l'opera prima. E ultima. Al di là del pulviscolo di testi sparsi, interviste e interventi d'occasione, era l'opera-libro con la quale di fatto Grotowski lasciava in madre patria il suo messaggio a futura memoria. *Après moi*: dopo di me.

Il volume esce in concomitanza con il Simposio Internazionale per i trent'anni del Teatro delle 13 File, a Wojków, 19-21 maggio 1989. L'evento inaugurava la riabilitazione di Grotowski in Polonia. Il 1° gennaio dell'anno successivo comincia l'attività del «Centro Studi sull'Opera di Jerzy Grotowski e di Ricerca teatrale e culturale» di Wrocław, che riformulava non senza una certa enfasi programmatica la denominazione precedente. L'11 aprile il Senato accademico dell'Università di Wrocław delibera la laurea *ad honorem*, che gli verrà conferita il 10 aprile 1991. E una lapide nell'edificio della piazza del Mercato di Opole sarà scoperta il 5 marzo del 1992³⁸.

In una siffatta prospettiva d'Atenei, targhe marmoree e centri studio, Grotowski non poteva presentarsi col suo libro del '68. Era stato un potente grido di battaglia. Riesumato dopo tanto tempo, sarebbe stato una stanca medaglia tra tanti luccicanti trofei. Lo lasciò tra le glorie del passato: «tradotto in molte lingue [...] e noto in tutto il mondo [...] lettura obbligatoria in quasi tutte le scuole teatrali d'Europa e d'America [...] oggetto di molti studi e di dettagliati commenti scientifici», come puntualmente ricorda Janusz Degler nella sua *laudatio*³⁹. Famoso regista e maestro d'attori, da studiare obbligatoriamente nelle scuole di teatro; scienziato della scena da commentare nei minimi dettagli: Grotowski escluse ogni possibilità di una lettura in tal senso del suo libro.

Nella *lectio magistralis* dice a un certo punto: «Quando ero a Opole e all'inizio a Wrocław io non ero un maestro [...] Era allora che avevo bisogno di protezione. Quale protezione sarà data oggi a coloro che iniziano? Questo è il problema chiave»⁴⁰. L'auspicio per gli altri sembra prevalere sul ricordo di sé, ma certo quel clima di celebrazione a cose fatte doveva sapersgli d'amaro.

In mezzo a tutto quell'incenso accademico e tardivo, la sua *opera prima* – senza spettacoli e senza scienza – volle proporsi come il libro

³⁸ Traggio queste informazioni da *Jerzy Grotowski. Cronologia della vita e delle opere (1983-1999)*, a cura di Grzegorz Ziółkowski, in *Essere un uomo totale*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, cit.

³⁹ Janusz Degler, *Laudatio*, in *Ivi*, p. 98.

⁴⁰ Jerzy Grotowski, *Discorso*, in *Ivi*, p. 50.

di un profeta. Allora inascoltato come profeta del teatro, e al quale prestare ascolto ora come profeta della vita.

Rilanciare un grido

Sono molto simili, la via polacca e quella messicana al futuro di *Per un teatro povero*. In tutt'e due i casi c'è una proposta fortemente motivata, in tutt'e due i casi c'è una controproposta alternativa e vincente di Grotowski. Ma sono anche radicalmente diverse, le due vie. La Polonia non è il Messico, Osiński non è Ceballos.

La proposta di Osiński era di pubblicare, finalmente, *Per un teatro povero*. L'esclusione irrevocabile di due testi che vi erano compresi – *Ricerca metodica e Affermazioni di principi* – «andava di pari passo – scrive – con il disaccordo dell'autore» a pubblicare il libro del '68, e quel disaccordo non era negoziabile. «La discussione era finita», conclude.

Studio di riferimento, testimone di tutta la vicenda artistica e umana di Grotowski, Osiński se ne considera il custode devoto della memoria. La fedeltà alla memoria gli rendeva inaccettabile la pubblicazione incompleta di *Per un teatro povero*: un classico della cultura teatrale polacca, e un pezzo della propria biografia. La devozione a Grotowski lo indusse ad accantonare la proposta, senza discutere. Ceballos è tutt'altra persona. Con lui, non è detto che il rifiuto da parte di Grotowski avrebbe chiuso la discussione. Si sente animato dalla missione di promuovere la cultura teatrale storico-teorica e pratica nella «provincia» latino-americana, e la persegue con impavida, e persino spericolata, determinazione. Ricordiamo l'incontro scontro con Barba. Che un privilegio come i diritti d'autore – in un paese, peraltro, dove non c'è una legge di tutela del copyright – possa prevalere sui diritti della cultura non appartiene alla sua forma mentis. Il rischio che il progettato libro andasse alla stampa senza il consenso dell'autore era tutt'altro che un'ipotesi di scuola.

Anche con Ceballos, Grotowski reagì, più che agire. Con Osiński, liquidata la proposta, aveva potuto reagire al proprio progetto madre. Con Ceballos, dovette confrontarsi direttamente con la proposta dell'interlocutore. Forse lo sollecitava anche la prospettiva di pubblicare in Messico e, indirettamente, in tutto il contesto latinoamericano. Ma, se non causa unica, certo una spinta determinante fu il timore che il libro uscisse così come Ceballos gliel'aveva presentato.

Vale come prova regina la lettera aperta del marzo '91. Carta

canta. E cantava, chiaramente, con una doppia voce. Da un lato, scaricava Ceballos della responsabilità per il ritardo fino ad allora accumulato; dall'altro lato, lo impegnava formalmente e pubblicamente ad aspettare finché il numero non avesse avuto la definitiva approvazione dell'autore. Anche oltre il termine annunciato dell'ottobre '91. Quanto oltre? Grotowski non fissava scadenze: crudelmente. Se, inviando il numero già in bozza, Ceballos aveva cercato di forzargli la mano, Grotowski rovesciò la situazione. Sotto la forma condiscendente d'una liberatoria verso Ceballos, quella lettera era una promessa solenne di Ceballos verso Grotowski, e verso i suoi stessi lettori.

Forte di quel vero e proprio giuramento scritto, Grotowski poteva ora prendersi tutto il tempo necessario. Se lo prese. Quasi due anni, per «smantellare tutto quel numero e praticamente riscriverlo», a partire dall'intervento preventivo già operato nell'incontro dell'89: l'esclusione dei brani tratti dalle dispense romane.

E il primo movimento è quello che decide.

Qui è necessario fermarsi un attimo, prima di continuare il racconto.

Di *Tecniche originarie dell'attore* si parla come di un testo fondamentale, imprescindibile. Fino al punto di accusare Osiński di prendere colossali abbagli per non tenerne il dovuto conto⁴¹. Ma a essere in discussione non sono le «idee di pensiero» che vi sono contenute: sono i «discorsi di parole» con i quali vi si trovano scritte. Di questo si deve parlare, e con qualche precisione. Dei discorsi di parole.

Nell'anno accademico 1982-83 Grotowski tiene un corso presso l'Università «La Sapienza» di Roma, in qualità di professore a contratto, per iniziativa di Ferruccio Marotti. Un gruppo di collaboratori provvede a trascrivere le lezioni, per allestire delle dispense al ci-

⁴¹ Secondo Antonio Attisani, Osiński fornisce del problema della gnosi in Grotowski un'interpretazione «poco attenta alla scansione cronologica e persino basata su informazioni approssimative», proponendo «una chiave di lettura sbagliata». Nella sua indagine, Osiński «va avanti e indietro tra i testi, senza proporre un documentato ordine cronologico del rapporto del regista con le fonti». Che dire, s'interroga in conclusione, di uno studioso «il quale non tiene nel minimo conto i chiarimenti sulle fonti gnostiche offerti dalle dispense [romane]?» (cfr. Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006, nell'ordine p. 77, p. 81, p. 107, p. 112). È un florilegio che riporto più per il tono che per il contenuto. Quando ci si esprime in tali termini nei riguardi dello studioso di riferimento di Grotowski, dietro la legittima critica alle idee si legge una censura ex cathedra alla persona. Il che, messe a confronto le due persone, è a dir poco grottesco.

clostile destinate agli studenti. Vi si trovano le prime cinque lezioni in versione integrale; quanto alle altre, «per esigenze didattiche si adotta il criterio della scelta antologica», come si può leggere a p. 147 e alla fine, p. 304. In copertina si dichiara che «i testi non sono stati riveduti dall'autore». Le lezioni si svolgevano in francese, da parte di un docente di lingua madre polacca. Erano, per gran parte, sotto forma di domande degli studenti e relative risposte.

Chiunque abbia una qualche pratica d'insegnamento avrebbe il terrore di veder pubblicate siffatte lezioni: tale è il tasso d'improvvisazione, di casualità, di approssimazione nei riferimenti storiografici, d'imprecisione lessicale che l'insieme delle circostanze comporta. Chiunque, con una qualche pratica d'insegnamento, sia stato tentato di ricavare delle dispense d'autore da simili lezioni, per salvarne le «idee di pensiero», sa che l'unica via d'uscita è buttare tutto e riscrivere i «discorsi di parole». Si aggiunga che l'oralità di Grotowski, affascinante per tanti aspetti, è quanto di meno didattico si possa immaginare, tesa com'è a personalizzare l'ascolto piuttosto che a renderlo tendenzialmente omogeneo. Quanto e come un discorso di Grotowski possa corrispondere a un testo sottoscritto dall'autore, lo si può vedere esemplarmente confrontando *il Performer* con le due giornate orali di Pontedera da cui pure deriva. Sfido chiunque vi sia stato presente a riconoscere quel testo come una trascrizione, integrale o antologica, delle parole pronunciate.

Sgomenta leggere che *Tecniche originarie dell'attore* è «attualmente oggetto di un lavoro di redazione [...] in vista di una pubblicazione»: come se si trattasse d'una novella che s'annuncia lieta, e non invece di un allarme che ci si deve solo augurare falso.

È un fatto che Grotowski, per tutti i sedici anni fino alla morte, non consentì che le sue lezioni romane fossero pubblicate, nonostante l'intenzione più volte espressa di rimettervi mano. Vorrà pur dire qualcosa!⁴² In ogni caso, ne vietò la pubblicazione a Ceballos. Non *pro tempore*, ma definitivamente. E immediatamente.

⁴² Attingo la notizia sulla prossima pubblicazione, a cura di Mario Biagini e Luisa Tinti, da Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo*, cit., p. 132. Sulle dispense romane e sugli altri inediti, derivanti dalla trascrizione di interventi di Grotowski all'Università «La Sapienza», in possesso dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, ha condotto un'eccellente tesi di laurea Chiara Guglielmi, nell'a.a. 1998-1999, traendone poi l'ampio saggio *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, «Biblioteca Teatrale», n. 55-56, lug.-dic. 2000. Oltre al materiale disponibile nel ciclostilato, la Guglielmi ha preso in esame la trascrizione integrale delle lezioni successive alla quinta, di cui riporta alcuni stralci. Insieme al gran-

Di pagine da *Tecniche originarie dell'attore* ce n'erano molte, se per sostituirle Grotowski introdusse ben quattro testi, come sappiamo. Forse la sostituzione fu a somma zero, forse no, non possiamo esserne certi. Ceballos dice di non aver conservato l'indice originario, ricorda con certezza la prima lezione, su «rito e teatro», che occupa ventinove pagine del ciclostilato. Comunque sia, ora, in seguito all'eliminazione dei testi romani, nel «libro di Grotowski» erano entrati *il Performer* e *L'arte come veicolo* di Brook, i documenti ufficiali del lavoro nel Workcenter. Era entrata l'ultima scena. Il resto venne di conseguenza. A partire dall'inizio, per impegnare l'attenzione in vista di quel finale. La prima scena non poteva che essere *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*.

Questo testo merita un'attenzione particolare. In realtà, esso era presente nella bozza di stampa presentata da Ceballos. Solo che era disarticolato in due parti distinte: *Energia y acciones físicas* e *La compañía teatral, a partir de Stanislavski*, derivanti rispettivamente dalla conferenza di Modena del 1989 e da quella di Irvine del 1990. Grotowski le ricompose in un testo unitario: che corrisponde esattamente a quello poi pubblicato nel '93 come Postfazione al libro di Thomas Richards *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (Milano, Ubulibri, 1993). Alla domanda se la ri-composizione di quello che senza dubbio è uno tra i testi chiave di Grotowski sia stata fatta originariamente per la pubblicazione in «Máscara», la risposta sembra dover essere affermativa, dato che l'edizione polacca del 1992 in «Notatnik Teatralny» proviene da una traduzione dallo spagnolo⁴³.

Se il numero fu smantellato – e lo fu – non si trattò certo di uno

de interesse di quelle lezioni, se ne confermano i limiti oggettivi. Che vuol dire, a scanso d'equivoci, limiti di quelle lezioni, non certo di colui che le tenne e del pensiero che le dettò. Non vedo chi se non il protagonista potrebbe eliminarli, malgrado i propositi di edizione di cui mi riferisce Mario Biagini. Che di quei materiali sia consentita la consultazione agli studiosi è un conto, ed è auspicabile che avvenga; che siano resi pubblici è tutt'altro conto. Ne ebbe timore Grotowski per le parti selezionate da Ceballos, quando almeno avrebbe potuto replicare a eventuali fraintendimenti. Maggior timore credo se ne debba avere per l'intero, oggi che Grotowski non potrebbe più replicare.

⁴³ Mi fornisce questa precisazione Marina Fabbri, che la attinge direttamente da Osiński. Rispetto al carattere sempre provvisorio dei testi di Grotowski, va detto che *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* è stato modificato in modo significativo per l'edizione inglese e quella francese del libro di Richards, entrambe del '95. Tale versione, dichiarata da Grotowski come «definitiva», è ripresa in *Il Teatro Laboratorio*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, cit., e in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, cit.

smantellamento senza criterio, o senza passione. Sulla tabula rasa di quel che restava, Grotowski poté «riscrivere» il suo libro: tra la prima e l'ultima scena.

È il destino delle opere, una volta licenziate alla stampa. Parlano con voce propria, oscurando la voce dello stesso autore. E parlano a ogni singolo lettore. Vale per la lettura che ho fatto dell'opera completa e dell'opera prima. Concludo con l'opera messicana. Ne scorro l'indice, titolo per titolo. Comincia proiettando il «teatro degli spettacoli» nel lavoro del Workcenter. Prima scena: *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*. Con *Esercizi e Risposta a Stanislavskij*, passa per *Apocalypsis*, che di quel percorso era stato la «piattaforma di lancio». Se ne congeda con *Ciò che è stato*, dove la sapienza del «teatro degli spettacoli» viene recuperata in vista di ciò che sarà, ma anche al servizio di chi voglia fare spettacolo senza però diventarne schiavo. Dal training al rapporto tra messa in scena e lavoro creativo, alla dimensione collettiva e individuale del gruppo, alle problematiche del testo scritto. Va avanti parlando al *Regista come spettatore di professione*. Poi il doppio sguardo – sullo spettacolo e oltre – vira con più decisione verso l'oltre. Parla del *Montaggio nel lavoro del regista*, precisando che nella diversa sede del montaggio – la percezione dello spettatore o l'«attuante» – si trova la differenza tra spettacolo e rituale. E in *Oriente/Occidente* compaiono l'«etnodramma» e le qualità vibratorie del canto, gli strumenti attraverso i quali l'attuante scopre a se stesso il comandamento *Tu sei il figlio di qualcuno*. Restano, alla fine, *L'arte come veicolo e il Performer*. L'ultima scena: sulle pagine, come nella realtà di Grotowski.

È una lettura parziale, senza dubbio. Personale. Ma affiancarle o contrapporle altre letture non farebbe una lettura imparziale. Per come lo leggo, il fascicolo di «Máscara» si conferma pienamente come un libro, un'«architettura di testi», di Grotowski. Né l'*opera completa* d'un maestro per la gente di teatro, né l'*opera prima* d'un profeta ormai lontano – e libero – dal teatro. In un paese come il Messico, in cui *Per un teatro povero* era ancora nel presente del «teatro degli spettacoli», fu quello che doveva essere: la ripresa fino alla necessaria conclusione. Un rilancio del suo grido di battaglia.

Di necessità virtù

Un giovane ricercatore chiede: «Mi scusi potrebbe dirmi come lei fa in definitiva le sue regie?». Grotowski risponde che si limita a guardare. Il giovane ricercatore parte e, quando torna, assiste allo spettacolo. Ricomincia con le domande. «Ma lei quando ha fatto questo spettacolo?». «Lei era presente durante le prove», è la risposta. «Ma lei non faceva niente». «Gliel'ho già detto – conclude Grotowski – attendo che lo spettacolo si faccia».

Lo spettacolo di cui si parla è *Apocalypsis*. L'esergo che ho posto all'inizio riporta un episodio della biografia di Grotowski. Qui alla fine – sostituendo spettacolo e regia con libro – vale come epilogo. Anche per i suoi libri, Grotowski propriamente non fece niente. Guardò e attese. Attendere non significa essere passivi. Nell'attesa c'è il sèma di attenzione attiva, come sottolinea Simone Weil.

Lavorò, e molto, su *Per un teatro povero*. Di fatto attese che il libro si facesse, per reazione all'intraprendenza di Barba e al bisogno, in quel momento, di lanciare un grido di battaglia verso il mondo del teatro e verso la situazione politica in Polonia.

L'edizione ampliata e completata restò un progetto. Ma già come tale era il risultato di uno «sguardo attento» alla nuova prospettiva di lavoro e al bisogno di silenzio, in quel momento. Dopo *Per un teatro povero* ampliato e dopo *L'arte come veicolo e il Performer*, davvero l'opera da leggere di Grotowski poteva dirsi completa. Estrarre dall'opera completa l'«opera prima» polacca fu un minuzioso lavoro d'attesa. E lo fu anche, attraverso i quasi due anni di contrasti e di lavoro carta e penna, il libro messicano.

Cos'altro significa reagire: cos'altro significa attendere se non saper fare di necessità virtù?

Carla Di Donato

UN PROVINO PER CIEŚLAK (PARIGI, 1976).
NOTA SUL PERSONAGGIO DI GURDJIEFF
PER IL FILM DI BROOK
«INCONTRI CON UOMINI STRAORDINARI»¹

Grotowski's work is unique and so what he has left is a treasure [...] because Grotowski's work was born in the theatre but theatre is a form in which a contract is made between people, with life. [...] What is important is the [...] fact that Grotowski was a practical man, he was a man looking for great truths through different forms that belong to life. His search was very deep, very high and in the same time it was eminently practical because it was rooted in the human body and how the human body express itself².

