GROTOWSKI POSDOMANI
VENTUNO RIFLESSIONI SULLA DOPPIA VISUALE

1.

Finché Jerzy Grotowski era in vita, la solitudine della sua posizione veniva mascherata dall'illustre eccentricità di superficie. Negli ultimi anni, il grave stato di salute aggiunse ulteriori e mai certe cortine. I suoi modi di vivere, d'abitare, d'abbigliarsi e di nutrirsi, regolati da visioni personalissime; la sua etichetta a metà fra lo hippy e l'episcopale; una povertà assoluta che riusciva a costare molto denaro; le condizioni ferree che poneva per la logistica e i tempi del lavoro; l'intransigenza incurante delle opinioni, dei principi e dei contegni correnti; il suo virtuosismo camaleontico nei rapporti con le persone e con gli ambienti, e persino i radicali mutamenti delle sue fattezze fisiche in diversi momenti della sua vita, facevano di lui quel che si dice un *personaggio*. Finché era in vita, era possibile l'illusione che fossero le idiosincrasie del personaggio a rendere difficile capire quel che pensava e dove stesse andando.

A volte gli aspetti paradossali d'una persona, i comportamenti che sembrano straniarla, servono in realtà a familiarizzarci. Non bastano a spiegare, ma almeno fanno sì che un'estraneità ci *riguardi*.

Dopo la morte di Grotowski, vi sono stati alcuni trafelati tentativi di bilancio, ma è emersa soprattutto la consapevolezza che la fatica per comprenderlo – malgrado le numerose parole, la grande fama, in qualche caso la frequentazione o l'amicizia – deve ancora cominciare.

Non c'è nessun segreto su Grotowski. Egli diventa poco visibile a furia di diffrazioni. È come se invece di un'immagine, avessimo di lui sventagliate di varianti su schermi diversi.

Benedette le polemiche! Era relativamente facile parlarne quando si trattava di rispondere alla disinformazione o alla vol-

garità di alcuni di coloro che fanno professione di teatro. Caduto il vento delle polemiche e l'esigenza di informazioni fededegne, bisognerebbe cominciare a fare un po' di storia. Ma occorre iniziare dall'inizio, dallo stabilire i quadri e i punti di riferimento.

A questa necessaria pazienza dei primi passi allude il termine «posdomani»[1].

2.

La difficoltà di mettere a fuoco il percorso di Grotowski deriva anche da precisi inciampi storiografici.

Poiché la sua traiettoria è rigorosa e conseguente, tanto da apparire monotematica; poiché non è complessa, ma è profonda, in senso materiale, come può esserlo un'incisione, resta da spiegare come mai renda allora impraticabile una semplice inquadratura storica. Probabilmente perché traversando il teatro, tagliandolo con una rotta personale e molto determinata, rende difficile individuare il contesto cui appartiene. Benché il percorso sia preciso, esso resta mal definibile, come se la sua linea fosse chiara, ma sfocata la tela sulla quale è tracciata.

Ci troviamo perciò di fronte ad un particolare tipo di inciampo. In genere la difficoltà a farsi un'idea degli avvenimenti dipende dal loro carattere malcerto, da documenti carenti o dubbi. In questo caso, invece, dipende soprattutto dall'imprecisione dei contesti, dall'incertezza sulla loro pertinenza. Quando manca un'idea precisa del contesto, non è che ci si affacci sul vuoto: ci si trova di fronte ad una pletora di contesti possibili, sui quali si proiettano molteplici fattezze e prospettive.

Poiché Jerzy Grotowski ha annodato un doppio legame nel rapporto fra il teatro e l'aldilà del teatro, la sua immagine rischia continuamente la sproporzione. A partire dalle cose più semplici: la statura. Mentre la sua grandezza era chiaramente percepibile da chiunque avesse la fortuna di incontrarlo, essa non è altrettanto semplice da raccontare. È indubitabile finché si resta nel conte-

[1] È l'opinione anche di Zbigniew Ošinski, il più informato e implicato fra gli studiosi di Grotowski, docente all'università di Varsavia e direttore artistico del «Centre of Studies on Jerzy Grotowski's Work and the Cultural and Theatrical Research» di Wroclaw. Fra i suoi molti scritti, si vedano i volumi *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawnicz, 1980; *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkicie*, Warszawa, Wydawnictwo Pusty Oblok, 1993; ed il fondamentale *Jerzy Grotowski: zródla, inspiracje, konteksty*, Gdansk, Slowo obraz terytoria, 1998 (Franco Ruffini ne sta promuovendo la traduzione, a cura di Marina Fabbri).

sto degli spettacoli del Novecento. Ma spettacoli smise presto di farne[2].

