

Franco Ruffini

## GROTOWSKI: MEMORIA E DISCONTINUITÀ

### *Grotowski e l'Italia*

Jerzy Grotowski è morto a Pontedera il 14 gennaio 1999. Vi operava continuativamente dal 1986, nel «Workcenter of Jerzy Grotowski» (poi «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards»), per quella che è stata la fase conclusiva del suo lavoro. L'azione di Roberto Bacci, direttore del «Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale» di Pontedera, che ne ha consentito lo svolgimento alle condizioni politicamente proibitive poste da Grotowski, resta un esempio di coraggio e lungimiranza culturali.

Ma il rapporto tra Grotowski e l'Italia è di assai più antica data. Risale al 1962 quando, nel gennaio, iniziò la collaborazione con Eugenio Barba, al «Teatro delle tredici file» di Opole. La testimonianza che ne ha lasciato Barba, in *La terra di cenere e diamanti*, è illuminante<sup>1</sup>. Non solo in particolare sul rapporto tra lui e Grotowski, ma in generale sul nodo in cui s'intrecciano le due prospettive del lavoro teatrale: quella più evidente rivolta verso lo spettatore che ne è il destinatario, e quella più nascosta ma non meno essenziale rivolta verso l'attore che ne è il soggetto. Di «tecnica 1» e «tecnica 2» parlavano, a questo proposito, Kim e Lama – alias Barba e Grotowski – nelle loro interminabili conversazioni notturne, tra alcol e sigarette e necessità di trascendenza, ognuno nella propria direzione.

Il rapporto si concluse nel marzo del 1964; dopo, Barba fondò l'Odin Teatret. Ma continuò, in modo indiretto, e per questo ancora più fecondo. L'Italia ne fu un ambiente privilegiato. Ricordo due date. Il 1975, con la storica edizione della Biennale di Venezia; e il 1981, con

<sup>1</sup> Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Bologna, Il Mulino, 1998 (nuova ed. accresciuta Milano, Ubulibri, 2004).

la seconda sessione dell'«International School of Theatre Anthropology» (ISTA) a Volterra, ma anche con le lezioni che Grotowski tenne – nei primi mesi dell'82 – all'Università di Roma La Sapienza, come professore a contratto chiamato da Ferruccio Marotti.

A Venezia, molti di quelli che s'erano lasciati travolgere da Barba, nella sua lezione sulla *Realtà senza teatro*, e dagli attori dell'Odin nelle scene dal *Libro delle danze*, andavano all'isola di San Giacomo per assistere ad *Apocalypsis cum figuris*, del Teatr Laboratorium, usato allora da Grotowski per prendere congedo dalle radici di uomo di spettacolo e aprire la prospettiva di uomo di teatro, nondimeno, ma oltre lo spettacolo. A Volterra, mentre brulicavano le varie attività pedagogiche e di ricerca, in una stanza appartata Grotowski riceveva una alla volta le persone che volevano incontrarlo. E le lezioni di Roma, se non hanno potuto evitare il carattere pubblico dell'Accademia, hanno poi circolato ben più ampiamente ma segretamente in una trascrizione «non rivista dall'autore». Li ho visti spesso, quei fascicoli dalle righe tormentate prima di Word, in mano ad attori appena scesi da vertiginosi trampoli alla Odin.

Più che essere il veicolo dell'influenza di Grotowski – soprattutto in Italia –, Barba e l'Odin ne furono piuttosto un terreno d'incontro e di scontro. Lo sono anche adesso, che Grotowski è morto<sup>2</sup>.

A prescindere dall'influenza in generale, i punti specifici dell'opera di Grotowski rispetto ai quali l'Italia è un osservatorio privilegiato sono tre, a mio parere:

1. il libro *Per un teatro povero*,
2. lo spettacolo *Il Principe costante*,
3. il passaggio da Stanislavskij a Grotowski.

*Per un teatro povero* esce in inglese nel 1968, come numero 7 del-

<sup>2</sup> Sulla Biennale del '75 – sulla sua atmosfera, in particolare – restano esemplari i rapporti di Cesare Garboli per «Il Mondo», da quello nell'attesa – *Chi fa suo legno e chi ristoppa* (2 ottobre) – a quello nel ricordo – *Anni cinquanta* (20 novembre). I pezzi dedicati a Grotowski (*sic!*) e Barba, a leggerli di seguito a distanza di tanto tempo, restituiscono in pieno quella complementarità di cui ho detto (cfr. Cesare Garboli, *Il teatro in Italia negli anni Settanta*, con una Prefazione di Ferdinando Taviani, Firenze, Sansoni, 1998). Sull'ISTA di Volterra – la più lunga: 8 agosto-8 ottobre – vedi Franco Ruffini, *Ricordi e riflessioni sull'ISTA*, in «Quaderni di teatro», VI, 23, feb. 1984. Oltre agli incontri personali, Grotowski tenne un seminario sui problemi della regia e, in trasferta a Firenze, una conferenza sull'improvvisazione. Le dispense di Roma sono: Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, trad. e cura di Luisa Tinti, testi non rivisti dall'autore. Le lezioni vanno dal 22 marzo al 20 maggio 1982.

la rivista in danese «Teatrets Teori og Teknikk» (TTT) edita dall'Odin Teatret, per iniziativa di Eugenio Barba. Viene pubblicato in Italia nel 1970. Oltre che immateriale, la presenza italiana nel libro di Grotowski è materiale e consistente. I due contributi più lunghi, *Il nuovo testamento del teatro* e *Allenamento dell'attore (1959-1962)*, sono ripresi, con alcuni tagli e modifiche, dal libro di Barba *Alla ricerca del teatro perduto*, pubblicato in italiano nel 1965<sup>3</sup>. Essenziale, poi, l'assistenza di Barba per la traduzione, dato che Grotowski all'epoca non conosceva l'inglese, e nondimeno volle partecipare puntigliosamente al lavoro.

*Il Principe costante* è uno spettacolo integralmente di Grotowski, di Ryszard Cieslak e del Teatr Laboratorium. Durante le prove, tra l'altro, Barba non era più in Polonia. Debuttò nell'aprile del 1965, l'ultima replica fu nel dicembre 1970. Nei cinque anni di vita, ha girato il mondo, e ha influenzato migliaia di persone, di teatro e no. Ma c'è stata un'altra circolazione del *Principe costante*, quella attraverso il film. Le registrazioni audiovisive non sostituiscono lo spettacolo, però ne rafforzano la durata: che è nella possibilità di uno sguardo sempre nuovo, anche dopo l'ultima replica. È compito dello studioso farsi garante dello sguardo postumo. Nei suoi limiti, il documento audiovisivo potenzia la ricostruzione di memoria. Il film del *Principe costante* è nato in Italia, nel 1974, per iniziativa dell'«Istituto del Teatro e dello Spettacolo» dell'Università di Roma La Sapienza. Da quel momento, la cassetta – spesso in riversamenti di terza o quarta generazione, al limite dell'inguardabile – è entrata nel corredo di tutti i gruppi teatrali; è stata proiettata in innumerevoli corsi universitari; è stata oggetto di studio – e malauguratamente, di imitazione – in tanti seminari di lavoro pratico. Se nel teatro della scena *Il Principe costante* appartiene integralmente al contesto polacco, nel teatro della memoria la sua cittadinanza privilegiata è italiana<sup>4</sup>.

