

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 appunti<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> 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 eventi<sup>2</sup>.

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

<sup>2</sup> 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 fastidio<sup>3</sup>.

Gli appunti non corrispondono alle esigenze di Grotowski, né allo stile accademico. Sono imperfetti<sup>4</sup>. 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.

<sup>3</sup> 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 Źródła* (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.

<sup>4</sup> 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 stagisti<sup>5</sup>. 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

<sup>5</sup> 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'accento<sup>6</sup>. 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.

<sup>6</sup> 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 Jeanne<sup>7</sup> 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 Sören<sup>8</sup> 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-

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

<sup>8</sup> 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.

Jana<sup>9</sup> 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.

Anna<sup>10</sup> 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».

Dimitri<sup>11</sup> 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.

Inga<sup>12</sup> 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

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

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

<sup>11</sup> Dimitri Radochevitch, attore francese, stage del 30 gennaio-20 luglio 1968.

<sup>12</sup> 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 Koko<sup>13</sup>, e da Pascal<sup>14</sup>. 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:

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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 pensiero<sup>15</sup>. Vi ho dato queste spiegazioni a

<sup>15</sup> 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 forte<sup>16</sup>.

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'altro<sup>17</sup>. Non analizzare. Non cercare formule, cercare il fenomeno.

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

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

*Torture e possibilità*

Cosa avrà annotato<sup>18</sup> 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).

Susanne<sup>19</sup>, nella discussione con François<sup>20</sup> 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.

Yolande<sup>21</sup> 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.

<sup>18</sup> 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.

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

<sup>20</sup> François Mirante, attore francese, stage dell'11 gennaio-20 luglio 1968.

<sup>21</sup> 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 Filip<sup>22</sup> 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.

<sup>22</sup> 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 fondamentale<sup>23</sup>.

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

<sup>23</sup> 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 vita<sup>24</sup>. 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

<sup>24</sup> 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'integrazione<sup>25</sup>. 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

<sup>25</sup> 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»<sup>26</sup>. 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-

<sup>26</sup> 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 miracolo<sup>27</sup>, 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 marginali<sup>28</sup>. 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

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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»<sup>29</sup>? 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.

<sup>29</sup> 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.

Interpretazione<sup>30</sup>. 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.

<sup>30</sup> 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.