Siccome inquadrarlo è difficile, i discorsi su di lui tendono a farsi enfatici, e a reagire all'enfasi con la banalizzazione.

3.

Gli scritti di Grotowski che qui raccogliamo sono scritti d'occasione. Non sapremmo dire a che titolo potrebbero definirsi «importanti», eppure possono esser letti come promemoria e *memento*. Due riguardano l'occasione grave, l'approssimarsi della morte ed il problema della discendenza: lungo quale linea si trasmetta l'essenziale della ricerca condotta. Uno è il programma delle lezioni per la cattedra di Anthropologie Théâtrale al Collège de France, secco accidentato preciso e grigio come un tracciato topografico. Altri due, infine, non sono scritti, ma trascrizioni: interviste da trasmissioni televisive del 1976 e del 1993. Enunciano in termini semplici e chiari questioni che hanno spesso provocato equivoci e pseudostorie.

Grotowski ha scritto pochissimo, perlopiù ha trascritto a partire da discorsi, interviste, dialoghi. I foglietti che raccogliamo esagerano dunque una tendenza che era sua e che racchiude un'indicazione e un messaggio.

L'indicazione è sul modo di leggerlo, sul guado fra orale e scritto: come se volesse battersi contro il carattere fuggitivo dell'espressione orale, cercando di fissarla in maniera inequivoca; e contro la fissità dello scritto, restituendogli la fluidità di un rapporto ogni volta diverso con l'interlocutore.

Il messaggio è sul suo modo di intendere i rapporti con la posterità. Lo stimolo essenzialmente occasionale dei suoi scritti, il fatto che egli non abbia mai pubblicato pensando al lontano futu-

[2] Promemoria: aveva meno di quarant'anni quando il capitale di prestigio accumulato gli permise di smettere con gli spettacoli. Le opere che gli avevano procurato fama di rivoluzionario e genio indiscusso del teatro contemporaneo – *Dr. Faust* (1963), *Akropolis* (5 versioni fra il 1962 ed il 1967), *Il principe costante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (tre versioni fra il 1968 ed il '73) – le aveva composte in un arco di tempo relativamente breve. La sua fama intanto cresceva anche tramite la diffusione di *Per un teatro povero*, uscito nel '68, in lingua inglese (*Towards a Poor Theatre*), pubblicato a cura di Eugenio Barba in Danimarca nelle edizioni dell'Odin Teatret. Grotowski era allora trentacinquenne; Eugenio Barba, fondatore dell'Odin e – per l'occasione – editore, era un trentaduenne. Quel libro girò il mondo in molteplici traduzioni. «Teatro povero» fu l'ultimo grande slogan del teatro novecentesco.

ro, a come lasciare un monumento stampato di sé e della sua opera, ma sempre e solo reagendo alle contingenze, ci dice come fra i suoi miti personali non ci fosse quello della Storia. Lo interessavano enormemente gli intrecci storici e politici, ma la Storia con la maiuscola credo non gli interessasse affatto: né il documento né il monumento. Si comportò come se il solo «futuro» verso cui sentirsi responsabile fosse quello contiguo: gli eredi e l'esigenza di non lasciar loro situazioni troppo scoscese o ingarbugliate.

4.

Sia nel mondo delle idee che in quello delle relazioni umane e sociali, Grotowski ha annodato legami attraverso le rigorose circonvoluzioni delle prese di distanza. La sua strategia di fondo è quella del commiato.

Esemplari, da questo punto di vista, i suoi due ultimi biglietti, che sembrano poco, e assumono invece un peso a contraggenio, quasi ironico.

Sono il «testo senza titolo» destinato alla pubblicazione *post mortem*, firmato a Pontedera nel luglio 1998; e la «Nota per gli amici» fatta circolare nell'ottobre successivo. Con essi, Grotowski ha evitato sia la solennità del silenzio che quella delle «ultime parole». Scrive. Ma è un «testamento» che si limita a mettere ordine fra le carte.