Quanto al passaggio da Stanislavskij a Grotowski, l'Italia gode di una posizione di particolare vantaggio, a cominciare dalla conoscenza dei «libri in vita» di Stanislavskij. *La mia vita nell'arte* e *Il lavoro dell'attore su se stesso* sono stati tradotti direttamente dal russo, e

<sup>3</sup> Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatret Forlag, 1968; la traduzione in italiano, a cura di Maria Ornella Marotti, è *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970; il libro di Barba è *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Venezia, Marsilio, 1965. A tutt'oggi, *Per un teatro povero* non è stato tradotto in polacco.

<sup>4</sup> Il film è stato realizzato usando come banda visiva una ripresa anonima a camera fissa, e come banda sonora una registrazione audio realizzata a Oslo nel 1965,

non dalle edizioni americane, alle quali si continua a fare riferimento ma che sono assai poco fedeli alle intenzioni dell'autore<sup>5</sup>. Inoltre, gli interventi specifici sull'argomento, direttamente o indirettamente di Grotowski, sono usciti – salvo un caso in cui la prima pubblicazione era stata in polacco – in italiano<sup>6</sup>. A questi documenti si aggiunge una mia esperienza personale con Grotowski, del 1986, a Pontedera.

Col suo ricordo concluderò questo saggio. Tornando a raccontare, dopo la Premessa al prossimo paragrafo, per la seconda e ultima volta in prima persona.

### *Premessa: Stanislavskij agli attori*

Si è svolto a Wrocław, al Teatro Świebodzki, il 9 e 10 aprile 2005, il Simposio conclusivo della XIV sessione dell'ISTA: organizzata dall'Ordin Teatret con la collaborazione determinante del «Centro Studi Jerzy

uno o due anni prima della ripresa video. La sincronizzazione è stata supervisionata da Ryszard Cieślak. Riporto queste notizie da Ferdinando Taviani, *Cieślak pour mémoire*, in *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, a cura di Georges Bannu, Actes Sud – Papiers, 1992, p. 54. Pochi anni dopo la realizzazione del film, Ferruccio Marotti organizzò la rassegna cinematografica *Il teatro fra antropologia e avanguardia*, in collaborazione con l'ATER e con l'Università di Bologna (1978). Naturalmente, vi era presente il film del *Principe costante*. Nel catalogo, dattiloscritto, compariva anche la traduzione in italiano della ricostruzione dello spettacolo fatta da Serge Ouaknine, in *Les voies de la création théâtrale*, vol. I, Paris, Editions du CNRS, 1970, con la serie delle sequenze comprensive del relativo testo. Anche questo catalogo ha avuto ampia e multiforme circolazione. Riferisco la circostanza, di per sé irrilevante, per far vedere quanto il contesto italiano fosse attento a una fruizione il più possibile integrale dello spettacolo di Grotowski.

<sup>5</sup> Sulla diversità tra le edizioni americane e quelle russe dei libri di Stanislavskij, e sulle conseguenze di un'accettazione acritica delle edizioni americane, cfr. il mio *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2003 (nuova ed. accresciuta Roma-Bari, Laterza, 2005).

<sup>6</sup> Si tratta di: Jerzy Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, il cui testo è stato curato per la stampa da Leszek Kolankiewicz, da un incontro di Grotowski con registi e attori presso la Brooklyn Academy a New York il 22 febbraio 1969, pubblicato in «Dialog», 1, 1980, tradotto in italiano da Carla Pollastrelli per la pubblicazione in appendice a Konstantin Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La Casa Usher, 1980; Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, Postfazione a Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, trascrizione di due conferenze, ottobre 1989 a Modena e maggio 1990 all'University of California di Irvine, rielaborata e integrata dall'autore, e tradotta da Carla Pollastrelli; e naturalmente dello stesso libro di Thomas Richards: che anzi, per la situazione di lavoro di cui è testimonianza e per la vigile collaborazione esercitata dal maestro, dev'essere considerato il contributo di riferimento a proposito del passaggio da Stanislavskij a Grotowski.

Grotowski», che a Wrocław ha la propria sede. Durante il Simposio si sono susseguite dimostrazioni di lavoro dei vari maestri partecipanti, commentate da Barba. Nei due pomeriggi sono state presentate cinque relazioni sul tema *Grotowski: memoria e discontinuità*. Erano affidate, nell'ordine, a: Zbigniew Osiński, Leszek Kolankiewicz, Grzegorz Ziółkowski, Mirella Schino e Franco Ruffini, io. I relatori polacchi sono – o sono stati –, a vario titolo e con funzioni diverse, membri autorevoli del «Centro Studi», hanno avuto rapporti diretti con Grotowski e con i continuatori della sua tradizione nel mondo dello spettacolo. Mirella Schino è autrice di un libro sul «Centro di Pontedera», ed ha una profonda conoscenza – anche militante – del teatro di gruppo in Italia, nonché del contesto prossimo in cui si è svolta l'ultima fase del lavoro di Grotowski. Quanto a me, posso vantare un saggio su *Per un teatro povero*, e però uno studio e un'attenzione assidui, dall'anno in cui, ancora a Wrocław nel '75, ho conosciuto Grotowski. E un timore d'altrettanto lunga data e altrettanto ostinato a scrivere su un personaggio che sento vicino, centrale, e di cui però mi riesce ancora difficile definire i contorni<sup>7</sup>.

Ma a me è toccata quella che, nei fatti, è stata la relazione conclusiva del Simposio. Questo saggio ne è la versione scritta. E Barba, come sempre in prima fila, era lì attentissimo ad ascoltare.

«Tieniti stretto alle circostanze date», era il consiglio di Stanislavskij agli attori in difficoltà davanti alla parte, tentati di andare a risparmio o di strafare. Ho deciso di seguire anch'io il consiglio di Stanislavskij.