PETER BROOK

*In order to be a real actor, one must be a real man. A real man can be an actor and a real actor can be a man.
Everyone should try to be an actor. This is a high aim. The aim of every religion, of every knowledge, is to be an actor³.*

Carla Di Donato ha esordito in «Teatro e Storia» con due Dossier Salzmänn (il primo nel n. 24, del 2002-2003; il secondo nel n. 27 del 2006). La ricerca della Di Donato su Alexandre de Salzmänn – figura di grande interesse, al

¹ Questo testo, rivisto e integrato, prende le mosse dalla mia relazione dal titolo *Organicità/Verticalità: why did Cieślak not play Gurdjieff (in 1976)?*, presentata al simposio internazionale «Grotowski: After – Alongside – Around – Ahead», svoltosi all'Università del Kent, Canterbury (Gran Bretagna), il 14 e 15 giugno 2009, nel quadro della British Grotowski Conference 2009, evento conclusivo del «British Grotowski Project», diretto dal prof. Paul Allain.

² Testo estratto dall'intervista su Grotowski rilasciata da Peter Brook in apertura dell'«Anno Grotowski» al Grotowski Institute di Wrocław, il 15 gennaio 2009.

³ Georges Ivanovič Gurdjieff, «*The actor*» [New York, 16 marzo 1924], in Idem, *Views from the real world*, New York, Penguin Compass, 1984, p. 178.

crocevia tra Appia, Dalcroze e Gurdjieff – si è conclusa con una brillante tesi di dottorato in cotutela tra Roma Tre e La Sorbonne, ed è ora sulla faticosa via di dimensionarsi alla misura di un libro. La Nota che esce in questo numero, dopo essere stata presentata al Convegno su Grotowski all'Università di Kent (14-15 giugno 2009), si occupa di un episodio laterale, al quale Alexandre de Salzmann partecipa, seppure post mortem, attraverso la moglie Jeanne. Si tratta del film Incontri con uomini straordinari, con il quale Peter Brook trasferì sullo schermo l'omonimo libro di Gurdjieff, avvalendosi della collaborazione di Jeanne de Salzmann. La Di Donato ha recuperato la documentazione epistolare relativa al progetto di Brook di assegnare il ruolo di Gurdjieff adulto a Ryszard Cieślak. In un'intervista rilasciata nel 2006, Brook ha poi ricostruito in dettaglio l'intera vicenda: la quale, tuttavia, si concluse negativamente. Dopo un provino effettuato nel 1976, il regista – sostenuto anche dall'opinione della de Salzmann – decise di rinunciare alla partecipazione di Cieślak. Al di là dell'episodio in sé, la Nota della Di Donato è interessante in quanto consente di interrogarsi con qualche costrutto sulle ragioni che portarono a quella decisione. A quanto è dato di capire, il comportamento fisico di Cieślak rivelò un'incompatibilità – o, quanto meno, una distanza non accettabile – tra l'«organicità» secondo Grotowski e quella secondo Gurdjieff. Leggendolo come anteprima delle riflessioni su Gurdjieff che Grotowski svilupperà in C'était une sorte de volcan (in Georges Ivanovitch Gurdjieff, a cura di Bruno De Panafieu, Lausanne, L'Age d'Homme, 1993), l'episodio si rivela assai più significativo di quanto le nude circostanze di fatto farebbero supporre. Anche di piccoli nodi come un provino andato a vuoto si nutre quella che Eugenio Barba chiama la «storia sotterranea del teatro» [Franco Ruffini].

Nota su Georges Ivanovič Gurdjieff. *Quella del greco-armeno Georgii Ivanovič Gurdzhev (Aleksandropol 1877?-Parigi 1949), rimane ancora oggi una storia per certi versi ignota. Egli ha formulato in Oriente, poi applicato e trasmesso in Occidente, uno degli insegnamenti spirituali più complessi e diffusi. Per circa vent'anni (1894-1912) perseguì la sua ricerca alla scoperta dell'essenza delle antiche tradizioni compiendo numerose spedizioni, e incontrando uomini straordinari, con il gruppo dei cosiddetti «Cercatori della Verità» (The Seekers of Truth), soprattutto nel cuore dell'Asia Centrale e in Medio Oriente. Nel 1913, a Mosca, Gurdjieff iniziò a organizzare intorno a sé gruppi di allievi, provenienti in gran parte dall'intelligenza, tra i quali lo scrittore russo Pëtr Demianovič Uspenskij (1878-1947), poi autore di fondamentali scritti sull'insegnamento del maestro, primo tra tutti Frammenti di un insegnamento sconosciuto (In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching, New York, Harcourt, Brace & World, 1949). Abbandonata la Russia in seguito alla rivoluzione, dopo aver fatto tappa a Costantinopoli e da lì, in Europa, a Berlino, Gurdjieff approdò in Francia, e nell'ottobre 1922 stabilì al Prieuré des Basses-Loges di Fontainebleau-Avon la sede del suo Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo, cominciando presto a dare anche dimostrazioni pubbliche dei suoi Mouvements, dopo le prime a Tiflis e*

Pera. Considerato dai suoi allievi un «maestro di vita» in grado di «risvegliare» gli uomini, egli applicò in Occidente un modello integrale di conoscenza (o «tradizione contemporanea»), in particolare dell'uomo nella sua integralità, e lasciò dietro di sé una metodologia specifica per il risveglio della coscienza (la cosiddetta «Quarta Via» che, diversamente dagli altri tre percorsi spirituali per il risveglio dell'uomo – monaco, yogi, fachiro –, non prevede l'allontanamento o l'isolamento dell'individuo dalla società). Secondo Gurdjieff l'uomo, nella sua condizione quotidiana (che può durare tutta la vita, se non vi si pone rimedio) è in grado unicamente di re-agire (re-act), ma è totalmente incapace di agire (act). L'ampia varietà dei metodi – «speciali» e sperimentali, teorico-pratici – di Gurdjieff può essere considerata nel suo insieme come uno strumento per la realizzazione della coscienza di sé e degli attributi spirituali dell'«uomo reale» (To be a Man = To be a Real Man), ovvero volontà, individualità e conoscenza oggettiva. Prevede numerosi e complessi esercizi volti a mobilitare l'attenzione di mente, corpo e spirito, e a individuare ed eliminare ogni minimo automatismo che si annida nell'uomo. Parte essenziale del suo insegnamento sono i Mouvements (o Danses Sacrées) – Gurdjieff si faceva chiamare, appunto, Maestro di Danza (Teacher of Dance). Praticati dai suoi allievi fin dalla seconda metà degli anni Dieci, dopo la morte di Gurdjieff è stata Jeanne de Salzmänn a ricostituirne il corpus e a realizzare sette film documentari volti alla loro corretta trasmissione.

Per quel che attiene il teatro, il rapporto tra Gurdjieff e la scena del Novecento, oltre a registrare la tangenza (o l'incontro diretto) con Stanislavskij, si concreta: 1) in modo esplicito, nelle sette repliche (più una prova generale a inviti) delle Dimostrazioni dei suoi Mouvements al Théâtre des Champs-Élysées, a Parigi, nel dicembre del 1923; 2) in modo indiretto, nell'opera di Alexandre de Salzmänn (uno dei collaboratori più stretti), inventore di un innovativo sistema di illuminazione, realizzato a Hellerau nella prima metà degli anni Dieci e impiegato anche al Théâtre des Champs-Élysées nel 1921, in occasione della ripresa del Pelléas et Mélisande di Maeterlinck (che tempo dopo lo stesso Artaud elogerà in una delle sue conferenze messicane) a cura della triade direttiva Hébertot/Lugné-Poe/de Salzmänn.

Ancor più significativo è l'impatto sostanziale del pensiero e della pratica di Gurdjieff nel teatro del Novecento, in particolare nella ricerca di quei maestri che si sono occupati della dimensione «spirituale» (non trascendente) del lavoro sul corpo dell'attore o dell'essere umano in quanto attore (tra tutti, Grotowski ne è un caso esemplare) [Carla Di Donato].

Nel giugno 2006, Peter Brook si è reso disponibile ad aiutarmi nella ricostruzione del profilo e dell'opera di Alexandre de Salzmänn⁴ (Tbilisi, Georgia, 25 gennaio 1874-Leysin, Svizzera, 3 maggio

⁴ In virtù della sua stretta collaborazione con Madame Jeanne de Salzmänn, moglie di Alexandre e nonna del dr. Alexandre de Salzmänn, oggi l'erede vivente

1934), un «protagonista paradossale» del teatro della prima metà del XX secolo.

Nel corso della nostra conversazione, svoltasi il 1° giugno, a Parigi, nei locali dell'Istituto Gurdjieff – durante il colloquio ci concentrammo per la maggior parte su Alexandre de Salzmann, sul suo lavoro su luce e Movimento, sul suo contributo essenziale per la trasmissione dell'insegnamento di Gurdjieff (primo fra tutti attraverso il suo allievo francese René Daumal) e sulla fondamentale opera di insegnamento e trasmissione delle *Danze Sacre/Movimenti* svolta dalla moglie Jeanne –, ho avuto l'opportunità di interpellarlo anche su un episodio fino a oggi praticamente sconosciuto, toccato solo una volta di sfuggita nel volume *With Grotowski. Theatre is Just a Form*⁵, un tassello significativo nel rapporto professionale e umano tra Peter Brook, Ryszard Cieślak e Jerzy Grotowski: il primo progetto di collaborazione – nel 1976 – tra il regista britannico e l'attore-emblema di Grotowski. In quell'anno, infatti, Brook si propone di ingaggiare Cieślak nella parte di Gurdjieff adulto nel film *Incontri con uomini straordinari* (1979), diretto dallo stesso regista inglese e ispirato all'omonimo libro di Gurdjieff.

Il progetto si concretò in un provino a Cieślak nella primavera del 1976, nove anni prima del *Mahābhārata*⁶, lo spettacolo-capolavoro di

della famiglia Salzmann. Dopo la morte di Jane Heap, con cui aveva iniziato a seguire l'insegnamento gurdjieffiano in Inghilterra, Brook, sin dall'arrivo a Parigi nel 1970, è stato allievo e uno dei più fedeli collaboratori di Madame de Salzmann. Per maggiori dettagli sulla nascita del suo interesse per l'insegnamento di Gurdjieff e sulla sua collaborazione con Jeanne de Salzmann, anche per il film *Incontri con uomini straordinari*, si rimanda all'autobiografia di Peter Brook *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli, 2001; e a Margaret Croyden, *Conversations with Peter Brook, 1970-2000*, New York, Faber and Faber, 2003 (il cui sesto capitolo è dedicato al film *Meetings with Remarkable Men*, pp. 110-140).

⁵ *With Grotowski. Theatre is just a form*, a cura di Grzegorz Ziolkowski, Paul Alain e Georges Banu, Wrocław, Grotowski Institute (in collaborazione con il British Grotowski Project, UK), 2009. Dell'episodio si trova traccia nella sezione «Cronologia»: «25th of March-3rd April of 1976: Brook invites Cieślak in Paris for screen tests for the role of Gurdjieff in his film *Meetings with Remarkable Men...*» (*Ivi*, p. 109). Nello stesso volume, nell'intervista a Peter Brook di Krzysztof Domagalik, *Totally Sensitive*, all'intervistatore che lo sollecita a ricordare i suoi primi incontri con Cieślak, Brook – significativamente – liquida così la vicenda che ruota intorno al casting per *Incontri con uomini straordinari*: «[W]hen I was preparing the film *Meetings with Remarkable Men* I thought for a long time that it was possible for him [Cieślak] to act in it. In fact we did do some screen test together, but he was too old for the young man and too young for the older man. Working together again (for *The Mahābhārata*, 1985) brought us close, but I couldn't involve him in that film» (*Ivi*, p. 42).

⁶ La versione filmata del *Mahābhārata* – lo spettacolo originale durava nove

Brook che debuttò, nella sua versione francese, nel luglio 1985 al XXXIX Festival d'Avignone, e nel quale Cieślak interpretava il Re Dhrtarastra.

L'episodio in questione vede coinvolti tre protagonisti: Peter Brook, Ryszard Cieślak e Madame Jeanne de Salzman, l'erede prescelta dell'insegnamento di Gurdjieff e una delle principali insegnanti dei suoi Movimenti⁷.

Durante il mio soggiorno di studio presso l'Archivio del Grotowski Institute a Wrocław nell'aprile 2006 – sulle tracce di Alexandre de Salzman e dei suoi possibili collegamenti (attraverso la moglie Jeanne) con Grotowski –, ho rinvenuto, appunto, alcune lettere che provavano che Grotowski e Brook avevano discusso del progetto di collaborazione e trovato un accordo già prima del 1976⁸.

Infatti, il 29 gennaio 1976, Brook scrive una lettera al ministro della Cultura polacco⁹ – la cui autorizzazione era necessaria per per-

ore e rimase in tournée quattro anni –, diretta nel 1989 da Peter Brook, fu ridotta a sei ore per la televisione (e mandata in onda come miniserie TV). In seguito fu ulteriormente ridotta a una versione di circa tre ore per la distribuzione nelle sale cinematografiche. La sceneggiatura fu il risultato di un lunghissimo, meticoloso e approfondito lavoro da parte di Peter Brook, Jean-Claude Carrière (autore della «riduzione» per la scena e per lo schermo) e di Marie-Hélène Estienne. Per il casting si optò per una selezione internazionale degli attori, per mostrare che la natura del poema epico indiano riflette la storia dell'umanità intera.

⁷ Jeanne de Salzman è stata la fondatrice e l'«anima» della rete degli Istituti e delle Fondazioni Gurdjieff nel mondo a partire dalla morte del maestro (29 ottobre 1949) fino alla sua stessa scomparsa (25 maggio 1990, a 101 anni).

⁸ Quindi, molto probabilmente – ma è un'ipotesi legittima –, possono averne già abbozzato il piano nel corso dell'anno precedente, il 1975, durante la seconda sessione dell'Università della Ricerca organizzata in novembre dal Teatro Laboratorio. Lo possiamo affermare avendo rinvenuto, nella stessa cartellina *WSPÓŁPRACA Z BROOKIEM 1976*, i contatti di Paolo Radaelli e di Ronconi a Venezia (si veda più avanti, nota 9). Si veda anche la *Cronologia* presente nel volume *With Grotowski*, cit., p. 108: «16-19 June 1975: Peter Brook takes part in the activities of the University of Research of the theatre des Nations directed by Jerzy Grotowski in Wrocław; Brook leads a work session, meets the audience (18 June) being translated from the French by Jerzy Grotowski, and shows the film documenting his African expedition 1972-1973. 24 November 1975: Peter Brook and Jerzy Grotowski meet during the University of Research II organised by the Laboratory Theatre as part of the Venice Biennale».

⁹ Rinvenuta nella cartellina archiviata come «Peter Brook-1976» nell'Archivio del Grotowski Institute. *Cartella Peter Brook. Ref. Archivio Teatr Laboratorium presso il Grotowski Institute. WSPÓŁPRACA Z BROOKIEM* (Collaborazione con Brook) 1976. Collocazione: WZ-52-36 308 V. Descrizione contenuto: foglio dattiloscritto (1); protokół (2 copie stesso testo); telegram, 2 marzo 1976; lettera carta inte-

mettere a Cieślak di uscire dalla Polonia –, in cui annuncia e delinea il suo progetto a carattere nettamente internazionale per il film *Incontri con uomini straordinari*, mettendo in rilievo i rapporti di amicizia con la Polonia e di stima reciproca tra lui e Grotowski, e richiedendo l'autorizzazione governativa al progetto per permettere a Cieślak di prendervi parte – nel ruolo di Gurdjieff adulto – e di poter partecipare alle riprese, previste in Egitto, Turchia, Afghanistan e India tra il luglio e il dicembre dello stesso anno.

In seguito, il 4 marzo 1976, Brook scrive un'altra lettera, questa volta a Jerzy Grotowski:

Cher ami,

en fonction des liens artistiques entre le Théâtre Laboratoire et notre Centre, nous souhaitons inviter Monsieur Richard Cieślak [*sic*] à venir à Paris pour étudier dans le détail la collaboration prévue entre nos deux organismes.

Il serait nécessaire qu'il soit ici à partir du 25 mars jusqu'au 3 avril 1976. [...]

Nous attendons cette visite avec grand plaisir.

Bien amicalement,

Peter Brook¹⁰.

Nel film *Incontri con uomini straordinari*, distribuito tre anni dopo nelle sale cinematografiche di tutto il mondo, la parte di Gurdjieff adulto è però affidata a Dragan Maksimovic¹¹, un attore iugoslava

stata (2 copie); seconda lettera sulla metà sinistra della pagina intestazione (2 copie) datata 29 gennaio 1976; lettera di Peter Brook a Monsieur Jerzy Grotowski (1 copia) datata 4 marzo 1976. La lettera al ministro della Cultura polacco era preceduta da un'altra indirizzata dallo stesso Brook a Mr. Wojciech Ketrzynski, consigliere culturale dell'Ambasciata di Polonia in Francia, affinché introducesse la sua richiesta e trasmettesse la lettera al ministro, a Varsavia.

¹⁰ Firma a mano.

¹¹ Nel programma distribuito quando uscì il film è inserito il suo curriculum artistico di cui si presenta qui un estratto del testo: «Il regista Peter Brook e la coautrice della sceneggiatura Jeanne de Salzmann hanno dovuto cercare, tra molti paesi, un attore perfettamente capace di interpretare l'impegnativo ruolo di Gurdjieff nel film *Incontri con uomini straordinari*. Dopo mesi e mesi di incontri, di interviste e di innumerevoli tentativi, la loro scelta cadde senza nessuna esitazione su Dragan Maksimovic, che confermò pienamente la fiducia che gli era stata data. Dragan ha dato prova di un'altissima coscienza professionale durante gli otto mesi di preparazione che hanno preceduto le riprese in Afghanistan, prima imparando l'inglese – di cui non parlava una parola –, poi imparando ad andare a cavallo – cosa che non aveva mai fatto prima – e soprattutto dandosi fino in fondo a un ruolo che avrebbe interpretato

vo di formazione teatrale, mediamente noto nel suo paese e al suo esordio in una grande produzione cinematografica internazionale.

Ma le lettere rivelano che Peter Brook – nel 1976 – aveva in mente Ryszard Cieślak: era lui la prima scelta. Trent'anni dopo, nel 2006, Brook mi ha svelato perché Cieślak non fu quella finale: «*Je vous dirai des choses très secrètes, très intimes*» mi confida, in un modo che mira palesemente a suscitare aspettative. Sia Grotowski che Cieślak erano stati due suoi grandi amici, sottolinea, ecco perché potrà raccontarmi la storia in modo *molto preciso*, il che mi *avrebbe senz'altro interessata, se avessi compreso con esattezza di cosa si era trattato* – il nocciolo della questione, quindi.