Sta morendo una delle personalità più influenti e carismatiche del teatro contemporaneo e tutto quel che fa è rispondere alle imprecisioni correnti – persino un piccolo articolo disinformato sulla pagina locale d'un quotidiano[3]. Poi corregge in maniera acerrima e quasi pedantesca una falsa notizia relativa alle posizioni politiche del fratello fisico nucleare in Polonia. D'accordo: in queste rettifiche trova modo di inserire alcune frasi che compendiano e testimoniano i suoi orientamenti essenziali, ma tenendo conto del suo ruolo storico la si direbbe comunque un'elusione.

Un'elusione eloquente, se è vero che la trascendenza in senso verticale era la sola verso la quale Grotowski si sentisse veramen-

[3] In occasione del conferimento a Grotowski del premio «Pegaso d'oro» della Regione Toscana (la cerimonia si svolse a Pontedera, assente Grotowski perché malato, il 30 maggio 1998), sulle pagine di Firenze de «la Repubblica» era apparso un articolo firmato da Roberto Incerti in cui si parlava di *Action* come di un'opera di Grotowski, mentre il titolo – «Il maestro in scena dopo 12 anni» – creava addirittura la falsa notizia di un ritorno di Grotowski alla regia. Nello stesso articolo, il ruolo di Thomas Richards veniva sottovalutato.

te responsabile, nei cui confronti cercasse di adempiere ai doveri del proprio stato, derivandone l'obbligo di fare bene i conti con le contingenze. E se è vero che per «i posteri» non ebbe né tempo né voglia, restandogli estranea quella versione orizzontale della trascendenza che viene detta «senso della Storia», dobbiamo dedurne che per noi Jerzy Grotowski, che fu maestro ed amico, resterà probabilmente come un nodo che è meglio lasciare intricato piuttosto che districarlo male, in maniera semplicistica, rischiando di rimanere con un pugno di fili rossi nella mano.

5.

Ricapitoliamo gli inciampi che renderanno difficile, oggi e domani, far la storia di Grotowski. Ha dato la scossa più energica al teatro del secondo Novecento, ma sarà forse ingannevole vederlo all'interno della storia del teatro, sia perché da essa deborda, sia perché con essa crea un doppio legame. Questo doppio legame ci obbliga a guardare contemporaneamente in due direzioni diverse, reagendo a una doppia visuale: quanto più la sua figura esula dal contesto teatrale, tanto più questo ci serve per definirla; quanto più la riportiamo ad esso, tanto più vi risulta straniera.

I doppi legami sono spesso contorcimenti fecondi che fanno zampillare aspetti nascosti o remoti della cultura. Ma non in questo caso. La tensione fra lo sguardo che riesce a distinguere Grotowski solo nel contesto teatrale, e quello che invece lo distingue per il suo esulare, invece di creare un vivo ed instabile equilibrio genera immagini sfocate o banali: il santone, l'eremita, il profeta.

Perché accade? Esiste una biforcazione, nel teatro novecentesco, che potremmo indicare distinguendo fra due diversi fini: l'attore e lo spettatore. Quando il teatro viene spinto oltre i suoi limiti di routine o oltre i suoi limiti conosciuti, sembra che ad un certo punto si trovi di fronte a questa biforcazione: o si addentra nel territorio dell'attore, oppure in quello dello spettatore. In quest'ultimo caso, lo spettacolo incarna il valore e la forza del teatro nel suo insieme. Nel primo caso, invece, lo spettacolo può essere persino un di più, mentre il centro e la fonte del valore diventa il sapere e l'esperienza dell'attore come lavoro dell'essere umano su se stesso.

Nell'uno e nell'altro caso si tratta di forzare i confini tradizionali del teatro: mutare il senso della sua funzione pubblica, i contesti di riferimento, il suo modo di crearsi contesti, di creare

dissidenza o di lottare; oppure, sono i confini interni all'individuo ad essere forzati, e il lavoro teatrale può essere un particolarissimo «yoga» che affonda le sue radici nel terreno della finzione, del «come se».