Le circostanze date della parte erano:

<sup>7</sup> Zbigniew Osiński è stato l'ideatore e il primo direttore del «Centro Studi Jerzy Grotowski», dal 1990 al 2004. È lo studioso più autorevole di Grotowski, sull'opera del quale ha scritto numerosi libri. L'ultimo, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty* (Jerzy Grotowski. Fonti, ispirazioni, contesti), Gdańsk, Slowo obraz teytoria, 1998 è la summa delle sue ricerche. Leszek Kolankiewicz ha collaborato con Grotowski e col Teatr Laboratorium dal 1973 al 1982. Ha scritto, tra l'altro, *No drodze do kultury czjenney. O działalności instytutu Grotowskiego. Teatr Laboratorium w latach 1970-1977*, Teatr Laboratorium, 1978 (ed. ingl. *On the Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977*). Grzegorz Ziółkowski è dal febbraio 2004 direttore del programma del «Centro per gli Studi del Lavoro di Jerzy Grotowski e per la Ricerca culturale e teatrale». Tra il 1991 e il 2003 ha diretto un gruppo teatrale. Il libro di Mirella Schino è *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale: 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996. Il mio saggio è *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, in «Teatro e Storia», 20-21, 1998-99. Una versione ridotta è in corso di pubblicazione in «The Drama Review». Alcune delle argomentazioni, in particolare su *Per un teatro povero*, sono riprese in prospettiva allargata nel presente saggio.

- la mia professione,
- il mio contesto culturale, l'Italia,
- il titolo assegnato d'ufficio a tutte le relazioni: *Grotowski: memoria e discontinuità*.

Secondo Stanislavskij, si trattava dunque di prendere i punti dell'opera di Grotowski per i quali *l'Italia* possa legittimamente essere considerata una postazione privilegiata, e l'ho fatto. Poi vedere – con gli strumenti della mia *professione* – se nella *memoria* consegnata ai relativi documenti o testimonianze dirette si possano ravvisare gli elementi di una *discontinuità*.

Buchi nella memoria.

*Primo punto: «Per un teatro povero»*

Borges ammonisce che i profili degli edifici possono essere guardati non per i pieni di muratura che racchiudono ma per i vuoti di cielo che lasciano scoperto. Quello che allo sguardo sul pieno appare brutto o banale, può rivelarsi invece – allo sguardo sul vuoto – bello e sorprendente. L'omissione a volte parla più dei discorsi che la circondano.

Nell'indice di *Per un teatro povero* compaiono di seguito i due capitoli *Allenamento dell'attore (1959-1962)* e *Allenamento dell'attore (1966)*. Il pieno è quello che i titoli dicono: il training dell'attore. Il vuoto è il periodo tra il 1963 e il 1965. Si tratta di un vuoto estremamente significativo: in quegli anni si svolse il lavoro per *Il Principe costante*, lo spettacolo simbolo di Grotowski, e l'esperienza di svolta verso quello che sarebbe stato – e già era in nuce – il teatro oltre lo spettacolo.

Accertata l'esistenza del buco, la prima questione è: è intenzionale?

Lo è. *Allenamento dell'attore (1959-1962)* riprende un testo pubblicato da Barba in *Alla ricerca del teatro perduto*. Vi compariva con lo stesso titolo, meno la precisazione temporale. Il libro uscì nel 1965, e Barba era arrivato a Opole proprio nel '62: è da presumere che le notizie sul training andassero oltre quell'anno. Due altre varianti lo confermano. Nella versione in *Per un teatro povero* scompare l'elenco dei maestri, che si riferiva al 1964. Viene eliminato, inoltre, ogni riferimento al Kathakali, che venne introdotto, in misura molto limitata, nel training del Teatr Laboratorium nel dicembre 1963 – quando Barba ne riportò la descrizione dall'India – restando-

vi poi solo alcuni mesi<sup>8</sup>. Tutt'e tre queste varianti – introduzione dei limiti temporali, eliminazione dell'elenco dei maestri e del riferimento al Kathakali – hanno chiaramente l'effetto di «retrodatare» lo scritto di Barba. Tanto chiaramente e in modo così convergente, da dover ritenere che l'effetto fosse la conseguenza di un obiettivo intenzionale.

La seconda questione è allora: cosa c'era in quel buco intenzionale? Cos'è che Grotowski aveva intenzione di escludere dal suo libro?

Il confronto tra le due versioni del testo permette di dare una risposta certa. Dalla versione non datata viene tagliato un lungo brano riguardante gli «esercizi psichici» – così vengono chiamati – per la trance<sup>9</sup>. Col nome di «esercizi psichici», accostato ad altri simili – «anatomia del subcosciente», «psicoanalisi “non-privata”» –, Grotowski descriveva a Barba le sue «ricerche di quest'ultimo periodo», in una lettera del 15 settembre 1963. E vi tornava poi sopra, con insistenza ed entusiasmo, in lettere successive per tutto il periodo cancellato dall'allenamento dell'attore nel suo libro a venire<sup>10</sup>.

La retrodatazione del saggio di Barba serviva proprio per eliminare dal libro di Grotowski la problematica della trance. A riprova

<sup>8</sup> Traggo la notizia dalla *Risposta di Eugenio Barba a Kermit G. Dunkelberg sull'influenza del Kathakali su Grotowski*, in appendice a *La terra di cenere e diamanti*, nuova ed. 2004, cit., pp. 174-75.

<sup>9</sup> Cfr. *Allenamento dell'attore*, in Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, cit., pp. 136-37. Sulla trance non vogliamo dilungarci. Per il discorso di questo saggio, basterà notare che nella trance coesistono integralmente precisione e spontaneità. Dice Grotowski, attraverso Barba, che l'attore «dovrebbe introdurre le sue azioni sceniche in uno stato di attitudine “calda”, “morbida”, quasi passiva dalla quale scaturisce la sua partitura attiva» (p. 136; corsivo dell'autore).

<sup>10</sup> Cfr. Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 142-43. Le lettere a Barba del periodo '63-65 sono fondamentali per comprendere, non solo la natura degli «esercizi psichici», ma soprattutto l'autentica rivoluzione che la loro scoperta e la loro pratica determinarono nel lavoro di Grotowski. A proposito di «anatomia del subcosciente» va notato che, tra i brani eliminati dalla versione originaria del *Nuovo testamento del teatro*, ce n'è anche uno riguardante i cosiddetti «nodi di espressività». Il brano – in termini appena più sintetici – compariva anche nell'*Allenamento dell'attore*. In tale brano si dice: «Sono del parere che sia necessario mettere a punto tutta un'«anatomia» particolare dell'attore ... ricercando i punti del corpo dell'attore che questi sente, a volte, come sorgenti nutritive ... Nella nostra terminologia noi chiamiamo questi punti di aggancio “nodi di espressività” ... Tutti questi studi e rapporti della propria “anatomia” debbono essere sviluppati» (*Il nuovo testamento del teatro*, in Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, cit., pp. 97-98).

ulteriore c'è il fatto che lo stesso brano di *Allenamento dell'attore* relativo alla trance compariva anche, in termini addirittura più ampi, in *Il nuovo testamento del teatro* – versione Barba – poi ripreso in *Per un teatro povero*. Anche se in questo caso non c'erano specifici problemi di datazione a imporlo, il brano viene eliminato.