Siamo tra il marzo e l'aprile del 1976. Cieślak è a Parigi, per il casting. Brook mi parla di Cieślak come di un grande essere umano e un grande attore, *meravigliosamente sviluppato nel suo lavoro con Grotowski*. Ciò che lo distingueva dagli altri *era la sua profonda interiorità*¹², il che ne faceva in maniera quasi scontata *il candidato perfetto* per la parte di Gurdjieff.

Ma si presentò un ostacolo che nessuno avrebbe potuto prevedere.

Con Brook, durante il casting, c'è anche Madame de Salzman, la co-autrice del film nonché depositaria dell'insegnamento di Gurdjieff. Con lei Brook ha concepito, sin dall'inizio, tutto il film, dall'elaborazione dei vari progetti alla sceneggiatura, e ha poi condiviso, discusso e deciso tutti gli aspetti artistici e tecnici (casting, location, *décor*, scenografie, costumi). È Jeanne de Salzman, già autrice di svariati film sui *Mouvements* gurdjieffiani, a insistere sul fatto «che nel finale bisognasse assolutamente averne delle sequenze, perché i Movimenti vanno al di là delle parole e danno l'impressione diretta di

per i successivi dodici mesi. Oggi, dieci anni dopo, Dragan Maksimovic è tornato nel suo paese, la Jugoslavia, dove interpreta dei ruoli di primo piano in teatro».

La cartella stampa riguardante le varie fasi della preparazione del film (girato infine in Afghanistan e nei Pinewood Studios di Londra) testimonia una elaborata ricerca che si concluderà con una vera e propria «campagna di casting» sia per il ruolo di Gurdjieff giovane che per quello di Gurdjieff adulto, lanciata sulla stampa iugoslava e di altri paesi.

¹² Come Brook stesso dichiara, a proposito del laboratorio svolto con gli attori della Royal Shakespeare Company per lo spettacolo *U.S./US* nell'agosto 1966, a Londra, da Cieślak e Grotowski, i due erano: *like one double being*. Fino al dicembre 1970 Cieślak recitò nel suo ruolo-capolavoro: il protagonista de *Il principe costante*. Nel periodo che qui ci interessa era invece impegnato in *Apocalypsis cum figuris*.

qualcosa che non è possibile descrivere, ma che si può sentire fortemente, di qualcosa di completamente sconosciuto».

Durante le riprese, inoltre, Brook analizzerà con Madame de Salzmann il girato giorno dopo giorno, decidendo se conservare una scena oppure girarla di nuovo, stabilendo di volta in volta se ogni piano fosse «giusto» o se occorresse correggere la geometria interna di ogni quadro, perfezionando i relativi rapporti interni tra gli attori, tra questi e i diversi piani dell'inquadratura, o tra i diversi piani tra loro. Ricorda Brook:

Madame de Salzmann guardava ogni ripresa nel suo piccolo monitor, controllava tutto; anche in Afghanistan teneva uno schermo televisivo dentro una piccola tenda e lo guardava mentre costruivo [l'inquadratura]. [...] S]pesso facevo un piano così, con trenta persone, e quando le dicevo: «Cosa ne pensate?», lei rispondeva: «Nella composizione, nell'inquadratura, questo personaggio è un po' in basso... bisogna che si sposti lassù in alto», perché per lei questo gioco invisibile delle linee parlava (questo l'ho scritto nel libro¹³). Per lei il movimento dei colori, quello della composizione e quello della cinepresa, tutto ciò faceva parte di una sola cosa che è la Vita che passa attraverso il Movimento [...] quindi, per lei, tutto aveva senso alla stessa maniera – che si trattasse della posizione di una persona o del movimento della cinepresa. È questo quel che ha perseguito tutto il tempo.

Jeanne de Salzmann *non* possedeva una conoscenza tecnica del mezzo cinema: per lei esso rappresentava, a quanto si può capire dalle parole di Brook, semplicemente un'altra applicazione della «Scienza del Movimento», di quel Movimento universale di cui conosceva le leggi, la «geometria cosmica» contenuta nel complesso insegnamento di Gurdjieff e trattata nel libro di Uspenskij *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*¹⁴.

In quel giorno della primavera del 1976, quando iniziano il provino, Brook chiede a Cieślak di fare delle cose molto semplici, di camminare – semplicemente di camminare un po', da una parte all'altra della stanza. Poi Cieślak rimane immobile, Brook gli dà giusto delle piccole indicazioni: «La mano, il torace... fai questo».

Improvvisamente, accade qualcosa che – sono parole di Brook – egli non avrebbe mai potuto immaginare. Davanti a lui e a Madame

¹³ Peter Brook, *I fili del tempo*, cit.

¹⁴ Pëtr Demianovič Uspenskij, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1976.

de Salzmänn non c'è un uomo, ma un *animale superiore*, elegante e «naturale» come un felino.

Questo è il racconto di quel provino:

Tutto il lavoro di Grotowski – egli parlava moltissimo di ciò che è organico, meraviglioso: tutti possono capirlo – era concepito affinché l'attore ritrovasse in sé ciò che è profondamente naturale per noi tutti, per l'essere umano, per questo si andava a lavorare nella foresta, si facevano cose vicine alla natura, esercizi di yoga... E all'improvviso mi sono reso conto da una frase di Grotowski: quando l'ho sentita, ho capito tutto. Grotowski ha detto: «La simmetria non esiste in natura». È vero. In natura non c'è un albero realmente simmetrico, tutto si adatta al vento, all'intensità del sole, alla pioggia, e allora tutta la natura assume forme molteplici, che non sono mai geometriche. Quindi, Grotowski non voleva andare al di là di questo, tutto il suo lavoro, tutti i suoi attori miravano a rompere l'abitudine militare di star dritti. Grotowski diceva: «No, questo è artificiale, questo è un soldato».

Cieślak: come stava in piedi quest'uomo, questo attore meravigliosamente sviluppato? (*A questo punto Brook si alza in piedi e mi mostra la camminata di Cieślak*) Si teneva di proposito così, o così (*Brook mi mostra delle posture nelle quali il baricentro è spostato di lato, a destra o a sinistra, rispetto all'asse verticale dell'equilibrio umano*), la testa su un lato, semplicemente perché aveva capito che occorreva essere come un animale, un animale superiore, e un animale fa sempre così.

Quindi, quando gli abbiamo chiesto [con Jeanne de Salzmänn] molto semplicemente di interpretare il principe¹⁵, di stare perfettamente in equilibrio e di camminare dritto, lui [Cieślak] non ne era capace, camminava così (*Brook mi mostra come camminava Cieślak, scivolando senza soluzione di continuità da una postura all'altra e ricostruendo, sembrava, il movimento/la «camminata» di un felino*), e quando Madame de Salzmänn gli ha chiesto di stare totalmente dritto, per lui era qualcosa di artificiale.

Non dico questo per parlare dei limiti dell'uno o dell'altro, ma per far comprendere qualcosa di molto importante: Grotowski sentiva che oggi l'educazione distrugge tutto il lato naturale dell'uomo. È giusto.

Ma nel suo pensiero – mi riferisco al libro di Uspenskij, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto* –, Gurdjieff attira l'attenzione sul fatto che l'uomo, a partire da un certo momento nella sua evoluzione, inizia ad avere

¹⁵ Qui Brook si riferisce al personaggio del Principe Ljubovedskij, uno dei personaggi principali di *Incontri con uomini straordinari* (poi interpretato nel film dall'attore inglese Terence Stamp): sarà lui la guida di Gurdjieff durante gli ultimi dieci minuti del film (che costituiscono l'unico documento ufficiale delle *Danze Sacre* finora accessibile al grande pubblico) nelle stanze – «stazioni» – del monastero di Sarmoung in cui Gurdjieff completerà la propria iniziazione e dove è possibile, appunto, vedere i frammenti di alcuni *Mouvements* (realizzati dagli allievi sotto la supervisione di Jeanne de Salzmänn).

un pensiero di diversa natura, e nessun animale è in grado di avere un pensiero geometrico. La geometria e la matematica fanno parte di un'evoluzione superiore dell'intelletto, ed è per questo che l'uomo ha creato le piramidi. Prima costruiva le case, come in Africa, vicine alla natura, con il bambù. Poi, arriva un momento in cui l'uomo inizia ad avere un pensiero che contiene l'idea della linea dritta, poi della piramide, e così via...

Allora, nella decadenza di oggi, tutte queste idee diventano formaliste, si trasformano in forme, ed è per questo che ci fu la reazione di Grotowski.

Ma ciò che fa Gurdjieff è andare oltre Grotowski, ed è per questo che Grotowski – che era un uomo di un livello straordinario per il teatro, con un'ammirazione sconfinata per Gurdjieff – non era Gurdjieff.

Perché, per Gurdjieff, i suoi Movimenti – sono una cosa immensa i duecento Movimenti che egli ha creato – erano delle espressioni precise di ciò che possiamo chiamare una geometria, che è la costruzione persino atomica dell'universo: questa geometria cosmica dove si vedono le energie con le loro linee di forza e dove tutti questi movimenti non dipendono da una simmetria artificiale [...], ma dalla comprensione che un movimento che va di là (*Brook tende il braccio a destra*) e una testa che può fare questo (*gira la testa a sinistra*) e un otto¹⁶ che fa questo... tutto ciò è una disciplina che va ancora più lontano di quella di Cieślak.

Ed è per questo che quando si è trattato, per noi, di realizzare il *Mahābhārata* e di entrare completamente nei personaggi, nei caratteri stessi, egli [Cieślak] possedeva tutta la preparazione necessaria.

Non così quando si è trattato di entrare in questo mondo che si esprime con la precisione di questa scienza straordinaria e molto antica – la scienza dei Movimenti –, in cui il punto di partenza è di stare in piedi perfettamente in equilibrio tra ciò che attira le energie verso il basso e ciò che le attira verso l'alto, come in tutta l'antica tradizione indiana, con questo respiro sulla testa che tira, cosicché la persona non è affatto in una situazione convenzionale.

Non ho mai raccontato a nessuno la ragione per la quale Cieślak non era in *Incontri con uomini straordinari*, per non ferire persone che lo adoravano, che lo trovavano meraviglioso da tutti i punti di vista – nei suoi sentimenti, nel suo cuore, nella sua anima e in mille altre cose ancora. Ma il modo in cui era stato formato rifiutava la geometria, era vicino al mondo animale, nel senso più alto.

¹⁶ L'ottava musicale è la misura di riferimento di ogni sequenza (che quindi è «un otto») nell'esecuzione dei Movimenti.

Mirella Schino
LA BUSTA 23.
SERIE GROTOWSKI,
ODIN TEATRET ARCHIVES

La «busta 23» è una busta d'archivio. Fa parte del Fondo Barba, che a sua volta appartiene agli Odin Teatret Archives¹. All'interno del Fondo Barba, esiste una Serie Grotowski, in cui è compresa la busta 23.

Fino a pochi mesi fa, i materiali che ora costituiscono gli Odin Teatret Archives erano distribuiti tra scaffali nei corridoi del teatro, armadi mimetizzati nei muri e casse custodite nei depositi del Museo di Holstebro, dove erano state deposte perché non ingombrassero le attività di un teatro in vita, e fossero però al sicuro dai maggiori consumatori di documenti: i topi. Solo da poco si è cominciata a fare una raccolta sistematica. È dunque un archivio recentissimo, ancora in formazione. Ma per qualsiasi studio sull'Odin, d'ora in poi, non sarà più possibile prescindere da questo deposito di documenti. Contiene naturalmente materiali sull'Odin, su Eugenio Barba, sugli attori, sul lavoro per gli spettacoli. Raccoglie – ed è una fonte importante sul lavoro di questo teatro, e sulle sue relazioni con la Danimarca e con il teatro danese – la fitta corrispondenza di Barba con il suo consigliere letterario danese, Christian Ludvigsen, e con il suo consigliere editoriale, Martin Berg. Contiene materiali sui diversi scrittori che hanno lavorato con l'Odin, e in generale sulle complesse reti di relazioni che questo teatro ha saputo creare. Gli Odin Teatret Archives possono dare un contributo importante per lo studio del teatro scandinavo degli anni Sessanta. E sono una fonte ineludibile per il difficile studio del teatro di gruppo degli anni Settanta.

L'Odin ha ancora, e ha avuto per più di quarant'anni, un ruolo

¹ Gli Odin Teatret Archives sono un archivio creato neppure due anni fa da Francesca Romana Rietti, responsabile dell'archivio stesso presso il CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies, una collaborazione dell'Odin Teatret e dell'Università di Århus), e da me (che sono la responsabile della creazione dell'archivio).

determinante per molta gente di teatro. È stato guardato come un luogo speciale, da cui nasceva una vita teatrale diversa. È stato considerato il posto dove era possibile incontrare i propri maestri. È stato contemplato come un punto di riferimento artistico ed esistenziale. In un certo senso, per l'ecosistema del teatro di ricerca, questa è stata una delle funzioni dell'Odin. A mio parere non è una funzione laterale, parallela alla costruzione degli spettacoli, ma è in gran parte anche un loro derivato: viene dal modo particolare in cui questi spettacoli sembrano parlare in maniera paradossalmente privata ai singoli spettatori, e sanno provocare un'eco in zone intime e riservate di chi guarda. Ma quel che qui ci interessa è che questo modo intenso di guardare all'Odin come a un luogo speciale (che ha provocato anche molte delusioni) ha avuto come conseguenza anche una rete di relazioni a sua volta insolita, e ha creato, tra l'altro, categorie di pensiero e riflessione sul teatro differenti: che non vengono solo dall'Odin in senso stretto, ma che si sono coagulate intorno all'Odin. Ecco perché il suo archivio ha tanta importanza: è un portato di tutto questo, e permette di trasmetterne al futuro una memoria viva.

Per quel che riguarda Grotowski, va detto in primo luogo che, all'interno di questo archivio, costituisce un caso a sé, sia per l'importanza del soggetto che per la quantità e per il tipo di documenti che gli Odin Teatret Archives conservano. La presenza di Grotowski tra le carte dell'Odin è anomala, quanto meno per dimensioni. I materiali su di lui vanno da quelli relativi alla pubblicazione di *Per un teatro povero*, nel 1968, alle trascrizioni di conferenze o altri suoi interventi pubblici organizzati dall'Odin. Sono conservati dattiloscritti di saggi di Grotowski, irti di correzioni dell'autore; disegni di Gurański per le scenografie degli spettacoli del Teatr-Laboratorium al tempo di Opole (1959-1964); le lettere tra Grotowski e Barba. E quelle dei gruppi o dei singoli partecipanti ai grandi seminari a Holstebro degli anni Sessanta, seminari nei quali la presenza di Grotowski è stata determinante.

I documenti – Per quel che riguarda non la quantità, ma la qualità dei documenti, il discorso è più complesso. A qualcuno questi materiali potranno sembrare relativamente poveri – ma ci vorrebbe una certa ingenuità per pensarlo.

Non sono documenti che rivelano episodi sconosciuti, almeno per quel che se ne può capire a un primo esame. Per la maggior parte non sono documenti che raccontano. Possono guidarci a capire zone

nuove da studiare, o relazioni, o nodi. Sono, in buona misura, documenti che ci portano a scoprire e a esplorare territori in parte ignoti.

In primo luogo quello che chiamerei della *fame*: il terreno culturale, il tipo di pregiudizi, di desideri, di bisogni, di richieste del pubblico in cui Grotowski e il Teatr-Laboratorium, e poi anche Barba e l'Odin, muovono i loro primi passi e acquistano notorietà. Questi documenti ci possono far capire molto su quel tipo di ricezione e di percezione dei fenomeni artistici che è condizionato dalla storia, dalle condizioni culturali, dalla politica. Ci possono suggerire punti interrogativi sul rapporto tra i due registi, e su alcune attività in cui sono implicati entrambi.

Sono temi che del teatro privilegiano le relazioni, i bisogni, le coincidenze e gli equivoci tra desideri e risposte. Disegnano una storia del teatro fluttuante, difficile da afferrare e fissare sulla carta, afflitta da un'endemica mancanza di testimonianze (che è proprio quello a cui questo archivio può in parte ovviare).

Eugenio Barba l'ha chiamata «storia sotterranea del teatro». E verrebbe da dire che non è così, non è questa la storia sotterranea. Questa è semplicemente storia. Eppure, ad alcuni può sembrare poco importante. È logico, in un certo senso, perché la storia delle relazioni, nelle altre arti, acquista senso nel momento in cui buca l'aneddoto e arriva a spaccare l'opera, ad aprirla, mentre è molto difficile aprire o spaccare l'ectoplasma di un'opera. È anche per questo, per questa difficoltà a mettere in contatto le *relazioni* con la creazione dell'opera, o con le grandi teorie del teatro, che negli studi teatrali una simile storia può facilmente apparire asfittica: come se dovesse rimanere troppo facilmente bloccata ai piccoli fatti che racconta. Come se il rapporto tra lo spettacolo e la rete di attività, di relazioni e di incroci che lo avvolge fosse interrotto, impossibile da studiare.

Forse è anche per questo che gli unici oggetti legittimi da inseguire, negli studi teatrali, spesso sembrano essere le teorie, o addirittura i semplici testi drammatici, le interpretazioni critiche o, certo, i fatti: ma solo quelli in sé molto significativi. A me sembra, però, che sia proprio qui il motivo per cui gli studi teatrali hanno conservato spesso un'impostazione un po' troppo semplice per un'arte così complicata e stratificata – nel momento della creazione, se non sempre nei risultati – com'è il teatro. Perché il fare teatro è un'operazione complessa, anche se non sempre i prodotti lo sono.

Proprio per queste ragioni, il filo conduttore di questo saggio è la busta 23. Una busta difficile, che non suggerisce colpi di scena. In

un certo senso: una busta che sembra fatta per essere un pasto buono solo per topi d'archivio.

Si sarebbero potute scegliere le buste che raccontano i grandi seminari di Grotowski all'Odin. Oppure i documenti che testimoniano non solo la laboriosa nascita del volume *Per un teatro povero*, ma i complicati sistemi messi in atto da una fitta rete di relazioni internazionali per assicurarne, con lenta progressione, la diffusione in tutto il mondo.

La busta 23 parla solo di conti, dell'agenzia Pagart, delle difficoltà a uscire dalla Polonia. Della lingua necessaria per comunicare con i burocrati polacchi. Parla, però, anche di una relazione molto peculiare nel mondo del teatro. Pone domande. Suggerisce la priorità di certi temi. Racconta una storia, anche se la racconta in toni sommessi.

Odin Teatret Archives – La prima domanda che viene in mente, quando ci si trova di fronte un archivio nuovo e importante, è: quali sono i suoi limiti, i problemi che presenta? Quali sono le sue zone di silenzio, e quando i documenti che contiene portano quasi intenzionalmente fuori strada, o condizionano chi legge?