Ne risultano, pertanto, due geografie del teatro: l'una, che consiste nel nuovo territorializzarsi dell'ambiente, dello spazio e degli insiemi di spettatori, dei confini economici, sociali e mentali della scena. L'altra, che riguarda il paesaggio interno ed interiore dell'individuo, che lo modella attraverso finzioni efficaci, lo riscatta dall'ordine sommario della psicologia corrente, dalle nebbie del pressappoco e dall'instabilità emotiva.

La biforcazione segna probabilmente una complementarità. Probabilmente le due geografie non possono che riecheggiare l'una nell'altra. Ci mancano, però, gli strumenti concettuali per una comprensione unificata di queste forze complementari che reggono il moto del teatro novecentesco e che forse ne segnano l'essenziale destino nel passaggio di secolo.

E conseguentemente non abbiamo ancora gli strumenti concettuali per ragionare sensatamente dell'energia potenziale prodotta dal dislivello tra la *sfera del fra* e la *sfera dell'in* nel teatro contemporaneo, cioè dall'apparente incompatibilità, varcati certi limiti, della *esplorazione-per-lo-spettatore* e dell'*esplorazione-per-l'attore.*

Sul crinale fra le due geografie, Jerzy Grotowski ha lasciato che la visuale che l'inquadrava si sdoppiasse. Probabilmente ha dovuto scegliere. Non aveva il tempo – mentre si concentrava sulla propria ricerca, risparmiando le forze di cui i suoi malanni fisici gli permettevano di disporre[4] – per mobilitare la propria intelligenza e la propria esperienza d'intellettuale escogitando quadri di riferimento meno grossolani dei correnti paradigmi su teatro e rituale.

[4] Una testimonianza di Peter Brook ci esime dai ricordi in prima persona: «Negli ultimi anni – scrive Peter Brook – pochissimi di coloro che lo vedevano in pubblico potevano immaginare quanto fosse malato. In pubblico, la sua energia e la sua vitalità parevano inesauribili. Si trattava di un'*attuazione* nel vero senso della parola. Non l'abile imitazione d'una condizione di buona salute. Era una resurrezione, proprio in quel momento, lui era totalmente se stesso. E lui solo sapeva quanto spietata fosse la preparazione – la quantità di energie strappate ai giorni di riposo, di silenzio – e il prezzo che doveva pagare nei giorni di prostrazione che seguivano» (Peter Brook, *Grotowski era...*, lettera da Parigi del 3.2.1999 per la rivista «El tonto del pueblo – revista de artes escénicas del Teatro de los Andes», diretta da César Brie, nn. 3/4, maggio 1999, p. 165.

6.

Grotowski parlava spesso di teatro, della propria esperienza come creatore di spettacoli, un'esperienza conclusa ormai da decenni, per la quale era però sempre vivissima la curiosità; oppure della grande stagione del sapere teatrale novecentesco, inaugurata da Stanislavskij. Ma si limitava ad usare questi orizzonti di riferimento come repertorio di esempi per una problematica che del contesto teatrale potrebbe fare facilmente a meno. Mi riferisco alla problematica del lavoro dell'individuo su di sé, quel che può ricondursi alla nozione di «yoga» in senso vasto[5]. Si osservino quei «tracciati topografici» che sono i suoi programmi di lezioni per il Collège de France, e si vedrà come la scelta dell'esemplificazione teatrale s'appoggi sulle convenienze e l'autobiografia più che crescere da una necessità interna al discorso.

Lì, infatti, gli esempi e le questioni teatrali si susseguono come tappe più o meno obbligate (ma alla fine l'argomento di congedo esula). Nel programma per il corso del 1996-1997, dopo l'Opera di Pechino, Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, dopo il Teatr Laboratorium, troviamo il tema del teatro e dello «yoga» legato all'esempio dei Baul dell'India, monaci erranti. Alla fine del programma per il corso 1997-1998 (quello che Grotowski non poté concludere a causa del precipitare delle condizioni di salute) troviamo l'improvviso emergere della figura di Ramana Maharshi, il maestro indiano che Grotowski aveva scoperto a 9 anni, nel libro di Paul Brunton regalatogli dalla madre. Ad Arunachala, sulla montagna di Maharshi, Grotowski ha chiesto che venissero portate le sue ceneri.