Per come vengono proposti, gli «esercizi psichici» avevano lo scopo di eliminare ogni resistenza, ogni intervento della volontà, tra la motivazione interiore e l'impulso. Giungeva così a compimento la «via negativa», in cui gli esercizi fisici tendono a eliminare ogni resistenza ma dalla parte del visibile, tra impulso e reazione fisica. Nella condizione di trance la motivazione genera direttamente e immediatamente la reazione fisica. Quello che si rivela è il «processo interiore»<sup>11</sup>, a prescindere se non addirittura contro i compiti che lo spettacolo propone all'attore.

Il riferimento, implicito e più spesso dichiarato nelle lettere a Barba, è al lavoro per *Il Principe costante*.

In *Per un teatro povero*, il saggio che avrebbe dato il titolo al libro e che, in una lettera a Barba del 5 settembre 1965, Grotowski definisce il «testo-programma» per *Il Principe costante*, si dice infatti:

Da noi tutto è concentrato sulla «maturazione» dell'attore che è espressa da una tensione verso l'assoluto, da una denudazione completa, dall'estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di auto-compiacimento. L'attore fa dono totale di sé. Questa è la tecnica della «trance» e dell'integrazione delle energie psichiche e fisiche dell'attore che, emergendo dagli strati più intimi del suo essere e del suo istinto, scaturiscono in una specie di «transluminazione»<sup>12</sup>.

Il saggio inaugura il libro; riprendendone il titolo, si propone di fatto come una sua sintesi. È una «prima scena», e come tale orienta le aspettative del lettore. Se era stato il testo-programma per lo spettacolo, ora diventa oggettivamente il testo-programma del libro. Eppure, con il suo buco di memoria, il libro non tiene fede al programma: gli esercizi psichici, e ciò che ne consegue, nel libro non ci sono.

<sup>11</sup> Anche «processo interiore», come conseguenza dello stato di trance, è definizione dello stesso Grotowski, che noi mutueremo in questo saggio.

<sup>12</sup> Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 22. Il testo originario era stato pubblicato con lo stesso titolo in «Odra», 9 (55), 1965. La lettera a Barba in cui viene definito «testo-programma» si trova in Eugenio Barba, *La terra di cenere e di diamanti*, cit., p. 186.

### Perché?

Limitiamoci, per ora, a descrivere il libro così come si è venuto configurando. Lo si può immaginare come un vasto e complesso edificio con al centro una stanza vuota. O meglio, una stanza chiusa, della quale viene indicato il contenuto ma non viene fornita la chiave. L'edificio intorno ospita il «teatro dello spettacolo», con il suo artigianato, il suo training e le sue ragioni ideali. È il «teatro povero», che fa a meno di tutto l'inessenziale ma che, proprio indicando come essenziale solo il rapporto tra attore e spettatore, di entrambi afferma la necessità e l'identità. L'attore come attore, lo spettatore come spettatore. E, nel loro rapporto, lo spettacolo come spettacolo: del teatro povero, ma pur sempre «teatro dello spettacolo». La stanza chiusa al centro ospita invece il «teatro oltre lo spettacolo»: dove l'attore è già l'«attuante», attraverso ma al di là dell'attore; e lo spettatore è già il «testimone», attraverso ma al di là dello spettatore<sup>13</sup>. E dove, infine, l'artigianato teatrale già preannuncia il suo superamento, l'uso strumentale verso la «tecnica 2».

### *Secondo punto: «Il Principe costante»*

Il *Principe costante* è uno «spettacolo in forma di libro», e precisamente nella forma di *Per un teatro povero*. Stavolta l'immagine di un edificio di artigianato teatrale con al centro una stanza chiusa per ospitarvi il dono di sé nell'atto totale, non dobbiamo nemmeno sforzarci per tirarla fuori dai documenti. È Grotowski stesso a fornirla.

Quello per *Il Principe costante*, dice, fu «un lavoro con due gruppi, dove uno dei gruppi è stato una persona, Ryszard, e l'altro gruppo gli altri attori del Teatro-Laboratorio». Sul gruppo-Ryszard ci limitiamo a richiamare il fatto, ben noto, che Cieslak lavorò non su associazioni con il tema dello spettacolo – il martirio di un eroe santo che rifiuta di abiurare alla propria fede – ma, al contrario, su associazioni con la sua prima esperienza amorosa. Fu Grotowski a curare il montaggio di parole e azioni in modo che allo spettatore la partitura apparisse come quella di un martire della fede. Per Cieslak il compito fu solo di «uscire dalla paura, del rifiuto di se stesso, di uscire da questo, di entrare in un grande spazio libero dove si può non avere nessuna paura e non nascondere

<sup>13</sup> Attuante e testimone sono i termini usati da Grotowski a proposito dell'«attore» e dello «spettatore» di *Action*, l'opera creata da Thomas Richards al Workcenter di Pontedera.

niente». «Era il dono a qualcosa ... che ci oltrepassa, era il dono al suo lavoro, o era il dono al nostro lavoro, il dono a noi due».

Poi, quando

la linea delle azioni di Ryszard è stata completamente assicurata, dopo molti mesi di lavoro separato, abbiamo cominciato a fare gli incontri tra lui e gli altri membri del Teatro-Laboratorio, solo a questo momento. E là, all'inizio, non ha veramente eseguito la sua partitura. Quando è stato circondato dai suoi colleghi, ha solo marcato ciò che era necessario dal punto di vista tecnico, ha dolcemente, senza nessun colore, parlato il testo, ha preso solo gli atteggiamenti di base del corpo, ma non è entrato nel processo. Era, come avevamo stabilito tra noi, la strada. Durante questo periodo, io lavoravo con gli altri attori, in presenza di Ryszard o in sua assenza, facendo anche tutta questa composizione di canti, di interpretazioni, di immagini iconografiche, di allusioni visive, che hanno dato, attraverso gli stimoli da cui è bombardato il mentale dello spettatore, mediante le associazioni, la storia del *Principe costante* di Calderón-Słowacki. Più tardi, nella seconda parte di questo lavoro, Ryszard ha cominciato a entrare nel processo, quando i suoi colleghi avevano già trovato le loro proprie strutture in azione<sup>14</sup>.

Separatamente, il lavoro per la stanza chiusa e quello per l'edificio destinato a starle intorno. L'artigianato per lo spettacolo e, al centro, la stanza per il teatro oltre lo spettacolo.