Nel caso di Grotowski, per esempio, esiste un condizionamento ben preciso, su cui è necessario fermarci. La presenza del regista polacco, diffusa in tutti gli *Odin Teatret Archives*, è particolarmente massiccia all'interno del Fondo Barba (quello che comprende carte e documenti raccolti e conservati personalmente da Barba), in cui i documenti che riguardano il regista polacco costituiscono una «serie», la Serie Grotowski.

Il primo problema che i documenti conservati in questa serie ci pongono è grave, ma transitorio: è l'odore di umanità ancora percepibile che pervade queste carte. Il rapporto tra Barba e Grotowski che ha generato questa serie è ancora fresco. In un certo senso non è ancora concluso. I fatti che li riguardano, le persone coinvolte sono in gran parte ancora vivi. Gli affetti che le carte raccontano sono recenti. Invece, i documenti da studiare, in genere, danno il meglio di sé quando sono disseccati, quando hanno eliminato tutti gli umori, tutte le riverberazioni di sentimenti. Quando sono ormai anche al di là delle muffe.

Il secondo condizionamento sta nel creatore del fondo, cioè Barba.

Il rapporto di Barba con queste carte e con Grotowski non è neutro. La stessa abbondanza di materiale, che rende questa serie preziosa, non è neutra. Barba sembra aver raccolto o conservato di

tutto: da una collezione – che sembra completa, soprattutto per quel che riguarda gli interventi in lingua polacca – di quanto è stato pubblicato da Grotowski e su di lui, alle lettere che gli sono giunte in occasione della sua morte. Una raccolta che documenta in primo luogo un interesse durevole e costante, anomalo. Comprensibile, ma particolare. Le carte (prima che fossero acquisite dall'archivio) erano conservate in un armadietto mimetizzato nella parete del suo studio.

Non era un armadio segreto, ma lo sembrava.

Non è frequente incontrare, in un teatro, una raccolta di pubblicazioni che riguarda un altro teatro. Rivela un atteggiamento ben preciso, fatto di curiosità, di interesse primario, di senso di appartenenza – da parte di Barba – nei confronti del Teatr-Laboratorium quasi pari, agli inizi, rispetto a quello che ha per l'Odin. Esagero: ma Barba ha apparentemente, nei confronti del Teatr-Laboratorium, il tipo di atteggiamento che in genere sembra avere solo per ciò che almeno parzialmente gli appartiene.

La sua raccolta di documenti rivela uno sguardo non placato, una domanda. Un mucchio di domande su Grotowski. Un punto interrogativo, proprio laddove ci si aspetterebbe la sicurezza di una lunga conoscenza. Barba e anche Grotowski hanno sempre esibito un legame «semplice», maestro-allievo, che con il tempo, naturalmente, si trasforma nel rapporto fra due amici-soci, si attutisce o sembra sbiadirsi fin quasi a dissolversi. Forse, invece, con il passare degli anni c'è qualcosa che si complica: il rapporto che Barba ha con Grotowski sembra essere sempre forte, ma non più lineare, non più trasparente. Nelle sue indagini sul «maestro» si avverte una tendenza distruttiva e creatrice, come spesso accade in quei grovigli che noi chiamiamo influenza o discendenza, e che, quando sono fertili, sono invece impasti di modelli accettati e respinti, di esperienze non condivisibili, di rivolta, di distruzione, di amore e di rifiuto. Le opere di Barba, del resto, sono state tanto più significative quanto più marcate dalla reazione, anche contro ciò che più ama, o più lo influenza.

Anche i materiali d'archivio che riguardano Grotowski sono carte marcate. Sono condizionate da un atteggiamento, da un bisogno, una curiosità, e da un legame.

Stabilire la fisionomia di questo legame complicato, di questi rapporti di lavoro e di amicizia, sarà un compito importante quando, nel futuro, i documenti saranno studiati finalmente con uno sguardo reso più asettico dalla distanza. Adesso, la consapevolezza del peso di questi rapporti è comunque fondamentale per capire come soppesare questi documenti, come utilizzarli, quale credito attribuire loro,

che senso prestare agli eventuali «buchi» della documentazione, alle mancanze, alle rimozioni.

È una consapevolezza necessaria in primo luogo per compensare un condizionamento nella lettura da cui non possiamo prescindere.

In altre parole, il condizionamento più grave – ma anche il suo punto di forza, per chi esamini questa serie di documenti – deriva dalla presenza costante di Barba, accanto a quella di Grotowski. Se pure nessuna raccolta personale di documenti è un insieme neutro, colui che li ha raccolti può costituire un condizionamento più o meno ingombrante. Attraverso le carte del fondatore dell'Odin, ci troviamo a osservare il regista polacco non solo attraverso il filtro del rapporto di amicizia e di lavoro che Barba e il suo teatro hanno con lui, ma anche attraverso gli occhi, gli interessi, le selezioni, le passioni, perfino le perplessità di Barba. Più grande è il suo interesse per Grotowski (ed è grande), più tende a raccogliere e, soprattutto, a conservare materiali relativi al regista polacco, e più i materiali conservati nel fondo sono condizionati.

È un'ottima cosa, o una pessima cosa, a seconda di quel che si vuole studiare, e come.

Il perimetro di un mondo – L'importanza di questa serie è evidente. Già lo studio in sé della relazione tra i due registi sarebbe interessante: ci troviamo di fronte a due artisti che hanno cambiato il corso del teatro del secondo Novecento e che sono uniti da un legame atipico. Non sappiamo ancora in che misura ognuno dei due abbia avuto bisogno dell'altro. Benché la relazione tra di loro e tra i loro due teatri sia molto nota, non è stata ancora indagata sufficientemente a fondo. Non sappiamo ancora quanta parte di questa influenza attribuire all'uno o all'altro.

Questa relazione, per di più, è importante anche perché disegna il perimetro di un mondo, sia per quel che riguarda le tendenze teatrali e le teorie, che per le pratiche e le persone. È un mondo vasto e significativo, pieno di conseguenze. È un mondo che comprende un'intera geografia di gruppi e di tendenze, di persone e relazioni, incroci di stili. È un mondo di cui fanno parte le visibili correnti superficiali degli stili, delle imitazioni, dei culti, e le grandi correnti profonde che cambiano la direzione della storia.

Studiarlo, e studiarne le cause e le conseguenze, è un lavoro che si sta appena cominciando a fare.

La busta 23 – La busta 23 è costituita da un solo oggetto: un faldone di plastica nera. Sulla costola ha un’etichetta con il nome: «Grotowski». Se lo si sfoglia, è facile notare come contenga documenti che sono in buona misura sia ripetitivi che disomogenei. Anche l’arco temporale compreso è vago. Le carte riguardano gli anni tra il 1980 e il 1984. Ma poi ce ne sono anche poche altre, fino ad arrivare, con alti e bassi, all’ultimo documento, che è del 1990.

I documenti riguardano per lo più la vita materiale di Grotowski in relazione all’Odin. Sono conti. Lettere d’affari. Telegrammi. Programmi. Sono scritti da Barba o dagli organizzatori del suo teatro, in particolare Leif Bech.

Poi ci sono altri fogli, che sembrano aggiunti quasi a caso. Si potrebbe supporre che siano stati messi lì perché c’era già un «faldone Grotowski» e non si sapeva in che altro posto inserirli. Sono comunque piccole cose: la locandina di una tavola rotonda, diversi ritagli stampa. Riguardano, grosso modo, la fine del rapporto tra Grotowski e il teatro inteso come produzione di spettacoli, tra Grotowski e il Teatr-Laboratorium, e tra Grotowski e la Polonia. Segnano una fine, e proprio perciò anche un inizio, l’inizio della nuova vita di Grotowski lontano dalla Polonia e lontano dal Teatr-Laboratorium. Un argomento senz’altro interessante, anche se (o forse proprio perché) testimoniato solo dal punto di vista materiale, attraverso biglietti aerei, note spese, itinerari di viaggi.

Il faldone era stato sistemato seguendo l’ordine cronologico inverso con cui spesso vengono conservati i documenti, l’ordine, quindi, in cui si trovano anche negli archivi che si sono preoccupati di preservare la sistemazione originale, che anch’essa è un’informazione: il primo in ordine di lettura è il documento più recente. L’ultimo, quello più in fondo di tutti, è una lettera di Grotowski a Barba, che ci suggerisce un possibile senso a questa raccolta: si tratta dei materiali relativi ai piccoli o meno piccoli aiuti che l’Odin cerca di dare a Grotowski dopo il 1980, anno che, come vedremo, segna una frattura nella sua vita.

Il faldone originale non era stato conservato da Barba, a differenza di quasi tutti gli altri documenti compresi nella «Serie Grotowski». Stava invece nell’ufficio di Dorthe Kærgaard, segretaria dell’Odin. Lì è rimasto, caso isolato, per alcuni anni. Nel frattempo Dorthe Kærgaard ha lasciato il teatro. Nel 1999, Grotowski è morto. Il faldone è rimasto dov’era.

I documenti che custodisce possono essere rappresentati da otto

gruppi di esempi. Ne parlerò riproducendo la posizione con cui sono stati conservati nel faldone, in ordine cronologico inverso.

1) 1990 – Se i singoli documenti che contiene sono in linea di massima poco significativi, il faldone nel suo insieme sembra invece raccontare una storia, con un inizio e una fine. E non è una storia che sta solo negli occhi di chi guarda.

Proverò a raccontarla.

All'inizio troviamo due documenti (gli ultimi in ordine di tempo), che possono essere eletti a conclusione della storia. Si tratta di un attestato e di una locandina. La locandina è quella di un incontro, *Grotowski Aujourd'hui*: una giornata di discussione su Grotowski, in presenza di Grotowski stesso, sotto l'alto patronato di Jack Lang, ministro della Cultura francese, a Parigi, al teatro de Les Bouffes du Nord, il teatro di Peter Brook, il 24 settembre 1989. Introduce Peter Brook, seguono gli interventi di Raymonde Temkine, di Roberto Bacci e Carla Pollastrelli di Pontederateatro, di Georges Banu. Conclude la giornata un colloquio tra Grotowski e Brook. Dopo aver lasciato la Polonia, e dopo la parentesi americana, Grotowski è tornato in Europa ed è al centro di un incontro in un teatro importante in una capitale culturale.

Poiché è quasi impossibile astenersi dal creare una storia sulla base di documenti che scorrono sotto i nostri occhi, sia questo che anche l'altro documento iniziale, l'attestazione, sembrano messi lì a testimoniare una fama internazionale per molti versi unica. L'attestato è una dichiarazione firmata Martin Berg, su carta intestata Nordisk Teaterlaboratorium. È datato 12 gennaio 1990, è quindi successivo alla locandina. È indirizzato «A toute personne intéressée». Berg era in quegli anni consigliere editoriale dell'Odin Teatret. La dichiarazione è in francese².

Affermiamo la nostra gestione autorizzata da M. Jerzy Grotowski per quel che riguarda tutti i diritti del libro *Per un teatro povero*, © copyright 1968 Jerzy Grotowski & Odin Teatrets Forlag. Edizioni di questo libro pubblicate con contratti legali sono apparse in: Inghilterra, U.S.A., Germania (paesi di lingua tedesca), Grecia, Giappone, Jugoslavia, Messico (paesi di lingua spagnola), Brasile, Portogallo, Italia e Svizzera (paesi di lingua francese)³.

² Le traduzioni dall'inglese o dal francese dei documenti sono mie. Per le altre lingue – soprattutto danese o polacco – la traduzione sarà segnalata volta per volta.

³ I diritti di *Per un teatro povero* sono stati ceduti dall'Odin Teatret al Centro

Entrambi i documenti ci parlano del peso internazionale di Grotowski. La locandina informa sulla centralità culturale che ha avuto il Grotowski maestro spirituale. L'attestato sembra volerci ricordare la grande fama e influenza che, in quello stesso periodo, continua ad avere anche il Grotowski regista – in questo caso attraverso il suo libro – in Inghilterra, negli Stati Uniti, nei paesi di lingua tedesca, in Grecia, Giappone, in Jugoslavia, nei paesi di lingua spagnola, in Brasile, Portogallo, Italia, e nei paesi di lingua francese.

2) 1984 – Seguono, nel faldone, un salto temporale e diversi ritagli stampa. Tra di essi, c'è un articolo pubblicato da «il manifesto» di martedì 13 marzo 1984. Il titolo è *La diaspora di Grotowski*. Non è un vero documento d'archivio, però, conservato in questa busta, assume un senso diverso da quello che avrebbe lo stesso articolo letto in emeroteca. È in due parti, una presentazione in corsivo, che annuncia la chiusura del Teatr-Laboratorium e introduce al pubblico italiano il vero e proprio documento, la lettera di chiusura del teatro. La lettera è firmata da Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Ryszard Cieślak e il resto della compagnia, ma l'autore è chiaramente Flaszen (come lui mi ha confermato). Ricorda i vivi e i morti, gli anni di lavoro, la difficoltà di una simile, necessaria, decisione. Grotowski aveva lasciato la Polonia da due anni. I suoi attori, invece, avevano continuato a entrare e uscire dalla Polonia, avevano continuato a tenere in piedi l'involucro del loro teatro, e adesso, dopo due anni, avevano deciso di scioglierlo.

Riporto per intero il ritaglio de «il manifesto»:

Il 31 agosto prossimo si chiuderà, con lo scioglimento del Teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski, una delle esperienze mitiche del teatro contemporaneo. La dissoluzione della compagnia, motivata da ragioni di ordine economico, cade in contemporanea con l'espulsione di Ljubimov da Mosca e dal suo teatro Taganka. Da quelli che sono stati gli attori e l'anima della compagnia di Grotowski è giunto dalla Polonia un comunicato (quasi un testamento spirituale) che pubblichiamo in anteprima. Lo firmano Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Ryszard Cieślak e la compagnia.

Da qualche tempo oramai la nostra compagnia ha praticamente smesso di operare come gruppo artistico in quanto tale. È diventata una cooperativa di individui che portano avanti programmi diversi e ricerche autonome.

Grotowski di Wrocław, per la somma simbolica di un euro, nel giugno del 2009. Cfr. le informazioni delle *Notizie* di questo numero di «Teatro e Storia».

È nella natura delle cose. Come compagnia del Teatr-Laboratorium riteniamo di aver portato a compimento – nel corso della sua esistenza – ciò che avevamo da compiere. Proviamo stupore anche noi all'idea che sia passato ormai un quarto di secolo, per aver resistito tanto a lungo come gruppo – nelle continue trasformazioni, ispirandoci reciprocamente, irradiando la nostra comune energia sugli altri.

L'età creativa di un gruppo non equivale all'età creativa di un individuo. Alcuni di noi affronteranno il rischio di una vita artistica pienamente autonoma, altri, forse, vorranno continuare l'attività insieme in altri, nuovi ambiti istituzionali.

Ognuno di noi ricorda la fonte comune in cui ha trovato il suo principio: ed è Jerzy Grotowski, il teatro di Grotowski. Ci dà tristezza il pensiero che negli ultimi anni ci hanno lasciati, mentre erano ancora nel pieno delle forze, Antoni Jahółkowski, Jacek Zmysłowski, Stanisław Scierski.

Dopo 25 anni di cammino comune ci sentiamo vicini l'uno all'altro come al principio – a prescindere dal luogo in cui ognuno di noi si trova – ma anche cambiati. Da questo momento ciascuno a modo suo dovrà affrontare la sfida che la sua biografia creativa e i segni del tempo gli porteranno.

Il 31 agosto 1984 la compagnia del Teatro delle 13 file, dell'Istituto di ricerca sul metodo dell'attore, dell'Istituto dell'attore, in una parola, la compagnia del Teatr-Laboratorium, dopo 25 anni, ha deciso di sciogliersi.

Desideriamo esprimere la nostra riconoscenza a tutti coloro che in questi anni ci hanno aiutato, ci sono stati vicini e hanno avuto fiducia in noi a Opole, a Wrocław, in Polonia e nel mondo.

Nel 1982, Grotowski aveva preso la decisione, solitaria e certamente drammatica, di lasciare la Polonia, e aveva cominciato la sua vita all'estero, prima come apolide, poi come cittadino francese. Vivrà in California, poi in Italia. Benché fossero ormai molti anni che Grotowski trascorreva viaggiando una gran parte del suo tempo, è comunque un cambiamento drastico. Un cambiamento terribile, nonostante le difficoltà che poteva aver avuto nella Polonia socialista. Dodici anni prima, nel 1970, aveva annunciato improvvisamente di abbandonare l'attività strettamente teatrale per un tipo di attività parallela, parateatrale, più difficile da definire. Il suo teatro aveva continuato a vivere, e l'aveva seguito in questa nuova sperimentazione. Quando infine aveva lasciato la Polonia, nell'82, Grotowski si era adoperato perché anche gli altri, gli attori e Ludwik Flaszen, che avevano comunque conservato la possibilità di entrare e uscire dalla Polonia, potessero espatriare. Per due anni, il teatro era rimasto aperto, soggetto a una gestione collettiva che si era a un certo punto dimostrata impossibile. Nell'84, il Teatr-Laboratorium chiude.

Non è strano che il ritaglio de «il manifesto» sia stato conservato:

la chiusura del Teatr-Laboratorium non può non aver colpito fortemente Barba, che non solo è anche lui leader di un gruppo⁴, ma ha iniziato la sua vita professionale presso il teatro di Grotowski. La separazione tra il regista e i suoi attori, anche se dovuta a un contesto politico molto diverso dalla situazione danese, e la conseguente chiusura del teatro sono senz'altro temi di riflessione importanti, forse persino inquietanti, per Barba.

Oltre all'articolo de «il manifesto» ci sono diversi altri ritagli stampa, come pure una serie di dattiloscritti (per lo più a cura di Carla Pollastrelli, organizzatrice di Pontederateatro, ma anche esperta del mondo polacco, traduttrice e collaboratrice di Grotowski in molte circostanze) che elencano le attività non teatrali di Grotowski, a partire dal 1970, oppure la sua teatrografia completa.

Diciamo che sono elencate tutte le credenziali – al di là degli spettacoli – su cui dovrà contare Grotowski una volta lasciati la Polonia e il suo teatro.

3) *Agosto 1982* – Una lettera del 28 agosto 1982, scritta da Eugenio Barba a «J. Rodriguez»⁵ dell'Università di Irvine, in California, datata 28 agosto 1982. Barba sta rispondendo a una lettera di Rodríguez del 9 agosto, nella quale gli si chiedeva un parere circa il progetto Focused Research Program in Objective Drama, diretto da Grotowski (nella busta 23 è conservato anche il progetto). L'Università di Irvine deve decidere se accettare o no (accetterà⁶). Il Teatr-Laboratorium chiuderà tra due anni. Grotowski ha lasciato la Polonia il 12 agosto⁷. Sono passati più di dieci anni da quando ha annun-

⁴ Molto interessanti, tra i documenti conservati all'Odin, dal punto di vista della vita di gruppo, sono ad esempio le lettere scritte dagli attori a Barba nel corso del suo «anno sabbatico», dall'ottobre del 1982 all'ottobre del 1983 (Fondo Barba, Serie Odin, busta 4). Naturalmente tutte le lettere che hanno meno di trent'anni non sono consultabili senza un'autorizzazione degli interessati.