Le convenienze disciplinari e l'obbligo di attenersi alla propria esperienza di regista potevano essere teoricamente «non ne-

[5] O vago: per dire una disciplina che: 1) coniuga la pratica fisica e quella mentale; 2) tende al superamento della condizione biografica; 3) consiste di ben precisi esercizi o di partiture dettagliate e definite, entro le quali e rispettando le quali trovare lo sbocco dalla ripetizione meccanica all'irripetibile e non premeditato fluire della «vita» qui ed ora (o esperienza del presente nel presente); 4) fornisce ai suoi stadi intermedi strumenti utilizzabili a fini pratici, personali o professionali. Grotowski ha spesso definito il suo compito come ricerca e composizione di uno «yoga» a partire dal sapere professionale dell'attore. Si è quindi confrontato anche con Gurdjieff (che è la «tradizione» cui appartiene Peter Brook), ma da posizioni autonome e sulla base di un'esperienza di prima mano, con il punto d'appoggio nella pratica dell'attore. Una traccia del suo confronto dall'esterno con Gurdjieff si trova nell'intervista *C'était une sorte de volcan* pubblicata (a cura della redazione) nel «Dossier» *George Ivanovitch Gurdjieff*, textes recueillis par Bruno De Panafieu, Héricourt, L'Age d'Homme, 1992, pp. 98-115.

cessarie», ma nella pratica non erano pretestuose. Grotowski percorreva concretamente le zone che, nella nostra cultura, stanno fra il teatro, il rito e lo «yoga». Era un viaggiatore che poteva farsi guida, che poteva con efficacia raccontare i suoi viaggi esperti di terre incognite, e che non ha avuto tempo e modo per trasformarsi da camminatore in geografo, tracciando profili generali, fornendo un'immagine d'insieme e dall'esterno di quel paese in cui incrociava i cammini.

7.

La visuale sdoppiata non è stato un problema di Grotowski. È un *nostro* problema. Non ha limitato in alcun modo il suo modo di spostarsi. Limita invece fortemente il nostro modo di farci un'idea sul senso dei suoi spostamenti[6].

Essa può essere così riassunta:

– Se lo guardassimo dal punto di vista delle vicende del teatro novecentesco, Grotowski apparirebbe come un artista ed un maestro che a un certo punto del percorso ha lasciato cadere le preoccupazioni specificamente teatrali per concentrarsi su una ricerca di tipo iniziatico. Così facendo ha certamente dilatato i confini materiali e concettuali del teatro, ma con tale oltranza da forarli per andarsene. La sua opera principale sarebbero gli spettacoli *Dr. Faust*, *Akropolis*, *Il principe costante* e *Apocalypsis cum figuris*, con l'importante «a parte» di *Studium o Hamlecie*[7]. Farebbero parte del nucleo principale dell'opera le ricerche sul training dell'attore, mentre la corolla di questo nucleo storicamente fondamentale sarebbe costituita dall'influenza diffusa e dalle attività dopo *Apocalypsis*: il «parateatro», il «teatro delle fonti», fino al lavoro degli ultimi anni dell'«Arte come veicolo».

– Se invece guardassimo la figura di Grotowski ponendo il punto di vista all'interno della sua vicenda personale, oppure facendo perno sul lavoro degli ultimi anni, apparirebbe un chiaroveggente che ha utilizzato il contesto, il sapere e le tecniche tea-

[6] Il *vitium professorium* per eccellenza consiste nel credere che gli inceppi e le contraddizioni che si incontrano nell'analisi, nella descrizione storiografica e teorica, rispecchino contraddizioni e inceppi del fenomeno o dell'azione oggetto del discorso.

[7] Di questo lavoro del 1964, del quale si parla in genere pochissimo, si veda l'approfondita analisi condotta da Eugenio Barba in *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 91-99.

trali per scavare la via di uno «yoga» libero da ipoteche dottrinarie e metafisiche. Una sorta di denudatore della Tradizione: un approccio alla tradizione iniziatica capace di fare a meno della dipendenza diretta da ciò che nella nostra cultura viene associato alle religioni, alle dottrine, alle multiformi gerarchie dei cleri, ai miti, ai dogmi e alle pretese d'ortodossia. Apparirebbe, cioè, come uno degli itinerari novecenteschi della gnosi, che in questo particolare caso ha avuto fra le sue conseguenze anche effetti e clamori teatrali[8].