*Per un teatro povero* e *Il Principe costante* si doppiano l'uno nell'altro, ma anche si integrano<sup>15</sup>. Lo spettacolo consente di vedere il risultato del lavoro nella stanza chiusa; avere la prova che il testo-programma non era un generico programma di sala ma un concreto programma di lavoro, sperimentalmente verificabile. La palizzata dietro la quale gli spettatori potevano spiare la performance di Cieslak erano le pareti della stanza chiusa: dentro la quale era possibile finalmente gettare uno sguardo. Però, restandone fuori. La chiave per entrarvi – gli «esercizi» per il processo interiore – restava tuttavia nel buco di memoria.

Perché?

<sup>14</sup> Le citazioni sono tratte da Jerzy Grotowski, *Le Prince Constant de Ryszard Cieslak*, in *Ryszard Cieslak, acteur-emblème*, a cura di Georges Banu, cit., nell'ordine p. 19, pp. 17-18, p. 16, pp. 18-19.

<sup>15</sup> Più che di spettacolo in forma di libro per *Il Principe costante*, si dovrebbe parlare di *Per un teatro povero* come di un libro in forma di spettacolo, dato che il libro viene dopo. Non è cosa che si possa dimostrare, ma credo proprio che Grotowski abbia costruito il libro – con la sua stanza chiusa – a immagine del *Principe costante*.

*Terzo punto: il passaggio da Stanislavskij a Grotowski*

Dice Grotowski:

Prima di una piccola azione fisica c'è l'impulso. Qui è il segreto di qualcosa di molto difficile da captare perché l'impulso è una reazione che comincia sotto la pelle e che è visibile solo quando è già diventato una piccola azione. L'impulso è così complesso che non si può dire che appartenga alla sfera unicamente corporea<sup>16</sup>.

Torzov – alias Stanislavskij – al lavoro sugli impulsi passa «da un compito all'altro senza eseguirli fisicamente». Stimolando gli impulsi interiori, «le azioni autentiche e produttive ... vengono da sé». Kostia commenta: «Arkadij Nikolaevič tenta di non muoversi affatto, ma di comunicare con gli occhi e la mimica»<sup>17</sup>.

Thomas Richards accosta queste due citazioni per precisare la differenza tra Stanislavskij e Grotowski nella concezione dell'*impulso*. È una differenza fondamentale, dalla quale discendono le altre che Richards prende in esame: a proposito del *personaggio* e dell'*organicità*.

Integrando le sue argomentazioni, la formulo così. Per Stanislavskij l'impulso è un assorbimento estremo dell'azione. In quanto tale *comunica*, come l'azione fisica, sia pur sviluppandosi con dinamiche d'energia diverse e in dimensioni molto più ridotte. L'impulso di Stanislavskij affaccia solo dalla parte del corporeo.

Per Grotowski no: la natura dell'impulso non è «unicamente corporea». Lavorare sugli impulsi «significa muoversi nell'interfaccia tra il cosiddetto "fisico" e il cosiddetto "spirituale"», commenta Ferdinando Taviani. Pur manifestandosi in micromovimenti, l'impulso non ha più l'effetto – né lo scopo – di comunicare. Potremmo dire che ha l'effetto e lo scopo di *rivelare*: «una *corrente essenziale di vita*», o anche «qualcosa di specifico sulla condizione umana».

Sono parole di Thomas Richards, sicuramente sottoscritte, se non dette, da Grotowski. Ma vita non è la propria vita, la condizione

<sup>16</sup> Jerzy Grotowski, *C'était une sorte de volcan*, in *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, a cura di Bruno de Panafieu, Genève, L'Age d'Homme, 1993, p. 99; citato in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 105. Si tratta di un'intervista, raccolta nel febbraio del 1991, molto importante per chiarire l'influenza di Gurdjieff sul lavoro di Grotowski.

<sup>17</sup> Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 104. La citazione da Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 217, si riferisce al lavoro per *L'ispettore generale* (1936-37).

umana non è quella di nessun individuo particolare. Il lavoro sugli impulsi opera sul «cosiddetto “spirituale”», ma *attraverso* l'attore<sup>18</sup>. In Stanislavskij serviva all'attore per il personaggio; in Grotowski si serve dell'attore per andare oltre il personaggio, e oltre la stessa individualità dell'attore.

Il caso di Cieslak nel *Principe costante* è doppiamente esemplare. Le associazioni con la propria esperienza amorosa, da un lato non partivano dal personaggio, né vi erano orientate. Il personaggio fu una costruzione del regista, a prescindere da quelle associazioni. Dall'altro lato, le associazioni con la *propria esperienza amorosa* proiettarono Cieslak verso *l'esperienza dell'amore*<sup>19</sup>.

Le parole di Grotowski sono del tutto chiare, in proposito:

Questo [le associazioni di Cieslak] si riferiva a quel tipo d'amore che, dato che può capitare solo nell'adolescenza, porta tutta la sua sensualità, tutto ciò che è carnale, ma, allo stesso tempo, dietro di questo, qualche cosa di totalmente differente che non è carnale, o che è carnale in un'altra maniera, e che è molto più come una preghiera. È come se, tra questi due aspetti, si creasse un ponte che è una preghiera carnale.

«Preghiera carnale» è una precisa espressione neoplatonica. Concreta: niente metafora, o «mambojambo» esoterico. «È stato

<sup>18</sup> Collocato esattamente il lavoro sugli impulsi, Taviani afferma che quello di Grotowski è «un lavoro che passa *attraverso* la persona». Aveva premesso che occorre «sgomberare il campo dall'idea di un lavoro indirizzato al miglioramento della persona, al suo benessere interiore o al suo equilibrio», perché, se la ricerca di Grotowski può *anche* dialogare con “New Age”, la sua distanza è misurata dal rigore che fa dell'individuo un territorio da attraversare, e non un valore in sé da proteggere o migliorare» (cfr. Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in «Teatro e Storia», 20-21, 1998-99, pp. 408-410). Che la ricerca di Grotowski miri a costituire «un veicolo per la realizzazione spirituale di chi lo pratica» – come ho scritto in *La stanza vuota*, cit., p. 482 – mi viene contestato da Marco De Marinis (cfr. *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, in «Culture teatrali», 5, aut. 2001, p. 17). Anche se realizzazione spirituale non è esattamente «miglioramento della persona, benessere interiore o equilibrio» – e anzi, a rigore, si fonda sul contrario – l'appunto di De Marinis è sostanzialmente corretto. Le citazioni di Thomas Richards sono in *Al lavoro con Grotowski*, cit., nell'ordine p. 105 e p. 112.