⁵ Nella lettera c'è un errore di battitura, e «Rodriguez» diventa «Rodriquez». Si tratta di Jaime R. Rodríguez: storico dell'emigrazione, professore a Irvine, ha pubblicato diversi studi, dalla fine degli anni Settanta, in particolare sull'emigrazione messicana.

⁶ Il Focused Research Program in Objective Drama, diretto da Jerzy Grotowski, prende il via nell'agosto del 1983 presso l'Università di Irvine. La durata prevista era di sei anni, ma prima del termine Grotowski tornerà in Europa e fonderà il suo Workcenter in Italia, presso Pontederateatro.

⁷ Cfr. Grzegorz Ziolkowski, *Cronologia della vita e delle opere (1983-1999)*, in Grzegorz Ziolkowski, Janusz Degler, *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, Corazzano, Titivillus, 2005, p. 302.

ciato di non essere più interessato alla produzione di spettacoli, e si occupa di progetti a metà tra attività performative e fenomeni religiosi. Sono senz'altro attività significative, ma non usuali, e sarebbero ben poco riconosciute se non fosse per la fama, la personalità e perfino il fascino personale di Grotowski. Anche la parte più densa dei rapporti con Barba e con l'Odin, strettamente legata al lavoro teatrale, si è chiusa da dieci anni.

Con questo non facile bagaglio, Grotowski sta cercando ora un modo di proseguire le sue ricerche fuori dalla Polonia. Deve lasciare l'Europa per gli Stati Uniti. Non è difficile riconoscere, nella lettera di Barba che stiamo per leggere, molta preoccupazione per la sorte dell'artista polacco all'estero.

Ma questo documento, poiché riguarda la preparazione del lavoro di Grotowski a Irvine, è anche un segno della seconda, grandissima e molto meno naturale, esplosione della fama di Grotowski negli anni Ottanta e Novanta: in termini, questa volta, quasi del tutto extra-teatrali – estranei alla precedente fama di regista e autore di spettacoli.

Per presentare il progetto di Grotowski, Barba usa carta intestata dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), che aveva fondato un paio di anni prima. Alla lettera, molto circostanziata, che qui cito solo in parte, Barba aggiunge un suo lungo e dettagliatissimo curriculum vitae, completo di tutte le lauree honoris causa ricevute, nonché una bibliografia dei suoi scritti. Lo scopo, palese, è quello di presentarsi con tutti i suoi meriti, e, per così dire, le sue onorificenze in mostra. Di far pesare la sua importanza – e notorietà, in altre parole – a favore dell'amico, che Barba, evidentemente, vede in grande difficoltà, dopo l'abbandono della Polonia. In realtà, come si è detto, nell'immediato futuro di Grotowski ci sarà l'Università di Irvine, poi la sede in Italia presso Pontederateatro, i finanziamenti di grandi fondazioni americane, ci sarà il Collège de France. La lettera di Barba è in inglese. Poiché il progetto presentato da Grotowski costeggia il teatro, Barba può esserne considerato un presentatore affidabile. Tuttavia, direi che il progetto di Grotowski riguarda un tipo di attività abbastanza lontano dagli interessi che Barba nutre in quel momento. Forse non è un caso se la parte più impegnata della lettera è un'appassionata deplorazione della modesta entità del budget finanziario.

Gentile Preside Rodriquez,

con riferimento alla sua lettera del 9 agosto, le mando la mia valutazione

del Focused Research Program in Objective Drama, sotto la direzione di Jerzy Grotowski.

Nella sua domanda, mi pone il quesito «chi è Jerzy Grotowski?». Poiché si potrebbe ugualmente chiedere «chi è Eugenio Barba?» unisco un mio breve curriculum vitae. Troverà anche una copia del report della seconda sessione pubblica dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology.

Vorrei soddisfare la sua richiesta in questo modo. Riguardo alle domande che lei mi fa, le mie risposte sono:

«Gli obiettivi della ricerca proposta sono solidi da un punto di vista scientifico, ben definiti e realistici?».

Sì.

«È un progetto plausibile, tenendo conto del budget, del personale, e del tempo proposti?».

Sì.

Devo aggiungere che sono stato colpito dalla modesta entità dell'aspetto finanziario della proposta. La seconda sessione dell'ISTA, che si è tenuta a Volterra, in Italia, nel 1981, aveva due mesi di durata, e coinvolgeva circa 100 partecipanti al giorno. Il budget per questo progetto era di circa 500.000 dollari. Visto il potenziale del Focused Research Program in Objective Drama, mi sembra che 256.352 dollari per il primo anno rappresentino davvero un saggio investimento. Devo anche aggiungere che sono rimasto scioccato nel vedere che i professori Grotowski e Cohen riceveranno solo uno stipendio estivo, quando tutti gli altri aspetti del programma saranno a posto. È una condizione offensiva per la dignità di un intellettuale e ricercatore del calibro di Grotowski.

«Questo programma può condurre allo sviluppo di una nuova e importante attività di ricerca?».

Sì.

I miei commenti in generale al programma sono questi [...]. So, perché ero lì, che all'inizio degli anni Sessanta il Teatr-Laboratorium polacco non era preso in seria considerazione. Ma dopo pochissimi anni la sua importanza era evidente: era stato fatto un pezzo di storia del teatro. So quale immensa influenza Grotowski ha avuto sul teatro scandinavo, solo intervenendo, per pochissimi anni, ai seminari estivi dell'Odin. Il suo impatto a lungo termine sugli intellettuali e sulla gente di teatro è stato incalcolabile. Lo stesso si può dire del periodo in cui Grotowski è stato professore a contratto a Roma per un anno. Un'intera generazione ha imparato a vedere in modo differente.

Il progresso implica un cambiamento nel modo di vedere le cose.

Se a Grotowski saranno date le elementari condizioni necessarie a ogni ricerca – fondi adeguati, una certa pace e mancanza di pressione nel mostrare i risultati – non c'è dubbio che Irvine, a causa dell'Objective Drama Program, diventerà uno dei luoghi centrali della ricerca teatrale nel mondo, centrale anche perché centrale sarà chi vi lavorerà [...].

4) *Febbraio-giugno 1982* – Tre mesi prima della lettera al preside Rodríguez, Grotowski è ancora in Polonia, e nessuno sospetta che stia organizzando il suo espatrio. Barba gli scrive ripetutamente. Sono lettere brevi, secche e formali.

Se li si legge sullo sfondo di quanto avviene in quel periodo in Polonia, questi piccoli documenti acquistano una luce particolare. In Polonia, i primi anni Settanta possono essere considerati anni di lento e cauto avvicinamento all'Occidente, fino a che, nel 1978, c'è l'elezione di Karol Wojtyła a papa. Nel 1980 è cominciata la ribellione di *Solidarność*, guidata da Lech Wałęsa, elettricista dei cantieri di Danzica. Il movimento di *Solidarność* determina a sua volta il timore sempre maggiore di un'invasione sovietica che metta fine a questa relativa apertura. Timore che sembra confermato dall'atteggiamento russo – e in particolare da manovre militari dell'Armata Rossa che per quell'anno vengono fatte proprio ai confini della Polonia.

Il 13 dicembre del 1981, il generale Wojciech Jaruzelski (capo del governo dal febbraio dello stesso anno) dichiara la legge marziale, e si proclama capo del Consiglio Militare di Salute Nazionale. Vengono sciolte o sospese le attività di tutte le organizzazioni politiche – eccetto, ovviamente, il partito comunista polacco. Segue una serie di arresti – soprattutto, ma non solo – tra gli aderenti a *Solidarność*. Può darsi, come molti ritengono, che in questo modo Jaruzelski abbia salvato la Polonia da un'invasione russa. Secondo altri, l'Unione Sovietica non aveva nessuna intenzione di svolgere un ruolo attivo, non voleva impegnarsi a risolvere anche la situazione interna polacca, e aveva fatto capire chiaramente al capo del governo che doveva risolversi da solo i problemi con *Solidarność*. In ogni caso sono anni di dittatura, segnati da una brusca e drammatica stretta politica.

Sono anni segnati dal terrore. Nella storia, i rapporti tra la Polonia e la Russia, e poi l'Unione Sovietica, sono sempre stati drammatici. Nessuna delle relazioni tra i diversi paesi del blocco orientale e l'Unione Sovietica è facile da interpretare, ma la Polonia comunista ha senz'altro un rapporto particolarmente problematico con lo Stato-guida, e certi ricordi ancora freschi e tragici della seconda guerra mondiale, come quello delle truppe sovietiche ferme di là dalla Vistola mentre la rivolta di Varsavia veniva sanguinosamente repressa dai tedeschi, non contribuivano a migliorarlo. La possibilità di un'invasione sovietica suscitava timori di guerra civile ancora di più (se è possibile) in Polonia che in altri paesi. D'altra parte va ribadito che quella di Jaruzelski era una dittatura in piena regola, e i suoi

primi mesi avevano portato con sé una valanga di arresti. Si deve tener conto anche di una certa propensione all'integralismo, a correnti di intolleranza, protette o fomentate dalle gerarchie ecclesiastiche, all'interno di Solidarność.

Questo è il contesto all'interno del quale bisogna leggere la pressione con cui Barba, in agosto, sosterrà il progetto di Grotowski presso l'Università di Irvine, e ora, tra il febbraio e il giugno 1982, scrive a Grotowski. Sono tutte lettere dello stesso tipo. Qui ne propongo tre, due a Grotowski e una, relativa a Grotowski, all'ambasciatore italiano in Danimarca.

Una lettera datata «Holstebro, 14 giugno 1982». È una minuta, come anche le altre due. È in inglese.

Caro Mr. Grotowski,

in riferimento alla nostra lettera del 12 febbraio, vorrei ricordarle i suoi impegni nei nostri confronti, soprattutto per quel che riguarda il lavoro di ricerca sulla cultura pre-colombiana e indiana in Messico, negli Stati Uniti e in Canada, e la cultura negra ad Haiti.

In accordo con quanto stabilito insieme, la sollecito vivamente a essere in Danimarca il 10 agosto di quest'anno, e di essere pronto a proseguire da lì per Parigi, dove potrà trovare un visto per andare ad Haiti per qualche settimana. Vorremmo che si recasse ad Haiti in relazione alle ricerche riguardanti il nostro progetto.

Come stabilito dal nostro contratto, le spese di viaggio saranno pagate dall'ISTA.

Spero di ricevere una sua risposta al più presto – sinceramente suo – Eugenio Barba.

Era stata preceduta da un'altra lettera di Barba a Grotowski, datata 12 febbraio 1982, anch'essa in inglese:

Caro Mr. Grotowski,

in riferimento alla nostra lettera del 31 marzo 1981, vorrei ricordarle i suoi impegni nei nostri confronti. Tra l'altro, si era impegnato per una ricerca sulla cultura indiana e su quella pre-colombiana (da portare avanti in Messico, negli Stati Uniti e in Canada), più una ricerca sulla cultura nera ad Haiti. Questo lavoro si sarebbe dovuto svolgere tra il febbraio e il marzo 1981. L'improvvisa necessità di tornare urgentemente in Polonia le ha impedito di tener fede ai suoi impegni. Pertanto, lei è in credito di questo lavoro nei nostri confronti, e ci aspettiamo che tenga fede alle condizioni del nostro contratto, che prevede lavoro e viaggi a spese dell'ISTA.

Sappiamo che ha ricevuto la proposta di essere visiting professor presso l'Università di Roma. Prendiamo atto di questa nuova circostanza. La direzione dell'ISTA la lascerà libero, senza stipendio, per il 1982. Ma in questo

stesso periodo, per tener fede al contratto per il 1981, lei è tenuto a portare avanti il lavoro che avrebbe dovuto fare nel 1981.

Anche se visiting professor presso l'Università di Roma, lei è sempre parte dello staff internazionale di esperti e advisers dell'ISTA che devono preparare la terza sessione dell'ISTA, nel 1984, a Calcutta⁸. Sinceramente suo – Eugenio Barba.

Prima ancora, c'era stata una lettera di Eugenio Barba all'Ambasciata italiana di Copenaghen, datata 10 febbraio 1982, anch'essa in inglese.

In riferimento alla nostra conversazione telefonica dell'8 febbraio circa un visto di almeno sei settimane per il pedagogo di teatro polacco Jerzy Grotowski, vorrei spiegare perché necessiti di un visto per l'Italia che preveda più di un viaggio.

Da parecchi anni Jerzy Grotowski lavora per l'Odin Teatret come membro del team internazionale di esperti dell'ISTA-project (International School of Theatre Anthropology). In quanto tale deve poter visitare diversi paesi del mondo, tra cui l'Italia. L'ultima sessione dell'ISTA ha avuto luogo dall'8 agosto all'8 ottobre 1981. Si è svolta a Volterra, e Grotowski ha tenuto una pubblica conferenza a Firenze. Ora deve tornare in Italia, a Pontedera, nell'ambito della sua collaborazione con l'ISTA, per incontrare il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, che ha organizzato l'ultima sessione dell'ISTA a Volterra. Inoltre, deve anche incontrare il prof. [Ferruccio] Marotti, dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma, con cui io sono in contatto per l'ISTA, e con il quale Grotowski deve parlare a proposito di un corso da professore a contratto che gli è stato offerto.

Nel periodo in cui Grotowski è in Italia, all'Odin Teatret sarà organizzato un incontro internazionale dell'équipe scientifica dell'ISTA a cui è veramente importante che Jerzy Grotowski partecipi. Purtroppo non è ancora possibile stabilire le date precise dell'incontro, perché ci sono i tempi di troppe persone da concordare. La data precisa sarà stabilita con un anticipo minimo.

Mr. Grotowski doveva arrivare in Italia il 15 febbraio, ma purtroppo la sua partenza dalla Polonia è stata ritardata, ed è per questo che la preghiamo di fare pressioni per il visto di cui ha bisogno tra febbraio e la fine di aprile. Sinceramente suo – Eugenio Barba – Direttore⁹.

⁸ Non ci sono state sessioni dell'ISTA a Calcutta. Poiché l'ISTA è un'attività piuttosto impegnativa, che richiede fondi e disponibilità in misura notevole, tra i documenti relativi all'ISTA conservati negli archivi si trovano molti progetti non realizzati di sessioni.

⁹ Il contratto per l'ISTA di Grotowski è anch'esso conservato nella busta 23.

Grotowski lascerà definitivamente la Polonia subito dopo queste tre lettere, anche se la sua imminente partenza è ancora segreta, forse addirittura non è ancora del tutto certa.

Quelle che abbiamo appena letto, con il loro tono perentorio, aggressivo, perfino arrogante, sono lettere evidentemente scritte per facilitare l'uscita, momentanea o definitiva, di Grotowski dalla Polonia: sono lettere costruite per fingere, per essere guardate da altri occhi che non siano (solo) quelli di Grotowski. Tant'è che Eugenio Barba scrive in inglese, e non in italiano, anche la lettera all'Ambasciata italiana. Inoltre, l'ISTA non si è mai occupata di civiltà pre-colombiane. L'informazione, lasciata cadere lì quasi per caso, che Grotowski è stato invitato come visiting professor presso l'Università di Roma, è destinata a confermare il credito che il regista ha all'estero. Sono lettere «polacche», scritte per essere esibite ai burocrati polacchi, e non, come fingono, a Grotowski. Grotowski ha bisogno di una sponda occidentale. Quel tipo di aiuto necessario per una persona che vive in uno Stato totalitario, che non gli permette di partire quando vuole, lo inceppa nel prenotarsi un volo – uno Stato dove le comunicazioni telefoniche sono difficili, per cui bisogna prendere complicati appuntamenti. Un tipo di situazione che costringe chi la subisce anche a imparare ad accettare e a pretendere piaceri d'ogni tipo.

Con l'avvento di Jaruzelski, la «normale» attività di sponda occidentale che l'Odin, come vedremo, già porta avanti da qualche anno, si intensifica. Il bisogno di Grotowski di uscire va aumentando, sia a causa della dittatura che degli interessi che va coltivando per fenomeni e civiltà molto lontani dalla Polonia. Nello stesso tempo, va ricordato non solo che Barba, di fatto, non mostrava alcun interesse di lavoro per quel che ora costituiva il fulcro dell'attività di Grotowski, ma anche che questo era un periodo particolarmente intenso per lui, che si adoperava nelle ricerche e nel lavoro organizzativo per l'ISTA per lo più in prima persona, anche se con la collaborazione di alcuni membri dell'Odin. Un'attività volta a esplorare una scienza del teatro e dell'attore, e pensata soprattutto in collaborazione con un gruppo di studiosi. Su questa relazione tra studi e ricerca teatrale, e sul modo in cui si sviluppano le idee e le teorie dell'«antropologia teatrale» che nascerà dall'ISTA, gli archivi dell'Odin conservano molti materiali capaci probabilmente di illuminare in modo nuovo un campo di attività intorno alle quali prevale oggi una visione un po' troppo sistematizzata¹⁰.

¹⁰ Negli archivi dell'Odin esistono due «Serie ISTA», una appartenente al

Il sostegno di Barba (e dell'Odin) a Grotowski prende la forma di attività comuni (o apparentemente comuni), fittizie e reali al tempo stesso. L'ISTA si occupa di culture pre-colombiane o haitiane solo quando deve parlare nella lingua adatta ai burocrati polacchi. Ma il ruolo di Grotowski di «adviser» dell'ISTA, regolarmente assunto, è reale. Come pure è reale la sua presenza alle diverse sessioni dell'ISTA, talvolta con una conferenza, talvolta come partecipazione più significativa e meno visibile: il maestro che si poteva interrogare, soprattutto nelle ore notturne, libere dai fitti impegni della giornata.

Tutto questo non sminuisce la pronta generosità dell'Odin, ma ci fa capire il nodo tra il bisogno di ovviare alle crescenti necessità di Grotowski e l'oggettiva importanza dei progetti che possono sembrare nati solo per far fronte a queste necessità. Situazioni come la presenza di Grotowski all'ISTA, in un periodo in cui la collaborazione teatrale più stretta con l'Odin si è ormai conclusa, annodano le figure dei due registi in un tutto unico, che non coincide completamente con l'influenza di nessuno dei due, e accentuano nel mondo teatrale la sensazione di trovarsi di fronte a un sodalizio infrangibile.