Se la si considera astrattamente come un caso di difficile definizione, o come il problema dell'appartenenza a questo o quello scomparto d'uno schema, la doppia visuale è una questione di lana caprina. Disorienta seriamente, invece, quando essa si pone come uno squilibrio al punto d'avvio della fatica dello storico.

Di quale storia generale fa parte la storia particolare di Grotowski?

Se a domande come queste non si sa rispondere diventa disagevole distinguere, cioè vedere. E il fatto stesso di porsele, malgrado la loro disarmante elementarità, dimostra che rispondere effettivamente non si sa[9].

8.

Quella che a noi appare come una doppia visuale non solo non ha limitato il percorso di ricerca e di trasmissione delle esperienze condotto da Grotowski, sia quando faceva spettacoli

[8] Il clamore teatrale venne definito da Grotowski, con un'immagine molto efficace, la «curva degli applausi»: curva nel senso del tornante di una corsa ciclistica in salita. L'atleta pedala solitario. Ad un certo tornante s'è radunata la folla degli spettatori che lo applaudono e lo incitano. Lui attraversa gli applausi, ma deve continuare la sua corsa: la curva degli applausi, infatti, non è in rapporto con il traguardo. Grotowski applicò questa immagine al periodo dei suoi successi teatrali nel discorso che tenne il 21 settembre 1976 ai partecipanti del primo incontro del «Terzo Teatro» promosso da Eugenio Barba nel corso del Festival Teatrale di Belgrado (BITEF).

[9] Quando non è chiaro quale quadro di riferimento convenga scegliere, sembra meglio limitarsi alla «semplice» biografia. Ci si illude, cioè, che il tenersi alle concretezze ed alle cronache biografiche sia già una risposta, magari umile, ma sufficiente: la vita d'una persona – pare – è pur sempre una storia di per sé. Ma così la difficoltà di partenza crea ulteriori travisamenti, perché il genere biografico, il racconto semplice della vita, sembra una soluzione proprio in quei casi di persone particolarmente «difficili», la cui vita e il cui campo d'energia sfuggono quindi, quasi per definizione, al dominio di chi ne scrive.

che quando aveva smesso di farli. In qualche modo lui stesso l'ha progettata. Franco Ruffini, nel saggio qui raccolto, individua le tracce d'una tale premeditazione in *Per un teatro povero*, e parla d'una stanza vuota: un libro costruito per proteggere una stanza vuota, o – specularmente – una stanza vuota nascosta al centro per dar senso, con l'eloquenza della sua omissione, ad un libro.

L'uso della doppia visuale può infatti essere tatticamente utile per governare l'asimmetria d'una situazione in cui è lo «yoga» a dare il senso, ma è il teatro a dare grandezza.

Il problema della grandezza non si risolve soltanto in un giudizio di valore, è innanzi tutto un problema di libertà. La riconosciuta «grandezza» di un artista può dare ampi margini alla sua azione, può permettergli rischi calcolati. Grotowski ha sistematicamente usato il proprio successo ed il proprio prestigio come capitale da investire per conquistarsi spazi di libertà sempre più ampi. Benché il suo ambiente fosse il teatro, riuscì più volte ad eluderne la sorveglianza: quella di regime, finché restò in Polonia; quella degli intellettuali vogliosi di definizioni, dei media, dei funzionari esigenti, quando divenne apolide, negli Stati Uniti, in Francia, in Italia. La sua autorevolezza e la sua intelligenza montavano sul piedistallo della sua fama artistica, difendendo così l'attuale anomalia. Ma la sua grandezza si ridimensionerebbe, cesserebbe persino d'essere un problema pertinente, se Grotowski si presentasse, invece che come regista e maestro di teatro, soltanto come uno dei «maestri» della Tradizione.