<sup>19</sup> Anche Stanislavskij sentì il bisogno che l'attore potesse andare oltre il personaggio, verso «qualcosa di specifico della condizione umana». Pensò che lo si potesse fare con l'aiuto della musica, quando l'attore può raggiungere la «condizione eroica». Tuttavia, il superamento del personaggio in Stanislavskij avviene sempre a partire dalle circostanze date del personaggio, ed è questa una differenza fondamentale rispetto a Grotowski (cfr. in proposito il mio *Stanislavskij e il teatro laboratorio*, in questo stesso numero di «Teatro e Storia»).

come se quell'adolescente rammemorato – torna sull'argomento più tardi – *si liberasse del peso del corpo, con il corpo*, come se andasse in un territorio dove non c'è più peso, non c'è più sofferenza»<sup>20</sup>.

Cambia, naturalmente, anche la nozione di organicità. Per Stanislavskij, l'organicità era quella dell'attore che riesce a ri-vivere. Il suo corpo, allora, esprime naturalmente: e tuttavia l'insieme delle circostanze date che determina la reviviscenza gli resta estraneo. Grotowski commenta:

Quando Stanislavskij lavorava sulle azioni fisiche ... domandava all'attore: «Cosa faresti, se fossi nelle circostanze date?» ... Quando lavoravo con l'attore non riflettevo né sul «se» né sulle «circostanze date» ... L'attore fa appello alla propria vita, non cerca nel campo della «memoria emotiva» né del «se». Si rivolge al corpo-memoria. E al corpo-vita ... E in quel momento si libera sempre ciò che non è fissato consapevolmente, ciò che è meno afferrabile, ma in qualche modo più essenziale dell'azione fisica. È ancora fisica e già pre-fisica. Questo lo chiamo «impulso»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Le citazioni sono tratte, nell'ordine, da Jerzy Grotowski, *Le Prince Constant*, cit., in *Ryszard Cieslak, acteur-emblème*, a cura di Georges Banu, cit., p. 17, e dall'intervista rilasciata a Marianne Ahrne per il film TV *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski* – regia della Ahrne – andato in onda come quinta puntata del ciclo *Cinque sensi del teatro*, il 26 giugno 1994 (ora in «Teatro e Storia», 20-21, 1998-99, p. 432; il corsivo è mio). All'esempio di Cieslak fa riferimento, naturalmente, anche Richards (*Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 108). «Mambojumbo» era l'espressione usata da Grotowski per stigmatizzare la banalizzazione della terminologia e dell'apparato esoterici. Relego in nota una considerazione che per me tuttavia non è affatto marginale. La centralità dell'esperienza amorosa, con la sua base sensuale, non credo che si limiti al caso di Cieslak nel *Principe costante*. Basta leggere per esteso gli «esercizi psichici» contenuti nel *Nuovo testamento del teatro*, versione Barba, o i consigli agli attori sulle relazioni sessuali in *Allenamento dell'attore*. Marianne Ahrne, nel suo romanzo *I sogni di Katarina Horowitz*, descrive un seminario con Grotowski, a Holstebro nel 1967, e riferisce virgolettata questa frase: «Le sorgenti profonde scorrono al di là di tutte le resistenze. [È necessario] darsi completamente, come nell'amore» (in «Teatro e Storia», 20-21, 1998-99, p. 450). È come se per Grotowski l'amore, con l'energia che scaturisce dalla sua base sensuale, fosse il motore naturale – quanto meno, un motore privilegiato – del «processo interiore». Credo che l'amor platonico – che non rifiuta il corpo, anzi ne utilizza le energie per uscirne verso Dio, non per immergersi nella sua intimità – sia un modello particolarmente puntuale ed efficace del lavoro di Grotowski.

<sup>21</sup> Jerzy Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, cit., in Konstantin Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit., p. 200. Torna il problema della collocazione dell'impulso e, in definitiva, della sua provenienza. L'impulso, dice Grotowski, proviene dall'«interno del corpo». Ma «si tratta qui di una certa sfera, che al modo dell'*arrière-pensée* definirei come *arrière-être*, che comprende anche tutte le motivazioni dell'interno del corpo, dell'interno dell'anima; ma nella pratica parliamo dell'interno del corpo»

Niente deve restare estraneo all'organicità dell'attore. «Adesso definisco come organico – aveva scritto in una lettera a Barba del primo settembre 1964 – sia quello che prima (per me) era “organico”, sia quello che consideravo dipendente dall'intelletto. E tutto mi appare sotto una nuova luce»<sup>22</sup>. «Prima» era Stanislavskij, la «nuova luce» è quella del lavoro con Cieslak per *Il Principe costante*.

Sul passaggio da Stanislavskij a Grotowski, questo è ciò che traggo dai libri e dal ragionamento. Poi c'è la mia esperienza personale.

Nel 1986, Grotowski organizzò a Pontedera un seminario per giovani registi, italiani e stranieri, di gruppi. Invitò anche tre professori: Nicola Savarese, Ferdinando Taviani e me. A ciascuno di noi chiese di fare una lezione ai partecipanti. A me toccò di parlare delle azioni fisiche in Stanislavskij. Fu uno di quei casi in cui l'altezza ti fa vedere solo il cielo che è sopra, e non il baratro che sta sotto. Mi preparai con cura, utilizzando soprattutto il libro di Toporkov *Stanislavskij alle prove*, che avevo letto nell'edizione in inglese<sup>23</sup>. Se non nelle parole, nella sostanza ricordo esattamente cosa dissi. Più che delle azioni fisiche, parlai del cosiddetto metodo delle azioni fisiche, con la scusa a me stesso che l'argomento era più interessante per dei giovani registi. Dissi che nel metodo, le azioni fisiche hanno sì un ruolo importante, ma non preliminare né esclusivo. Servono per creare la «linea fisica della parte», ma prima – e anche dopo, quando l'attore la elabora dopo averla creata – l'immersione nelle circostanze date resta fondamentale. Ancora oggi ridirei le stesse cose. Ma non era quello che Grotowski mi aveva chiesto.

Poco dopo, faccia a faccia in un bar, Grotowski mi fissò con quello sguardo da tante diottrie in meno e quel sorriso alla Greta

(Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, ora in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski: 1959-1969*, a cura di Carla Pollastrelli e Ludwik Flaszen, con la collaborazione di Renata Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, p. 148; si tratta del testo di una conferenza tenuta il 18 ottobre 1968 a Parigi, presso l'Accademia Polacca delle Scienze).

<sup>22</sup> La lettera è in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., p. 157. Le azioni fisiche in Stanislavskij, nota Grotowski, permettono di passare «dalla sincerità simulata alla sincerità vera a metà. Dal punto di vista della concezione dello spettacolo è molto ... [ma] nella prospettiva del superamento del professionismo esiste solo l'atto che coinvolge l'interezza dell'uomo» (*Risposta a Stanislavskij*, cit., in Konstantin Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit., p. 196).

<sup>23</sup> Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, Ubulibri, 1991. L'ed. inglese è *Stanislavski in Rehearsal. The Final Years*, New York, Theatre Arts Books, 1979.

