

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

A Edgar Ceballos, a Eugenio Barba: grazie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I FATTI

La prospettiva internazionale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ *Esercizi*, in *Ivi*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. *il Performer*¹⁴.

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

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

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

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

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

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

La via polacca

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

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

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

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

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

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

Dalla seconda edizione in poi fu aggiunto, in appendice:

*il Performer*¹⁹.

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

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

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

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

È quello che avvenne.

La via messicana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para los lectores de Máscara

¡Queridos amigos!

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

Hasta luego entonces en las páginas de Máscara
Jerzy Grotowski

Pontedera, 28 III 1991

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RACCONTO DEI FATTI

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

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

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

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

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

L'opera completa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'opera prima

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rilanciare un grido

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

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

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

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

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

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

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

E il primo movimento è quello che decide.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Di necessità virtù

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

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

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

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

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