La presenza di Grotowski all'ISTA ha avuto infatti, certamente, una particolare importanza. All'interno di un'attività pedagogica e di ricerca incentrata sull'arte dell'attore, diretta a fondare una scienza del teatro, molto concreta, molto indirizzata allo studio del movimento e all'impatto dell'arte dell'attore sul pubblico, la presenza di Grotowski serviva a rendere immediatamente visibile un senso più sommerso. Indicava qualcosa. Catalizzava qualcosa: un legame tra ricerca interiore e ricerca teatrale.

La partecipazione di Grotowski, non solo i suoi interventi pubblici o i colloqui con i partecipanti, ma persino la sua presenza fisica, il semplice fatto di essere lì, servivano a far emergere, dalle profondità del fare teatro, un valore non solo artistico ma d'altro tipo. Interiore. Allo stesso modo la *persona* di Barba, anche al di là del suo ruolo nell'ISTA, o delle sue ricerche di antropologia teatrale, è sempre servita a catalizzare, al centro di un'indagine sui meccanismi del fare teatrale, un valore del teatro *anche* come ricerca esistenziale e politica. La loro compresenza al centro di una ricerca apparentemente tecnica, che riguarda i meccanismi dell'arte dell'attore, diventava un nodo: due diversi valori indiretti del teatro, in apparenza opposti,

Fondo Odin Teatret, l'altra al Fondo Barba. Entrambe sono ricche, e contengono materiali di particolare interesse.

riposavano, senza essere in alternativa, senza soluzione di continuità, uno a fianco dell'altro.

La morte di Grotowski, la fine del binomio hanno cambiato qualcosa nella composizione e nel DNA del popolo teatrale che circonda Barba e l'Odin? È impossibile dirlo, eppure credo di sì. E non solo perché intanto cambia il contesto storico, o perché la differenza d'età con il gruppomodello si è fatta più accentuata.

5) *Febbraio-dicembre 1981. Spese* – Un conto: sono spese di Grotowski a carico dell'Odin Teatret per il periodo 1° febbraio-31 dicembre 1981. La «Pagart» a cui si fa riferimento come una delle spese necessarie è l'agenzia ufficiale polacca, tramite obbligatorio (a cui deve essere necessariamente versato il 10% degli introiti) per tutti gli artisti polacchi.

Sulle due pagine del documento c'è un timbro controfirmato «Odin Teatret ApS». Nella busta è conservato anche un contratto (firmato da entrambe le parti) tra Grotowski e l'Odin, con il quale Grotowski si impegna a condurre un lavoro laboratoriale con tempi, modalità e luoghi da lui stesso decisi. L'Odin, per questo, pagherà, nel corso del 1980, 55.000 corone danesi (corrispondenti approssimativamente a trenta milioni di lire di allora). A partire dal primo gennaio 1981, Grotowski riceverà invece un mensile di 5.500 corone. Il contratto può essere rescisso da entrambe le parti con un mese di preavviso.

| | |
|--|---------------------------|
| Honorarium according to the contract | Dkr. 60.500 (US \$ 7.796) |
| Dkr. 5.500 per month | |
| London-Paris flight for Mr. Grotowski | 689 |
| Calcutta-Bombay flight for Mr. Guadapadhya and Mr. Biswas | 689 |
| Living expenses for the family of Mr. Guadapadhya 1981-82 | 4.191 |
| Copenhagen-Bombay-Copenhagen flight for Mr. Grotowski | 6.740 |
| Supplementary payment for changing ticket return to London instead of Bombay | 420 |
| Copenhagen-Paris-Warsaw-Copenhagen-Karup flight for Mr. Grotowski | 5.365 |
| Copenhagen-Karup-Copenhagen flight for Mr. Grotowski | 648 |
| Meddelín-Bogota-New York-Bogota-Meddellín flight for Mr. J. Cuesta | 6.810 |

| | |
|--|--------|
| Bombay-Calcutta-Bombay flight for Mr. Grotowski | 2.260 |
| Toronto-Montreal-Porto Prince- Saint Juan-Mexico-New York- Copenhagen flight for Mr. Grotowski | 14.577 |
| Copenhagen-Karup-Copenhagen flight for Mr. Grotowski | 690 |
| Provision for Pagart from 1 st February to December 1981 (10%) | 6.050 |
| Expenses connected with living, hotels, telex telegrams, equipment, cost of visas for 90 days of ISTA-expeditions and journeys | 11.361 |
| Dkr. 126.23 for days | |
| TOTAL | 60.500 |

In according with the organizer Mr. Grotowski has paid the following out of the ISTA-budget:

| | |
|---|-------|
| Miami-New York-Miami bustickets for Mr. Cadet | 1.434 |
| Mexico-New York-Mexico flighttickets for Mr. Gonzales and Mr. Jimenez | 4.423 |
| Passport expenses of Mr. Gonzales | 310 |
| Medical costs of Mr. Gonzales | 101 |
| Miami-New York | 1.056 |
| New York-Porto Prince flighttickets for Mr. Cadet | 1.630 |
| TOTAL | 8.954 |

Può essere interessante seguire i viaggi intorno al mondo di Grotowski: Canada, Messico, Stati Uniti, Haiti, Londra, Parigi. Ovviamente la Danimarca, dove abitava l'Odin. E poi Calcutta, Bombay, Bogotá. Inoltre, questo documento conferma il ruolo di Grotowski come adviser dell'ISTA regolarmente stipendiato, proprio come Barba ha ribadito nelle lettere che abbiamo appena letto.

6) *Marzo e dicembre 1981. Lettere* – La maggior parte dei documenti conservati nella busta 23 sono lettere. Molto brevi. Prima che Grotowski lasci la Polonia, spesso si tratta di telegrammi per fissare appuntamenti per una telefonata, o per comunicare o venire a conoscere gli spostamenti di Barba o di Grotowski. Possiamo leggerne uno, come esempio, immediatamente precedente all'espatrio di Grotowski dalla Polonia. È datato 7 agosto 1982: «Ticket SAS relieved.

Please answer urgent by telegram when after 10 august Barba will be in Holstebro – Teatr Laboratorium». Ci sono parecchi telegrammi di questo tipo, rivelatori delle difficoltà anche materiali (non solo politiche) di comunicare in uno Stato socialista negli anni Settanta e Ottanta. Ci sono anche diversi messaggi di Grotowski che spiegano come, dove e a chi va inoltrata la sua corrispondenza – evidentemente usa l'Odin come una base in Occidente. Ci sono molti telegrammi dell'Odin che confermano di aver prenotato un volo, comprato un biglietto, a nome di Grotowski. Ci sono diversi interventi di Barba su ambasciatori di vari paesi per ottenere visti per Grotowski.

Anche i due messaggi che ora leggeremo sono, come quelli che abbiamo letto prima, lettere destinate a occhi polacchi. Il primo è la minuta di una lettera di Eugenio Barba a Grotowski (in Polonia), datata 31 marzo 1981, in francese:

Caro Monsieur Grotowski,

l'Odin Teatret e l'ISTA – International School of Theatre Anthropology –, informati del fatto che lei vuole realizzare il seguito del programma del Teatro delle Sorgenti in Polonia a partire dalla prossima estate (1981), la pregano di tener fede agli impegni previsti dal nostro contratto per il periodo che va da aprile a luglio 1981.

L'ISTA conta che questo periodo sia sufficiente per permetterle di portare a termine i diversi lavori previsti in Europa, in America e in Asia. Tuttavia, se questo periodo si dimostrasse insufficiente per una realizzazione completa, le proponiamo di riprendere i lavori nel corso dell'inverno.

Vorremmo ribadire invece che la sua presenza, anche breve, alla seconda sessione dell'ISTA, che avrà luogo in Italia (Pontedera, agosto-settembre fino all'inizio di ottobre del 1981), è assolutamente necessaria. Come previsto, lasciamo a lei il compito di stabilire le date precise della sua partecipazione alla sessione – Eugenio Barba.

Il secondo è la minuta di una lettera di Eugenio Barba a Grotowski (in Polonia), datata primo dicembre 1981. In inglese.

Caro Mr. Grotowski,

stiamo facendo il consuntivo per il 1981 e a questo scopo è assolutamente necessario che lei venga di persona a Holstebro con tutti i biglietti e i voucher necessari al disbrigo del suo consuntivo.

La preghiamo di informarci circa la data in cui potrà essere qui. Sperando di vederla presto – sinceramente suo – Eugenio Barba.

Una delle storie che questo faldone lascia intravedere ha anche un volto semplice: la storia della vita materiale di un ricercatore di

fenomeni poco riconosciuti, un uomo celebre in tutto il mondo. È un piccolo manuale di strategie di sopravvivenza. Racconta come fingere, come far fronte comune. Altre parti dell'archivio conservano tracce di simili strategie, che non possono essere definite se non come spregiudicate e appassionate insieme. Per esempio, tra le carte di Barba relative alla Polonia rimangono indizi di complicate manovre per far firmare al celebre Jan Kott, ostile a Grotowski, un attestato sull'importanza della ricerca che il giovane Barba sta conducendo su di lui per un (inesistente) dottorato di ricerca norvegese¹¹.

Nel 1981, Grotowski, pur non facendo spettacoli da molti anni, è sempre un regista celeberrimo in Polonia e fuori dalla Polonia: è considerato uno dei maestri del teatro di ricerca, uno dei più grandi artisti teatrali del Novecento, una svolta nella storia dello spettacolo, l'immagine di un nuovo modo di pensare al teatro. Sono dieci anni che non è più regista, ma è un maestro di attori, e un punto di riferimento imprescindibile per il teatro di tutto il mondo. Va in giro, fa conferenze. La sua nuova attività non teatrale, ma parateatrale, è anch'essa un punto di riferimento per i giovani teatranti di ricerca, ed è oggetto di analisi critiche e di articoli sulla stampa. Rappresenta l'esplicitazione di una tensione che fuoriesce dall'arte e dal teatro, e riguarda le parti più profonde dell'essere umano. È anche un tipo di lavoro, come ho detto, di cui è difficilissimo far comprendere l'importanza, non avendo risultati pratici. Grotowski, tuttavia, riesce a imporlo. Va a Roma come professore a contratto all'Università la Sapienza, va a Venezia alla Biennale Teatro. Gira il mondo. Organizza seminari in Polonia, patrocinati dall'ITI¹².

La busta 23 ci permette di affiancare a questa immagine di grande forza e di respiro internazionale il sapore della Polonia. Ci costringe a ricordare le difficoltà quotidiane, i continui problemi dei visti, il modo in cui tutto questo influiva a un livello anche profondo, e non come una semplice difficoltà burocratica¹³. Ci parla delle «maschere» necessarie a sopravvivere. Nel 1991, durante un corso da lui tenuto come professore a contratto presso l'Università di Torino, Grotowski parlò della costruzione della propria maschera giovanile.

¹¹ Fondo Barba, Serie «awards», busta 4/1.

¹² Cfr. l'elenco delle attività di Grotowski tra il 1970 e il 1980, a cura di Carla Pollastrelli, conservato sempre nella busta 23.

¹³ La consapevolezza dell'importanza di studiare l'impatto del contesto politico polacco sull'attività di Grotowski è la parte più interessante del saggio di Seth Baumrin (*Jerzy Grotowski and the Price of Artistic Freedom*) recentemente pubblicato su TDR, «The Drama Review», 53:4, inverno 2009, pp. 49-77.

La citazione non è diretta, è stata raccolta, e ricostruita sulla base dei suoi appunti, da Gabriele Vacis, regista, nel suo *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, uno dei libri più vivi tra quelli scritti sul regista polacco:

Carla Pollastrelli si alza e spegne la luce. Il proiettore da sedici millimetri è in fondo alla sala, quando comincia il rollio del motore, il bianco e nero delle immagini proietta l'ambiente indietro nel tempo. [...] Si vede Grotowski a trent'anni, trentacinque. Difficile dire quanti anni abbia Grotowski [...] Nel film del '66 parla tenendo la sigaretta come Sartre in certe foto con Simone de Beauvoir. Racconta la nascita e la giovinezza del suo teatro, racconta sprazzi delle sue giornate polacche, si vedono due attrici che provano e riprovano la stessa scena, a lungo. Si vedono esercizi in una sala con il pavimento in legno, li fanno dei ragazzi con maglioni neri e ragazze con tutine aderenti [...] Quando si riaccende la luce, l'espressione di Grotowski è quella di uno che sta per dirla grossa per vedere che faccia farai.

– Se qualcuno non ha capito il francese – dice – ma ha guardato bene, allora avrà potuto vedere che il personaggio che nel film chiamavano Grotowski portava una maschera.

Fa una pausa lunga, si accende la pipa, mentre sbircia la nostra reazione [...] Si diverte. Effettivamente il Grotowski del film era un po' strano, con quell'abito nero, gli occhiali neri, la cravatta nera, il cappello nero e la camicia bianca.

– L'avete notato? Avete visto l'uomo mascherato? – Continua: – Quelli che capiscono il francese avranno potuto ascoltare alcune frasi sul teatro che effettivamente sono importanti, ma se avete soltanto guardato non può esservi sfuggito che nel film l'uomo presentato come Grotowski in realtà portava una maschera. Avete notato il suo cappello? E il suo modo di tenere la sigaretta? E la cravatta nera, il suo vestito e i suoi occhiali neri? È mascherato. È vero: ero mascherato in modo molto consapevole. Qualche tempo prima del film, quando lavoravamo a Opole in completo isolamento, eravamo molto poveri [...] perché eravamo impegnati tutto il giorno con il nostro allenamento. L'impegno era totale ed essenziale [...]. Non poteva durare così, eravamo troppo marginali. Quando ci siamo trasferiti a Wrocław era chiaro che non avremmo potuto continuare a vivere in quella marginalità. La dottrina teatrale che praticavamo era troppo ribelle, sia dal punto di vista artistico sia dal punto di vista politico. Era davvero difficile per le autorità sopportarci, e, devo dire, anche per gli ambienti del teatro ufficiale. Era urgente diventare credibili.

In quel periodo abbiamo fatto i primi viaggi all'estero per presentare i nostri spettacoli e il nostro lavoro. Il primo viaggio l'aveva organizzato Eugenio Barba in Scandinavia, e lì abbiamo guadagnato un po' di soldi. Allora sono andato in un grande negozio di Copenaghen che si chiamava Old En-

gland e ho detto al commesso: «Lei deve rivestirmi completamente, con tanto di ricambi. Voglio, diciamo, due vestiti completi, quattro o cinque camicie, sei o sette paia di calzini, biancheria, due o tre cravatte...». E poi gli ho detto: «Deve vestirmi come se fossi il funzionario di una banca inglese, un finanziere che si occupi molto seriamente di affari alla Borsa di Londra. Mi vesta così». [...]

È fantastico il candore con cui Grotowski racconta le sue parabole. Sembra tutto vero, fa scattare i passaggi dei ragionamenti con una semplicità rarissima. Ascoltarlo è come guardare quelle file infinite di tessere del domino preparate perché cadano una dopo l'altra in una successione perfetta e inesorabile: file di verità elementari che però sorprendono. Se dice che era vestito da banchiere inglese, è fatale, ci credi. E non ti ricordi più che mentre guardavi il film avevi pensato: guarda che strano, Grotowski vestito da Blues Brothers [...].

– Non potete immaginare quanto questo travestimento mi abbia aiutato nella quotidiana lotta per la sopravvivenza – continua Grotowski. – Per tutte le persone che incontro, adesso, ero qualcuno che andava preso sul serio. Nessuno ha mai sospettato che stavano incontrando un uomo mascherato, per loro l'importante era che non fossi un matto. Vestito così rispondevo alle loro aspettative. Certo, pensavano i miei interlocutori, ha delle idee artistiche un po' bizzarre, ma come persona è accettabile. Così che sono riuscito a vincere molte battaglie: ho osservato le regole minute della convivenza, rispettato gli elementi minimi del comportamento, imparato a muovermi in modo coerente con queste convenzioni. Mi rendevo conto di come gli abiti condizionassero i gesti, il comportamento, ero perfettamente consapevole di tenere la sigaretta in quel modo particolare, era tutto studiato, era coerente con la camicia bianca inamidata.

Sapete, se da un gruppo di ratti, quelli che si usano per gli esperimenti scientifici, se ne prende uno e gli si mette addosso dell'acqua di colonia, quando lo si rimette nel suo gruppo gli altri si allontanano, non lo riconoscono, lo aggrediscono e spesso finiscono per ammazzarlo. Perché ha un odore diverso: ha l'odore dello straniero. Io ho voluto avere lo stesso odore dell'ufficialità, dei partner istituzionali che incontro. E l'ho avuto.

Loro erano felici, ha funzionato¹⁴.

È come se la Polonia tenesse in mano l'estremità di una catena lunga abbastanza per far muovere un uomo in modo apparentemente libero – e per inchiodarlo a un solo luogo.

La busta 23 ci parla di questa catena.

¹⁴ Gabriele Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 25-28.

7) *Novembre e dicembre 1980* – Ancora due documenti, non sostanzialmente diversi dai precedenti: lettere che possano essere motivazioni ufficiali per un prolungamento di un soggiorno di Grotowski all'estero. Lettere con cui Grotowski gestisce la difficoltà nelle comunicazioni – e lo fa nel suo modo minuzioso e implacabile, stabilendo cortine fatte di persone-filtro e di quasi-parole d'ordine.

Se stiamo leggendo tanti documenti dello stesso tipo non è solo perché sono il contenuto prevalente della busta 23: ma è anche perché la loro quantità rende l'idea della qualità del problema. Della necessità d'una tattica ben roduta per schivarlo. Dell'abitudine di Grotowski e di Barba a costruire insieme strategie fatte per aggirare l'insorgere continuo di piccoli o meno piccoli ostacoli.

Il primo dei due documenti è la minuta di una lettera di Eugenio Barba a Jerzy Grotowski (presso André Gregory, New York), datata 19 dicembre 1980. Scritta in inglese, è un esempio particolarmente evidente della messinscena a uso della burocrazia polacca:

Caro Jerzy,

dovresti essere tanto gentile da prolungare il tuo soggiorno in USA e cominciare la preparazione del Teatro delle Fonti che deve essere fatto in Canada l'anno prossimo. Non abbiamo più molto tempo, e sta diventando urgente mettere a posto quanti più problemi possibile.

Potresti anche iniziare tutte le necessarie ricerche per la prossima sessione dell'ISTA negli USA¹⁵. Per favore, prenditi tutto il tempo necessario a risolvere questi problemi. Saluti – Eugenio Barba.

Il secondo è una lettera di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, datata «New York, 17 novembre 1980», scritta in polacco (traduzione di Marina Fabbri).

Eugenio, se Ludwik [Flaszen] o il Teatro Laboratorio ti mandasse un messaggio per me (per es. Grotowski c/o Eugenio Barba) o ti chiedessero personalmente (per es. per telegramma o telefono) di trasmettermi un messaggio, prendi da loro il messaggio e mandamelo per telegrafo all'indirizzo più vicino a cui mi puoi trovare.