Garbo – così lo vede Mirella Schino – e mi disse che avevo fatto proprio «una bella lezione da professore». I professori parlano per far conoscere quello che sanno di più, non per conoscere un po' di più quello che sanno meno. Era quello che avevo fatto.

Mi aspettavo, adesso sì, una bella lezione, invece niente. Prese a parlare del libro di Toporkov. Mi disse che, certo, era un libro fondamentale a proposito delle azioni fisiche in Stanislavskij, ma che tuttavia bisognava fare molta attenzione. Intanto, c'era il problema della censura, potente in Unione Sovietica al tempo della pubblicazione in russo (1949). Non era affatto sicuro che Toporkov avesse potuto dire tutto quello che voleva, e che anche le cose dette avesse potuto dirle come voleva. Poi, ancora più importante, c'era la questione delle date. Il lettore tende a considerare il libro come unitario, ma in realtà Toporkov riferisce di episodi che vanno dal 1927, il lavoro sui *Dissipatori* di Kataev, al 1938, il lavoro per il *Tartufo* di Molière. Aggiunse che, per capire veramente il libro di Toporkov, bisognava leggerlo insieme a *Romanzo teatrale* di Bulgakov. E finì lì.

Cosa aveva voluto dirmi con quelle apparenti divagazioni?

Resta ancora oggi un buco nella (mia) memoria. Ma come la galleria di un tarlo, che continua ad avanzare e non si sa in che direzione, né se e dove sia destinata a finire. Quello su cui mi accingo a ragionare è il punto al quale il tarlo è arrivato, oggi che scrivo queste pagine.

Nella sua *Risposta a Stanislavskij*, Grotowski dice di aver cominciato da dove Stanislavskij aveva finito «perché la morte interruppe la sua ricerca». Altrove ha detto più sbrigativamente: «perché morì»<sup>24</sup>. Conoscendo la sua diffidenza verso le parole, non mi chiedo cosa significhi «perché la morte interruppe la sua ricerca», è ovvio; mi chiedo invece a quale situazione concreta, specifica – definita in termini di spazio e di tempo – possa far riferimento. La risposta è il lavoro per *Tartufo*. La morte lì, non come fa in generale ma in un tempo e uno spazio precisi – concretamente –, «interruppe la sua ricerca» sulle azioni fisiche, nel punto più avanzato al quale era arrivata. Forse, col proporre la questione delle date, Grotowski aveva voluto indirizzare la mia attenzione sull'esperienza del *Tartufo*.

Rileggo le pagine di Toporkov cercandovi, più che la continuità con i precedenti dei *Dissipatori* e di *Anime morte* (1932), la disconti-

<sup>24</sup> Jerzy Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, cit., in Konstantin Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit., p. 194. La formula più concisa è riferita da Thomas Richards in *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 115.

nuità: e salta agli occhi, prima d'ogni altra cosa, la diversa atmosfera. Nel 1927, Stanislavskij era un uomo stanco, pressato da mille difficoltà, ma sostanzialmente integro. L'anno dopo fu colto da un doppio infarto, dal quale non doveva riprendersi più. Se nel 1932 ne era faticosamente convalescente, nel '38 era un uomo vicino alla morte. Lo sapeva, lo sapevano. Davvero, bisogna leggere le pagine acide di Bulgakov per capire quanto la situazione – con le continue incursioni della governante, armata di termometro e medicinali – fosse grottesca, cioè comica e però veramente tragica<sup>25</sup>.

Tuttavia gli allievi «giocavano» – così chiamavano fare gli esercizi. Gioco è tutt'altra cosa di scherzo, nello scherzo non ci sono regole. Anche sulla distanza tra scherzo e gioco *Romanzo teatrale* insegna. Basta vedere con quale aristocratica degnazione Toporkov accredita a Stanislavskij il famoso «scherzo», riferito da Bulgakov, dell'innamorato costretto a fare la sua dichiarazione pedalando sul palco in bicicletta.

Con la descrizione di questa prova l'autore del romanzo evidentemente riteneva di aver sagacemente messo in ridicolo i metodi di regia di Stanislavskij. Tuttavia, se si escludono alcune esagerazioni che danno un tono comico al racconto, il metodo di lavoro in sé risulta veramente tipico di Stanislavskij e in noi, che lo conosciamo bene, non suscita affatto la reazione che voleva provocare l'autore<sup>26</sup>.

Loro che lo conoscevano bene, non l'avrebbero presa per scherzo, quella prova.

La regola di tutte le regole del gioco era l'abbandono, una completa fiducia nel maestro e ognuno con ciascun altro. Sapevano che i «giochi» di Stanislavskij diventano efficaci solo se portati all'estremo, quando – eliminato ogni residuo di scherzo – finalmente l'attore sente scorrere il tempo-ritmo giusto, nel corpo e dentro, dove non si vede. Leggiamo, e magari ci viene un po' da sorridere. Ma non dobbiamo dimenticare che a giocare così erano artisti affermati, non più giovanissimi e prevedibilmente non insensibili al ridicolo.

Non è una situazione molto diversa da quella di Grotowski al lavoro con Cieslak per *Il Principe costante*. A prescindere da modalità, motivazioni e obiettivi specifici del lavoro.

Precisando nel lavoro per *Tartufo* il momento concreto del pas-

<sup>25</sup> «Il n'y a rien de plus drôle que le malheur», come dice Beckett – Nell a Nagg – in *Finale di partita*.

<sup>26</sup> Vasilij Toporkov, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 105.

saggio da Stanislavskij, può darsi che questo volesse dirmi, Grotowski: che la tecnica del suo lavoro sulle azioni fisiche – sugli impulsi e, in definitiva, sul «processo interiore» – si riduce a niente, se non c'è prima quel rapporto di completa fiducia che nessuna tecnica può creare, ma che è la condizione indispensabile per «non avere nessuna paura e non nascondere niente». Il lavoro con Cieslak per *Il Principe costante* non s'era semplicemente separato da quello con l'altro gruppo. S'era distaccato dal mondo normale, per costruire un «mondo a parte» che consentiva, e si può dire generava gli «esercizi psichici» come la norma altra della sua separatezza.

Non diversamente da come l'incombente della morte di Stanislavskij aveva distillato in giochi quelli che nel mondo normale sarebbero stati solo scherzi.

### *Perché? Insegnamento e trasmissione*

Finora ci siamo chiesti: perché indicare l'esistenza di una stanza chiusa, dichiararne il contenuto e persino mostrare il risultato del lavoro che vi si svolge, e però non fornirne la chiave? Quella domanda, il colloquio al bar di Pontedera me la ripropone oggi in termini più semplici e radicali: sono esercizi gli «esercizi psichici»? Nel senso in cui lo sono gli esercizi fisici, cioè partiture suscettibili di essere consegnate come istruzioni oggettive, sia pure per l'uso personalizzato del singolo attore?