Grotowski, a causa della doppia visuale, sembra dopo la sua morte entrare nella Storia agitando lo spirito della *sproporzione*. Già da prima, anche la cronaca e l'aneddotica s'erano sdoppiate: era considerato da tempo un vegliardo, benché quand'è morto, il 14 gennaio 1999, non avesse ancora compiuto i 66 anni. In realtà è come se fosse «morto molte volte – spiega Georges Banu – perché più d'ogni altro artista egli è scomparso ogni volta di più, al termine di ciascun ciclo, per abbandonare progressivamente il teatro, il mondo»[10]. È giusto però parlare di cicli diversi? Oppure ha ragione chi sostiene che le fasi che sembrano scandire la vicenda di Grotowski sono puro illusionismo, dove l'effetto d'un'evoluzione si crea per il semplice spostarsi dell'accento dall'uno all'altro livello di un'unitaria ricerca[11]?

[10] Georges Banu, *Grotowski: éclats d'un mythe*, in «Alternatives Théâtrales», 60, Bruxelles, Centre Dramatique Hainuyer, 1999, pp. 73-75.

[11] Così Franco Ruffini, *Nell'autobiografia di Barba, la pedagogia d'un artista*, in «L'indice», dicembre 1998, recensione al libro di Barba, *La terra di ce-*

Anche la prima reazione di Richard Schechner alla notizia della morte sottolinea la sfasatura fra due immagini di Grotowski:

> Per alcuni, egli stava accanto a Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd e Bertolt Brecht [...]. Per altri era uno sconosciuto. Uno strano paradosso: un uomo di teatro la cui influenza deriva non tanto dalle sue produzioni pubbliche, ma dalle centinaia, probabilmente dalle migliaia di individui che egli ha incontrato, toccato e cambiato[12].

Benché lavorasse da anni con pochissime e per pochissime persone, le sue conferenze e le sue lezioni richiamavano folle, in qualsiasi parte del mondo. Il sorprendente richiamo delle sue parole aveva anch'esso alla base l'efficace miscela della doppia visuale: era un grande maestro di teatro che spiegava, soprattutto a gente legata o attirata dal teatro, quanto potesse esservi aldilà di quell'attrazione o esperienza.

9.

La doppia visuale rende vacillanti e a volte fastidiose parte delle testimonianze sulle attività condotte da Grotowski dopo che smise di far spettacoli. Spesso ne lamentiamo il carattere impressionistico, sentimentale, personalistico (più che *personale*). Ma quando un'esperienza si situa per definizione in un «fuori», che non si sa bene di che cosa sia «alle porte», a descriverla si scivola facilmente nelle zone umide e imbarazzanti: nell'«io» e

nere e diamanti. L'imponente *The Grotowski Sourcebook*, curato da Richard Schechner e Lisa Wolford (London-New York, Routledge, 1997), suddivide la sua attività in periodi che rispondono ai dati d'una cronologia apparentemente oggettiva, ma che forse non rispecchia che le etichette scelte da Grotowski nel corso d'un processo di lavoro caratterizzato dalla continuità e in cui lo sperimentare precedeva il nominare. Le diverse fasi, che distinguono le differenti sezioni del libro, sarebbero: teatro come produzione di spettacoli, o «Teatro povero» (1957-1969); parateatro (1969-1978); teatro delle fonti (1976-1982); «objective drama» (1983-1986); «Arte come veicolo» (1986-1999). È vero che Grotowski ha più volte utilizzato la scansione della sua attività in fasi differenziate e trattabili ognuna di per sé, quando ha direttamente o indirettamente organizzato incontri sul complesso del suo lavoro. Si trattava però di uno stratagemma retorico, che serviva a trasformare la celebrità del Grotowski «teatrale» in un buon piedistallo per le attività presenti, più difficili da giustificare e far accettare: un sorta di *divide et impera* applicato alla doppia visuale. Probabilmente, però, insistere nella suddivisione delle fasi, come se fossero altrettante unità culturali a sé stanti, servirebbe soltanto a gettar fumo negli occhi.

[12] Richard Schechner, *A mentor with wisdom and a drive to learn*, in «The New York Times», 31.1.1999.

nel «mio»[13]. Ciò che però conta è che questa debolezza della descrizione non ha necessariamente a che vedere con una corrispettiva debolezza dell'esperienza vissuta: il racconto vacilla e non soddisfa non perché l'esperienza fosse traballante o banale, ma perché manca lo sfondo contro cui piazzarla per distinguerla. Ridotto al suo grado zero, sfondo diventa il testimone stesso, e quindi non dovremmo irritarci se esso porta con sé i soliti urtanti inconvenienti d'ogni «io».