Ti comunicherò nel corso del viaggio ogni cambiamento di indirizzo.

L'indirizzo sicuro più vicino, valido più o meno fino al 4 dicembre è:

Jerzy Grotowski c/o American Express

Southerland Tours

P.O. Box 851

45 Ave Marie Jeanne

¹⁵ Anche questa sessione non è mai stata realizzata.

Port au Prince
Haïti
(Grandes Antilles)

Le lettere «polacche» di Barba o di Grotowski non ci dicono niente di più di quel che già si sapeva: il contesto sociale e politico in cui Grotowski ha sviluppato il suo lavoro era difficile, e tale da condizionare anche i più minuti gesti della vita quotidiana. Condizionava la mentalità di chi ci viveva ed era costretto a un gioco sottile e continuo. Un tipo di gioco a cui alla fine una persona intelligente finisce inevitabilmente per prendere un po' gusto. Un gioco in cui la finzione, come abbiamo visto dai messaggi di Barba, è apparentemente scoperta, e tutto stava, evidentemente, nel destreggiarsi tra sfumature e pause, all'interno di un fitto tessuto di reticenze. I toni perentori delle lettere di sollecito che vengono dall'Odin sono l'accessorio della «maschera» di cui ha parlato Grotowski.

Viene inevitabilmente da chiedersi quanto influisse su Grotowski la forbice rappresentata dall'ampiezza della sua fama, dalla capacità di imporre al mondo i propri anomali interessi, il proprio modo di guardare l'uomo e il teatro, e la necessità continua, quotidiana, di dar conto. Di tacere. Di soppesare in modo fulmineo le conseguenze di ogni parola pronunciata. Lo racconta bene Czesław Miłosz nel suo *La mente prigioniera*, non c'è bisogno di ripeterlo: alla fine tutto questo può dare anche una sorta di cupa soddisfazione, di gusto della sottigliezza, dell'inganno. È un modo paradossale per assaporare la propria capacità – e più di ogni altra cosa si giunge a stimare la propria astuzia, e la gara di astuzia con gli altri. Grotowski era molto astuto.

Il gioco era fatto di concessioni, di prove esteriori di lealtà, di mosse complicate, che costringevano chi le faceva a riflettere continuamente su quale fosse il valore che si intendeva difendere, e quanto si fosse disposti a rischiare e a mentire per esso. Costringe noi, inoltre, a ricordare cosa stessero difendendo Grotowski e Barba, e a non dimenticare mai che, quale che fosse la sua opinione sulle ricerche ultime di Grotowski, quando scriveva lettere «polacche» Barba stava proteggendo quello che ai suoi occhi era non solo la sorte di un amico, ma soprattutto un *valore* ben preciso. Forse la vita in un Regime rende più immediatamente esplicito il valore di un teatro, quando lo ha.

8) *Settembre-ottobre 1980* – Siamo arrivati ai documenti che stanno sul fondo della busta, i due più vecchi, quelli da cui è iniziata la

storia. Sono forse i materiali più vivi che la busta contiene, anche se sono solo due biglietti. Sono in polacco, il che mostra come siano scritti solo per gli occhi del destinatario, anche se non contengono niente di segreto o di sorprendente. Il primo è una lettera di Eugenio Barba a Grotowski, indirizzata a «Jerzy Grotowski, presso André Gregory, 115 Central Park West. N.Y.C. 10023 – USA». È datata «15 September 1980» (trad. di Marina Fabbri).

Jurek,

eccoti tre fotocopie del nostro contratto.

Ho già contattato l'Ambasciata danese a Varsavia e il nostro ministero della Cultura per il visto.

Ho telefonato a Marianne [Ahrne] e le ho detto di aspettare di stare in condizioni migliori.

Questo è l'indirizzo a Bonn: Kulturamt der Stadt Bonn, Kurfürstenallee 2-3, 5300 Bonn 2.

Tel. (0228) 77 44 69.

Buon viaggio, ciao.

Il secondo è una lettera che Jerzy Grotowski scrive a Eugenio Barba quindici giorni dopo, il 31 ottobre 1980 (trad. di Marina Fabbri):

Eugenio,

a proposito degli inviti da parte della scuola drammatica alternativa in Danimarca, per come vedo evolversi il programma, *prima* mandano gli inviti, maggiori possibilità avranno di giungere a buon fine. Meglio sarebbe se riguardasse novembre e se mandassero l'invito (generico, senza precisare chi dovrà venire e quando) *telegraficamente*, perché con la posta ci vuole molto tempo.

Ho già il visto per gli USA, me l'hanno dato subito, sulla base di una raccomandazione scritta del mio medico di NY. Parto per NY domani. Ho intenzione di sottopormi subito a delle analisi cliniche. Ciò richiede pace e isolamento da tutti i nervosismi quotidiani, e poi non voglio sollevare ansie intempestive a proposito della mia salute. Ho informato per lettera Stefania Gardecka [vice direttore amministrativo del Teatro Laboratorio] che *a tempo debito* mi aspetta l'ospedale, *ma non ho precisato quando, né la serietà della cosa*.

Nessuno deve sapere che sto per andare in ospedale a NY. Se ci fosse qualcosa di molto urgente per es. da Wrocław, scrivi o telegrafa a nome di Jacek Zmysłowski c/o Gregory 115 Central Park West NY 10023 NYC USA e scrivi prima del messaggio: «for Jurek». Se volessi telefonare chiama NY tel (212) 580 91 24 e chiedi di passarti: Jacek [Yatzek], oppure Chiquita, oppure: André. Quando rispondono digli che vuoi parlare «with Jurek».

È necessario perché durante le analisi mediche voglio evitare qualsiasi contatto privato.

Se durante le pause dall'ospedale dovessi partire per un paio di settimane (per es. in Colombia o India) ti avverto. La scelta della destinazione dipende dai visti.

Stammi bene – Jurek.

Fin dal primo anno del trasferimento dell'Odin in Danimarca, nel '66, erano iniziati i seminari a Holstebro di Grotowski. Nel '71, il regista polacco e il suo ensemble erano giunti all'Odin non per un seminario, ma per dodici repliche dello spettacolo *Apocalypsis cum figuris*, e Grotowski aveva parlato alle persone lì riunite. Quell'anno, Grotowski si era presentato, come racconta Marianne Ahrne, «trasformato in un giovanotto, magro e in forma, con una camicia rossa ampiamente aperta sul petto. Parlava di “Monsieur Grotowski” nel suo costume nero come di “mon prédécesseur”»¹⁶. Alla fine degli anni Settanta, ha inizio il lungo iter della sua malattia. La sua giovinezza tardiva non è durata neppure dieci anni.

Dunque questa è la storia che affiora dal faldone: quattro anni molto duri, in cui le ricerche di Grotowski sono forse meno evidenti e meno accettate di quanto saranno dopo, in cui diventa sempre maggiore un bisogno di muoversi per inseguire i suoi nuovi interessi paralleli e contigui al teatro come spettacolo. I quattro anni tra il 1980 e l'84 fanno un po' da intercapedine tra i primi lavori parateatrali, ancora insieme ai compagni del Teatr-Laboratorium, per lo più in Polonia, e l'attività successiva. Il 1980 è un anno di cesura. L'involontario racconto del faldone segna, come punto di partenza, la malattia di Grotowski e l'irrigidirsi di un Regime politico che si sta trasformando in dittatura nera, sotto la minaccia di una guerra civile. Non so se la malattia di Grotowski possa aver avuto, per Barba e i suoi compagni, un peso paragonabile a quello che avranno gli imminenti drammi politici della Polonia, probabilmente è solo la casualità della collocazione di una lettera a farcelo immaginare. In ogni caso è stata messa qui, come a iniziare un nuovo capitolo dei complessi rapporti tra Grotowski e l'Odin, a segnalare un nuovo bisogno.

¹⁶ Nota di presentazione di Marianne Ahrne alla trascrizione della conferenza di Grotowski a Holstebro del 1971, in occasione della tournée di *Apocalypsis cum figuris*. Le trascrizioni di Marianne Ahrne, senz'altro uno dei documenti più interessanti relativi a Grotowski, sono conservate negli Odin Teatret Archives, Fondo Barba, Serie Grotowski, busta 12.

Lettere «polacche» – C'è un altro nodo ancora, appena adombrato dalla busta 23, eppure imprescindibile: la Polonia. Non solo come Regime.

Se ne possono trovare tracce maggiori in altre parti dell'archivio. La busta 25 della Serie Odin del Fondo Barba, ad esempio, contiene una serie di trascrizioni di conferenze di Barba, soprattutto in Italia, all'inizio degli anni Ottanta. Ce n'è una, durante un incontro a Trapeto nel maggio 1980, nella quale parla di Flaszen. Dice: «È difficile per me spiegare quel che provavo ieri ascoltando Ludwik Flaszen. Con una parola banale direi che era commozione. Ritrovavo, in questa sala, la voce di uno dei miei maestri. Ludwik Flaszen e Grotowski sono stati le persone che, quando ero cieco, mi hanno aiutato a ritrovare la *mia* vista». Era il periodo delle grandi conferenze autobiografiche di Barba. Un mese prima, a Roma, il 23 aprile, molti anni prima del libro *La terra di cenere e diamanti*, in cui rievoca il suo apprendistato polacco, Barba aveva raccontato la sua Polonia.

Inizia da come è arrivato in Norvegia, e ha cominciato a condividere lavoro e casa con giovani operai norvegesi di sinistra:

Diventarono la mia famiglia – dice Barba – e se rimasi in Norvegia fu in gran parte perché mi adottarono – mi dettero ospitalità, un tetto, mi aiutarono a trovare lavoro. Abitavo presso uno di loro, e a casa sua c'era una piccola tabacchiera d'argento – no, non d'argento, di latta – sulla quale una mano paziente aveva inciso, con un chiodo, una stella rossa, e poi sotto, in caratteri russi, la parola «pace». L'aveva fatta Fedja, prigioniero russo in un campo di concentramento vicino Oslo. Il mio amico l'aveva aiutato. Dopo aveva cercato di ritrovarlo, era andato in Russia molte volte, e l'aveva cercato, ma invano.

Questi miei amici avevano tutti partecipato, all'Università, negli anni Cinquanta, a un movimento che ormai si andava sfasciando [...]. Dopo il '56 si trovarono senza una linea direttrice, spaesati. In piena confusione, nell'incertezza, parlavano di tornare a studiare, di trovarsi un posto. Era come se la sifilide del dubbio li avesse contagiati. Io, nella mia ingenuità giovanile di diciottenne, affermavo: non dovete stancarvi, arrendervi alla vecchiaia, bisogna andare fino in fondo. Loro mi guardavano, mi ascoltavano [...]. Credo che l'esperienza di quegli anni fu decisiva per me, mi resi conto che fare politica comportava entrare nel gioco, cioè accettare le regole di un gioco di cui non potevi essere padrone. Le regole del gioco sono tali che alla fine ti schiacciano, e tu ti rendi conto di aver perso quello che c'era di più importante, una fede nel fatto che le tue azioni possano avere un valore [...] ¹⁷.

¹⁷ Odin Teatret Archives, Fondo Barba, Serie Odin, busta 25.

Questa era la Norvegia, la patria di adozione. Poi Barba passa a parlare dell'altra patria adottiva, la Polonia, a cui sembra stringerlo un nodo non usuale, fatto di amore, di fascino, a cui si mescola una punta di repulsione profonda che viene dal crollo dei valori politici fondamentali. Tutto questo è quel che la Polonia ha rappresentato per lui.

Arrivai in Polonia [...]. Non si era ancora quasi cominciato a ricostruire Varsavia, nel '61. Di notte i lampioni erano fiochi, ma c'erano centinaia di piccole lampade sui muri, accudite da donne anziane. Illuminavano file di nomi: i polacchi uccisi dai tedeschi durante l'occupazione di Varsavia. E Varsavia ora era tetra e grigia, fatta di code davanti ai negozi, dove non c'era frutta, non c'era cioccolata, non c'erano fiori. A Varsavia, quando i grandi bulldozer scavavano per ricostruire la città, sollevavano il primo strato, che era fatto di macerie, e arrivavano al secondo: centinaia di corpi e di scheletri. E un camion dopo l'altro veniva riempito di resti umani e li portava via [...]. Abitavo nella casa dello studente. La casa dello studente dava su piazza degli Eroi del Ghetto. Più che una piazza era una collinetta, alta dieci metri. Lì, le macerie non erano state portate via, ma sistemate in modo da comporre una specie di grande tumulo di centinaia di metri quadri, con sopra un monumento. E ogni giorno arrivavano pullman di turisti dalla Germania dell'Est, e la guida spiegava cosa fosse stata la rivolta del ghetto di Varsavia.

Questa Polonia era una specie di bagno di acidi, che dissolveva tutto quello che avevo immaginato, creduto, pensato.

Non c'è dubbio che per Barba la Polonia abbia rappresentato uno shock culturale e personale, non una semplice disillusione politica (ma nelle sue lettere continuerà sempre a dichiararsi comunista). Lui stesso racconta nel suo libro di essersene innamorato attraverso un film, *La terra di cenere e diamanti* di Wajda, ma è attraverso comunicazioni più informali, come questa conferenza, che si comprende la portata dell'empatia che lo lega ai polacchi, ai problemi polacchi, alle ragazze polacche, agli artisti polacchi. E alla cultura teatrale polacca. La Polonia sembra aver rappresentato, per Barba, qualcosa di più della patria di adozione che è stata senz'altro la Norvegia: è qualcosa di simile a una casa natale, a un punto di riferimento profondo. Non avuto per caso, per diritto di nascita, ma per scelta. Come ho già scritto altrove, Barba è a tutti gli effetti un regista polacco. Anche le radici del binomio che riuscirà a costituire con Grotowski sono radici profondamente polacche.

Le teorie si dileguavano di fronte a una realtà quotidiana. Un mio amico, che era anche un promettente funzionario di partito, mi spiegò così lo

stato d'animo della Polonia: cambiare qualcosa, in questo paese, è come sbattersi il cazzo su un pezzo di ghiaccio. Non solo rimani castrato, ma non cambi proprio niente. E quello che più faceva male, di queste frasi, era vedere questo ragazzo, intelligente, cordiale, cosciente, che accettava le regole del gioco, e certo avrebbe smesso presto di sbattersi il cazzo su un pezzo di ghiaccio, e sarebbe diventato lui un pezzo di ghiaccio, pronto a castrare gli altri. E il tutto non avviene come una vera scelta, un momento di scelta precisa, ma è più un andare a tentoni, scivolare un po' per volta, cercando di sopravvivere, e trasformandosi lentamente in ghiaccio.

E anche io mi sentivo scivolare, e diventare ghiaccio, e durante questo mio barcollare e tentare di sopravvivere arrivai a Opole e incontrai Grotowski [...]. Grotowski era molto attaccato, era considerato mistico e formalista, non seguiva neppure i piani di produzione del ministero della Cultura, che prevedevano un numero stabilito di nuovi spettacoli l'anno. Era una situazione di accerchiamento, e non era tanto diversa dall'assedio di Stalingrado. Potevi sentire le forze del ghiaccio che lentamente ti stringevano.

E da quello che leggevi sui giornali, ma anche dal modo in cui la gente ti salutava per strada, dai discorsi dei funzionari, tu sentivi se questo ghiaccio si era stretto ancora di più.

Era una sensazione, se volete, molto banale: si trattava di sopravvivere. Si trattava di sopravvivere, e mi fece dimenticare Brecht, per concentrarmi solo su una cosa: come difendere quest'uomo, questo teatro, questo lavoro, tutto quello che per me era diventato il segno. Un grumo di vita che non doveva morire¹⁸.

Forse il Regime polacco aiutava a evidenziare quello che in questa conferenza viene definito «il segno». Un valore.

Può essere solo un'illusione, un tipico miraggio d'archivio. Pure da questi fogli sembra che emerga il senso di una storia che, nonostante la celebrità dei protagonisti, rischia di rimanere sepolta. Per mancanza di conoscenze? Forse. Ma forse soprattutto per sazietà: le storie sono state raccontate dai protagonisti molte volte, in molti libri. Senza lo stimolo in più che ci restituiscono le carte d'archivio rischiamo di accontentarci della loro levigatezza. Proprio perché questi libri acquistino il loro pieno valore è necessario che al loro fianco si coaguli altro – la memoria non programmata degli archivi. Una memoria non ancora plasmata dai ricordi, non ricomposta. Farcita di dettagli dimenticati, e anche di dettagli inutili.

La busta 23, che tanto ci parla delle difficoltà di vita quotidiana di Grotowski nel Regime polacco, ci spinge anche indirettamente a interrogarci di più sul rapporto di Grotowski con la vita, la cultura,

¹⁸ *Ibidem*.

le abitudini, la mentalità della Polonia del suo tempo. Sul rapporto d'amore, e non solo sul disagio che leggiamo, documento dopo documento.

Bisognerà occuparsi ancora più dettagliatamente del contesto polacco, credo, per capire il lavoro di Grotowski, e non solo in termini di resistenza o di vita in un Regime, con i suoi codici, con un tipo di importanza del teatro e della sua lingua diverso da quello che c'è stato in Occidente, con un tipo di fraintendimenti diversi. La Polonia non può essere tutto qui: la grande letteratura polacca da una parte e i problemi con il Regime dall'altra.

Che rapporto poteva avere un uomo polacco con questo groviglio amoroso che sembra essere stata la Polonia, un paese che è vittima e Regime-carnefice insieme, un paese dalla cultura sottile, che gode dei doppi sensi, persino se hanno un'origine politica? Quanto poteva incidere su una persona tutto questo?

1965-1971 – Quel che i documenti della busta 23 ci permettono di immaginare, è un sodalizio ormai non più ovvio tra i due registi e i due teatri. Un sodalizio che continua quando il rapporto di lavoro è ormai finito, e che pure non è affatto un semplice rapporto personale. Anzi: più le ramificazioni sono lontane dal centro, dagli anni dell'inizio, gli anni vissuti da Barba in Polonia, più indicano la forza di un abbinamento Grotowski-Barba che ormai è molto sedimentato e molto influente, almeno in Europa, e che costituisce un modello di teatro molto anomalo, un modello che ha due teste differenti, tende in due differenti direzioni¹⁹. Qui vorrei ricordare come tutto ciò abbia comportato la possibilità di determinare una vera e propria svolta nel modo di pensare, e anche di fare teatro, che sarebbe stata probabilmente impossibile per un singolo uomo di teatro.