Torniamo ai documenti.

La versione dal polacco in inglese dell'omonimo testo-programma, in *Per un teatro povero*, è quasi letterale. Pochi gli emendamenti o le integrazioni. Tagli, uno solo. Alla fine del quarto capoverso, la frase: «La nostra perciò è una *via negativa* – non una somma di perizie tecniche ma una rimozione di blocchi» continuava così:

In verità, si potrebbe affermare che in questo metodo il processo interiore dell'attore è in sé una forma di perizia tecnica, ma non sarebbe del tutto esatto. Perché questo processo non può essere insegnato<sup>27</sup>.

Questo passo nel libro non c'è.

Nella nuova traduzione in italiano del saggio di Grotowski, si indica la fonte originaria e la versione che l'autore ha decretato come «definitiva». Come tale viene indicata quella mutila in inglese, nel

<sup>27</sup> Per la verifica dei testi in polacco, ringrazio Marina Fabbri per il sollecito e competente aiuto.

libro *Per un teatro povero*<sup>28</sup>. Il taglio non era casuale, se lo si conferma addirittura a distanza di più di trent'anni. Sul perché sia stato operato, possiamo azzardare delle ipotesi. Ad esempio: che quanto in esso si afferma era già abbastanza chiaro, in un libro in cui il «processo interiore» è relegato in una stanza chiusa, e abbiamo visto con quale consapevolezza programmatica. Ovvero: che Grotowski abbia voluto evitare il sadismo di indicare il cuore della propria pedagogia d'attore, e al contempo negarne esplicitamente la praticabilità.

Sia come sia, l'essenziale è che *il processo interiore non può essere insegnato*. Rileggiamo alcuni degli «esercizi psichici» proposti per raggiungerlo.

È necessario reperire

come gli slogan, le formule intorno alle quali si dispone tutto un bozzolo di reazioni istintive legate alla sua [dell'attore] particolare personalità, per esempio «sono brutto», «nessuno mi ama».

Oppure: si può cominciare

dalla posizione del «cocchiere» ... Questa posizione porta alcuni attori alla scoperta del loro motivo psichico personale ... e dà la sensazione di un formicolio, di un risveglio alla vita della regione del cuore.

O ancora:

conviene stabilire come un dialogo progressivo tra la regione del cuore e le regioni principali dell'organismo, come se la regione del cuore si rivolgesse, per esempio, alle gambe, alle braccia: «Pace, sono con voi» quasi volesse confortarle ... È essenziale esaminare l'interno delle cosce e la parte tra il plesso solare e lo sterno, ciò che provoca spesso la sensazione di un'ondata calda che si infrange verso l'alto<sup>29</sup>.

Non si può evitare un certo imbarazzo. Il dialogo con New Age, di cui parla Taviani, travalica in complicità, senza quel «rigore» che non può essere imposto né preordinato, ma che è organico solo nell'intimità profonda di un mondo a parte.

<sup>28</sup> Vedila in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski: 1959-1969*, cit.

<sup>29</sup> Cfr. *Il nuovo testamento del teatro*, in Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, cit., pp. 95-96. Si tratta, come si ricorderà, di brani poi espunti dal libro di Grotowski. In una recente conversazione, Barba mi ha dichiarato di non aver mai assistito personalmente all'esecuzione di questi o simili «esercizi psichici», ma di averne solo sentito parlare, all'epoca. Mi ha confermato altresì che tutto quanto da lui scritto in proposito in *Alla ricerca del teatro perduto* gli fu riferito da Grotowski e, in alcuni casi, letteralmente dettato.

Pochi mesi prima di morire, Grotowski scrisse un breve testo che può essere considerato il suo testamento professionale. Vi parla di *Action*, rettificando quanto apparso in una cronaca locale. Dice:

Ripeto, dunque: *Action* non è «uno spettacolo». È un'opera interamente creata e diretta da Thomas Richards, e nella quale prosegue un lavoro continuo dal 1994. Si può dire che *Action* è stata una collaborazione tra Thomas Richards e me? Non nel senso di una creazione a quattro mani; solamente nel senso della natura del mio lavoro con Thomas Richards dal 1985, che ha avuto il carattere della trasmissione; trasmettergli ciò che ho raggiunto nella vita: l'aspetto *interiore* del lavoro<sup>30</sup>.

Come per il raffronto con Stanislavskij, non so se o quanto il lavoro di Grotowski con Thomas Richards per *Action* si sia svolto con le stesse modalità di quello con Cieslak per *Il Principe costante*. Non è importante. Quel che è certo è che si è svolto nelle stesse condizioni di intimità profonda e continuativa tra maestro e allievo.

Il «processo interiore», l'«aspetto *interiore* del lavoro» non può essere insegnato. Non appartiene al mondo normale degli esercizi. Può solo essere trasmesso: in un mondo a parte, che certo *non può essere costruito nelle pagine d'un libro*.

È la risposta alla domanda: perché?

Ed è questa – tra insegnamento e trasmissione – la decisiva, sottile e profonda discontinuità nella memoria di Grotowski<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Il testo reca la data del 4 luglio 1998. È stato pubblicato, nella traduzione dal francese a cura di Mario Biagini, all'interno di un articolo di Renato Palazzi nel supplemento cultura de «Il Sole-24 ore» del 21 marzo 1999. Vedilo ora in «Teatro e Storia», 20-21, 1998-99, e in «The Drama Review», 43, 2, sum. 1999. La citazione è a p. 443.

<sup>31</sup> Scrive Grotowski a Barba, il 21 settembre 1963: «Credo che le ricerche di quest'ultimo periodo (auto-esplorazione, anatomia psichica, psico-analisi del “non privato”), se sviluppate, possano aprire possibilità e prospettive inesauribili ... Se lei davvero riuscisse a tornare in Polonia [Barba, in quel periodo, era in India] per qualche settimana ... cercherei di iniziarla praticamente a tutto questo. È una conoscenza assolutamente concreta *che si può studiare e verificare sul proprio organismo* ... Si possiede davvero solo ciò *di cui si è fatta esperienza*, e dunque (nel teatro) ciò che si sa e che può essere verificato nel proprio organismo, nella propria concreta e quotidiana individualità» (in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 147-48, corsivi dell'autore). È un terreno nel quale la prudenza è d'obbligo, ma credo che proprio in quella parola «iniziazione» sia la chiave per affrontare il «problema Grotowski». Tra insegnamento e trasmissione, tra spettacolo e teatro oltre lo spettacolo: in quel nodo, insomma, che Taviani colloca al centro della «doppia visuale».