Taviani-Barba
DOPO UNA CONVERSAZIONE CON FLASZEN

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

Caro Eugenio,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sei un «polacco fuori di sé»?

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

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

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

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

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

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

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

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

– L'avete saputo solo dalle sue dichiarazioni pubbliche?

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

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

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

– Perché?

– Era vuoto.

– Chi?

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

– Nel periodo in cui fece *Apocalypsis*?

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

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

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

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

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

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

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

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

Abbracci,



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

Caro Nando,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un forte abbraccio