L'esistenza di un «popolo teatrale» che si riconosceva nel lavoro di Barba e Grotowski, e di tutto un modo di far teatro che ne è derivato, è cosa nota. Così pure è stato spesso constatato come Grotowski e Barba fossero molto legati, sia dal punto di vista biografico di un rapporto iniziale maestro-allievo, sia per alcuni principi di lavoro, soprattutto per quel che riguarda l'uso del training o delle improvvisa-

¹⁹ Cfr. su questo problema il mio *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio nel Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009. Il libro è stato pubblicato in inglese, qualche mese prima della versione italiana, in forma leggermente più ampia, con il titolo *Alchemists of the Stage*, Holstebro-Wrocław-Malta, Icarus Publishing Enterprise, 2009.

zioni. Era risaputo, ed è stato spesso oggetto di critica o di devozione. Paradossalmente, l'evidenza di questo binomio era particolarmente vivida agli occhi dei critici più maligni, e dei teatranti più ingenui: tutti gli altri tendevano a vedere, tra i due registi e i due teatri, soprattutto le differenze. Sono sfuggite finora alcune delle conseguenze dell'esistenza del «binomio»: la creazione di qualcosa di molto peculiare, un modello doppio, formato da due poli per molti versi opposti, eppure indissolubilmente uniti. Un modello bicefalo che ha avuto più di una conseguenza sulla propensione alla «laboratorialità» nel secondo Novecento. È stata una delle comprensioni storiche che il lavoro per questo archivio può regalare. La busta 23 ci mostra le tracce materiali del «binomio», numerose e reiterate, come una seconda natura, come un'abitudine che nasconde il segno d'un destino.

Negli anni precedenti, infatti, era stata tutta un'altra cosa. La presenza di Grotowski all'Odin a partire dalla metà degli anni Sessanta era stata molto importante per il Teatr-Laboratorium, un aiuto per uscire dalla Polonia, per diffondere il volume *Per un teatro povero*, per consolidare la fama degli artisti polacchi. Ma era stata anche molto importante per l'Odin, per acquisire un ruolo, una fama, una centralità che venivano indubbiamente dai primi spettacoli. Ma che erano in un certo senso confermati e chiariti dai seminari con Grotowski.

È un periodo ancora tutto da studiare, benché sia uno snodo essenziale, e su di esso gli archivi dell'Odin possono dare forse il loro contributo più interessante, non solo attraverso le trascrizioni di Marianne Ahrne, riviste da Grotowski, del lavoro nei seminari, ma anche attraverso le lettere di giovani intellettuali come Marc Fumaroli: persone che avevano trasformato questi seminari in un appuntamento fisso di alta cultura teatrale. Attraverso una documentazione fotografica unica²⁰, e attraverso frammenti di filmati. Attraverso le lettere di chi voleva partecipare, uomini di teatro già noti, come Richard Schechner, o del tutto sconosciuti. Da lì verrà, o lì si confermerà, la rete di relazioni, soprattutto per quel che riguarda gli Stati Uniti, che sarà più avanti fondamentale per i nuovi percorsi di Grotowski.

1962 – Se gli avvenimenti fossero un po' più antichi – se le carte fossero secche come dovrebbero – non c'è dubbio che, a questo punto, il passo successivo dovrebbe essere indagare i primi anni del

²⁰ Il fotografo ufficiale, Roald Pay, ha infatti lasciato all'Odin, alla sua morte, anche tutti i negativi scattati in quegli anni.

sodalizio, la nascita di un rapporto anche personale così prolungato nel tempo. L'importanza che avrebbe questa indagine è tanto evidente che non c'è bisogno di insistere. Le carte non sono state ancora prosciugate dal tempo, e non si può farlo.

Il caso – sotto forma, questa volta, della creazione di un archivio – ci ficca però con prepotenza i documenti in mano.

Barba ha pubblicato le lettere che Grotowski gli ha scritto nel corso degli anni Sessanta, a partire dal loro incontro in Polonia, e che lui ovviamente ha conservato con cura. Un paio di anni fa, in Polonia, tra escrementi di topo e muffa, sono state ritrovate le lettere che gli aveva scritto Barba – e che Grotowski aveva conservato. Le ha conservate per vent'anni, dal '62 all'82. Poi, nel pieno della legge marziale, in previsione dello strappo necessario e dolorosissimo dell'espatrio, mentre prepara tutto con cura, compreso il destino del suo teatro e dei suoi attori, le deposita, insieme ad altri documenti personali, nella fattoria di proprietà del fratello, il fisico nucleare Kazimierz Grotowski.

Caro Maestro²¹,

perdonatemi la sfacciataggine di scrivervi in una lingua barbara, piena di polonismi mal digeriti, ma questa sera il vostro Chela è molto stanco, e il suo cuore plenum est doloris et contritionis et tesknoty [nostalgia]. Ma il peggio è non comprendere niente di se stessi, e trovarsi nella pelle di uno

²¹ È la prima lettera di Barba a Grotowski. Barba è in viaggio in India, dopo aver concluso, per quel che lui sa definitivamente, il suo periodo di studio in Polonia. La lettera è datata «Cochin, poétiquement connu comme Malabar, Anno Domini 1963, le mois de septembre». Barba era giunto in Polonia nel gennaio 1961, con una borsa di studio. Aveva conosciuto Grotowski nel giugno dello stesso anno, ed era andato a lavorare come aiuto-regista nel suo teatro, a Opole, nel 1962. Vi rimane fino al 1964. Per capire fino in fondo questa lettera, bisogna aver presente sia che Barba e Grotowski erano convinti che la permanenza di Barba in Polonia fosse ormai conclusa, sia che l'India era stata un campo di discussione e conversazione importante, tra loro due, all'interno di quelle lunghe chiacchierate al ristorante della stazione di cui parla in questa lettera. Barba ha raccontato la sua storia in Polonia in *La terra di cenere e diamanti*, Bologna, il Mulino, 1998. Vi ha pubblicato anche un gruppo omogeneo di ventotto lettere che gli sono state inviate da Grotowski tra il luglio del 1963 e il 1969. L'ultima lettera del gruppo è datata «Calcutta, 10 agosto 1969». Le lettere di Barba a Grotowski sono conservate in originale a Wrocław, nella Sezione Manoscritti della Biblioteca Ossolineum, e in fotocopia presso gli Odin Teatret Archives, Fondo Barba, Serie Grotowski, busta 5. Grotowski scrive in polacco, Barba prevalentemente in francese (o almeno in francese sono tutte le lettere vere e proprie, come questa, mentre i bigliettini di poche righe sono spesso in polacco).

straniero che vi somiglia enormemente, ma che non siete voi. C'era un tempo in cui la felicità sembrava seguirmi per tutte le strade d'Europa e d'Asia, e io tremavo allora di beatitudine e di pienezza, come un «arabo» nel suo deserto, come un minuscolo grano di sabbia sulla riva del mare, homo-tramp dai sandali coperti della sabbia delle più belle strade del mondo. C'era un tempo in cui il mio corpo era sano e puro, e gioiva del sole e delle onde, mentre quel cancro chiamato pneuma rimaneva sepolto nelle profondità del mio organismo. Chi più infelice di me, che ho perduto due volte il mio paradiso, la prima ciò che il poeta chiama «i verdi paradisi degli amori infantili», la seconda il rifugio rassicurante del soma di efebo?

Eccomi ora, una specie di Edipo grottesco, su una strada straniera, cieco, incapace di comprendere questo marasma interiore che mi fa gemere come un debole. Io, che credevo di appartenere alla razza dei conquistatori! Che mancanza di umiltà, e di auto-comprensione. Questo viaggio verso l'Oriente è stato la mia via di Damasco, e ora io giaccio nella polvere della strada, accecato da una luce troppo intensa, con la voce d'Europa che mi parla degli Ashram europei, delle avventure spirituali europee, dei combattimenti europei. Un giorno, o meglio, una notte vi racconterò questo pellegrinaggio inutile, una notte, dico, al ristorante di una piccola stazione polacca che è l'omfalos del cosmo. Ma pregate perché questa notte possa arrivare, perché numerose sono ancora le difficoltà sul mio cammino.

È il caso di fermarsi, non è giusto lavorare sulla corrispondenza di persone ancora vive. La regola degli Odin Teatret Archives stabilisce che non si possano consultare lettere che abbiano meno di trent'anni di vita, ed è una regola opportuna. In ogni caso, la seconda parte della lettera è stata molto danneggiata dai topi, ed è tutto sommato più pratica e meno interessante. Citerò, al suo posto, la prima lettera di Grotowski, che è già stata pubblicata da Barba:

Caro Kim,

ecco il suo Lama scrivere, con mano tremante, una lettera a benedire il Chela su strade lontane. Che l'India le sia benigna e che quella terra di segreti scelga di svelarli, tra i vagabondi, tutti a te.

Le Indie di Nagarjuna e dei Tatra sono nella tua anima, caro Chela, nella tua anima che cerca – questo voleva dirti il vecchio Lama, che sta qui, stordito, in mezzo alla abbondante messe raccolta nel suo proprio viaggio.

E adesso, caro Chela, perché non mi sono accomiato da te quando, con l'anima scossa dal vento, hai lasciato l'eremo? Per due motivi. Primo perché, da buon mietitore, dovevo occuparmi delle messi, del duro lavoro quotidiano prima che calasse il sole. Tale è infatti lo stoicismo degli anziani, e il loro modo di pensare al lavoro. Secondo, e principale: perché mi doleva il cuore, che vedeva e capiva tutto, e sapeva che lei lasciava il vecchio Lama

per molto tempo, forse per sempre. E il Lama, per l'età e per il contegno, non deve far trasparire il dolore. Che mi sia perdonato, però, se le dico che lei, caro Kim, è stato vicino come un figlio e come un Chela a questo vecchio che le dice addio – Lama.

P.S. Accludo una lettera che le è arrivata dall'Inghilterra. L'ho aperta per inserirla nella mia busta. Mi scriva, comunque, se riceverà questa lettera; «à Dieu» e «adieu».

In un messaggio successivo, Grotowski la definirà una lettera da «Pimko sentimentale». Quel che colpisce di più, nei due brevi scritti, è l'atmosfera: una profonda allegria lavorativa – e anche una notevole sicurezza reciproca. E una traccia dell'importanza della Polonia per cementare e dare una lingua al rapporto tra loro. Per quel che riguarda l'uso del tu e del lei, il moltiplicarsi dei soprannomi (il professorino Pimko, Vivekananda, Lama, Chela, Kim), i riferimenti al *Kim* di Kipling e all'India, e le allusioni del ventinovenne Grotowski alla propria decrepita vecchiaia, rimando al volume di Barba *La terra di cenere e diamanti*.

Questi documenti non servono solo a documentare la reciprocità dell'amicizia tra due giovani, divisi solo da pochi anni di differenza. Al di là della linearità del rapporto maestro-allievo, con cui Barba ha etichettato il suo legame con Grotowski, appare sempre più evidente, dalle sue carte relative al periodo polacco²², come l'incontro con Grotowski sia servito non solo ad assorbire e a far proprio un modo peculiare di far teatro, quanto piuttosto a catalizzare e a far precipitare tutta la confusione dello straripante mondo mentale ed esistenziale, politico e poetico del giovane Barba. A trasformarlo in una ferita nascosta.

Queste due prime lettere tra i due registi fanno pensare che, in misura infinitamente minore, vista la sua maggiore maturità, anche Grotowski abbia, nei confronti di Barba, un debito simile, un debito non solo materiale, non fatto solo di articoli scritti, di libri pubblicati, di soldi e di diffusione di alcune idee e di alcune pratiche.

2007 – Al centro delle storie c'è sempre un buco nero, un avvenimento fondamentale, ma segreto, oppure una lettera rosicchiata proprio a metà dai roditori. Nel 2007, lo studioso polacco Zbigniew

²² Cfr. ad esempio le lettere a «Rori», Rosario Amedeo, compagno della Nunziatella, che non riguardano tanto Grotowski, quanto l'impatto della Polonia (Odin Teatret Archives, Fondo Barba, Serie Letters, busta 3). Ringrazio Barba per avermi permesso la consultazione delle sue lettere.

Osiński, uno dei primi studiosi che abbiano lavorato su Grotowski, professore all'Università di Varsavia, ideatore e primo direttore del Centro Studi sul lavoro di Jerzy Grotowski, a Wrocław, e quindi anche direttore dei suoi archivi, scrive a Barba, a modo suo eccitato. Gli deve raccontare un ritrovamento importante quanto impreveduto: le carte personali, diari di lavoro e lettere, che Grotowski, lasciando la Polonia, ha abbandonato ai parassiti. Oppure che ha messo da parte, nascondendole nel fienile della casa del fratello, in modo da non perderle. In modo che arrivassero ai posteri, e che qualcuno, venticinque anni dopo che erano state occultate, le ritrovasse, le raccogliesse, si preoccupasse di toglierne le muffe, di cacciare via i nidi dei topi, e le riprendesse in mano.

Lettera sul ritrovamento delle carte di Grotowski di Zbigniew Osiński²³ a Eugenio Barba, scritta a mano, datata Varsavia, 25 luglio 2007:

Caro Eugenio²⁴,

ti mando il mio ultimo ritrovamento²⁵. Kazimierz Grotowski mi ha invitato a casa sua a Tarnaw, a 70 Km da Cracovia. Era la quarta volta che ci andavo, la prima è stato nel 2000, per vedere le carte portate da Kazimierz con la sua auto direttamente da Pontedera dopo la morte di Jerzy. È un bellissimo posto, su un terreno di montagna, con boschi e prati, molto verde.

A casa di Kazimierz e Anna Grotowski si è fermata molte volte la madre di Kazimierz e di Jerzy. Una volta era una comune casetta di campagna. Ora è venuto fuori che in questa casa, e precisamente nel fienile che vi si trova accanto (com'è uso in campagna), si trovavano, da quando Jerzy ha lasciato la Polonia, cioè dal 1982, otto scatoloni contenenti carte e libri di sua proprietà. Prima di lasciare la Polonia, Jerzy aveva chiesto al Teatr-Laboratorium di mandarli al fratello, il che fu fatto. Nessuno ovviamente sapeva cosa contenessero, neppure Kazimierz, allora occupato con il trasloco da Cracovia e con altre questioni private. Semplicemente si scordò degli scatoloni nel fienile e non ci andò mai a guardare dentro.

²³ Zbigniew Osiński è studioso di Grotowski, ed è stato per molti anni direttore del Centro Grotowski di Wrocław, e responsabile dell'archivio del Teatr-Laboratorium.

²⁴ La lettera di Osiński è conservata nel Fondo Barba, Serie Grotowski, busta 5. È in polacco, ed è stata tradotta da Marina Fabbri. Ringrazio Eugenio Barba e Zbigniew Osiński per avermi permesso di leggere e pubblicare questa lettera.

²⁵ Osiński spedisce a Barba una fotocopia delle sue lettere a Grotowski. Le fotocopie, come si è detto, sono conservate nel Fondo Barba, Serie Grotowski, busta 5. La prima lettera di Barba di cui parla, la lettera dall'India semi-distrudda dai topi, è, naturalmente, quella che abbiamo appena letto, e che Osiński manderà in fotocopia a Barba in un secondo tempo.

Quando infine, nella primavera del 2007, tirò fuori i documenti, risultò che dopo 25 anni erano stati molto rovinati dall'umidità, e in alcuni scatoloni si erano anche installati i topi, che avevano rosicchiato la carta. E dire che c'era un vero tesoro: ad esempio il diario di Jerzy del suo soggiorno in Cina nel 1962, gli appunti di lavoro su *La tragica storia del dottor Faust*, trascrizioni delle prove di *Apocalypsis cum figuris*, appunti del lavoro al Circolo Scientifico, risalenti a Rzeszów e probabilmente a Nienadówka, sceneggiature dei primissimi spettacoli (tra cui *Pechowcy* di Jerzy Krzyszton allo Stary Teatr) e documenti della Scuola Teatrale, di Opole e di Wrocław, molte lettere private (tra cui di Maurice Béjart, di Tadeusz Różewicz, di Jan Kreczmar, di Zbigniew Raszewski, e tue) ecc. ecc.

Nella lettera di Osiński ritroviamo quasi un topos letterario – o il sogno di ogni archivistica: la scoperta improvvisa dei documenti nascosti, del tesoro sepolto tra il fieno. Carte, in questo caso, che Grotowski aveva voluto conservare negli anni (e tra cui, forse con una punta di stupore, Osiński ritrova anche le lettere di Barba, le lettere che un «allievo» poco più che ventenne aveva scritto al maestro, e che il maestro, contro ogni logica, aveva conservato). Sono carte vive, anche se mangiate. Materiali che potrebbero cambiare il corso degli studi – oppure che potrebbero semplicemente dare qualche piccola informazione in più. Testimonianze di un rapporto che ha cambiato la storia del teatro. La lettera continua così:

Avevo molto poco tempo, perché ci sarebbe stato da lavorare almeno una settimana, e io ero a Tarnaw soltanto per mezza giornata. Lavorando senza sosta (con un'ora di pausa per il pranzo, in cui il padrone di casa mi portò con l'auto fino a un villaggio vicino) ho fatto in tempo soltanto a dare un'occhiata veloce a quei documenti e di conseguenza ho potuto comprendere il loro contenuto solo molto vagamente. Ho visto che c'erano tra l'altro dieci lettere tue a Jerzy degli anni 1963-1970. Di 9 di esse ho fatto delle fotocopie che ti mando. Una, però, la prima, del 1963, scritta in India su un foglio bianco sottilissimo, era stata rosicchiata proprio al centro dai topi, al punto (è possibile che ai topi debba piacere particolarmente un certo tipo di carta?) che mi si è quasi disfatta in mano. Alla fine ho lasciato perdere, per non rischiare di farla rovinare ulteriormente in modo irrimediabile spostandola e fotocopiandola.

Kazimierz Grotowski ha deciso di destinare l'intera raccolta alla Sezione Manoscritti della Biblioteca Ossolineum a Wrocław. Io l'ho sostenuto sull'opportunità di una simile soluzione, e ho contattato immediatamente Janusz Degler sapendo che Janusz era nel Consiglio Accademico dell'«Ossolineum» e ha contatti diretti con questa istituzione. L'Ossolineum dovrà fare per prima cosa una pulizia di routine del contenuto della raccolta (cominciando con il passarla in una speciale camera a gas per eliminare la pre-

senza di funghi), e soltanto dopo si potrà iniziare con la conservazione e la cura dei documenti.

In questo modo si è chiarito il mistero della mancanza di alcuni documenti, soprattutto delle lettere di Jerzy Grotowski, che mancavano dall'archivio del Teatr-Laboratorium, e poi da quello del Centro.

Ecco, è tutto. Ho l'onore e il piacere di informartene. Ti saluto cara-mente e ti auguro felici vacanze.

Ti abbraccio – Zbigniew.