Il capitolo dal romanzo di Marianne Ahrne, che traduciamo, presenta un'eccezione interessante. La finzione romanzesca dà robustezza e spregiudicatezza alla testimonianza in prima persona, le permette di accogliere anche le più indifese descrizioni di stati emotivi. È possibile osservare per quali fragili e minuscoli vasi capillari, per quali turbamenti del cuore, che di per sé apparirebbero ingenui e poco degni di interesse, cresca invece un'esperienza che può dar forma al coraggio d'una persona che sa contrastare lo spirito del tempo. Viene così raccontata una parte della storia di Grotowski della quale si sa pochissimo: i suoi primi seminari all'estero, l'inizio del suo impatto, tramite la pedagogia teatrale, sui testimoni-partecipanti.

Si noti il carattere di quell'impatto. Grotowski, più che un maestro in senso proprio, è qui un commutatore di senso: fornisce ad una «normale» crisi personale un percorso anomalo e preciso, attiva le potenzialità individuali agendo su ciò che sottostà al disagio, dissotterrando – sotto il ribollimento di poesia, rabbia e senso dell'inadeguatezza giovanile – la fonte d'una testardaggine intima che potremmo anche definire come una profonda non detta ferita.

Così Grotowski appare in quello che è probabilmente il libro più vivo e contraddittorio scritto fino ad oggi su di lui: *La terra di cenere e diamanti* di Eugenio Barba[14]. Vi si intrecciano con grande maestria il genere letterario picaresco e il genere storiografico. L'autore «dice tutto». E il lettore si rende conto di

[13] Questa situazione è ottimamente rappresentata, nel «bene» e nel «male», nel film girato da Louis Malle, scritto e interpretato da André Gregory e Wallace Shawn, *My Dinner with André* (1981). Una parte significativa del racconto di André Gregory (il film consiste della conversazione fra Gregory e Shawn durante una cena a quattr'occhi in un ristorante di lusso a New York) è dedicata al suo incontro con Grotowski. Il testo è stato pubblicato: Wallace Shawn and André Gregory, *My Dinner with André,* a screenplay for the film by Louis Malle, New York, Grove Press, 1981.

[14] Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, Bologna, Il Mulino, 1998.

quanto sia denso il silenzio da cui quell'impetuoso parlare zampilla. È bravura di scrittore. E quindi anche trasparenza e verità. La lettera con cui Barba si rivolgeva a Grotowski in occasione d'un premio[15] – l'ultima battuta d'un lungo dialogo, una lettera aperta che giunge a Pontedera dalle Ande peruviane e che sovrasta il clamore restaurando uno spazio intimo – ribadisce il senso d'un dialogo profondo perché basato sulla vicendevole imperscrutabilità[16].

10.

Sostiamo un momento di fronte a questo dialogo. Non si tratta solo della vicendevole imperscrutabilità di due diverse persone e di due divergenti avventure. La vulgata teatrale usa incasellarli in coppia, confondendo la cronistoria del loro legame con una somiglianza storica. In realtà sono opposti, come si complementano e divergono verticalità ed orizzontalità. Il caso di queste due persone ha la forza di un paradigma.

La trascendenza, per Barba, è quella trascendenza orizzontale che chiamiamo Storia. Per dirla in maniera schematica – e quindi con il rischio delle parole grosse – egli fa i conti con la Storia at-

[15] È il premio di cui alla nota 3. La lettera è pubblicata in questa sezione della rivista.

[16] Barba è ritratto in un atteggiamento simile, nei confronti di Grotowski, da Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 212-213. L'intero capitolo (intitolato con partecipe ironia «I problemi dei profeti», pp. 205-218) è centrale, dal nostro punto di vista, sia perché affronta il problema dei rapporti di profonda ed indiretta influenza di Grotowski con l'ambiente teatrale, anche negli anni del suo apparente «silenzio»; sia perché contiene un efficace schizzo in prima persona: «Mi colpisce, nella presenza di Grotowski durante il nostro incontro, una lunga sera del 5 settembre 1995, la vigilanza continua, come un animale che sta in agguato, e può stare lì per ore, immobile ma all'erta. Il modo in cui passano le ore, e lui rimane sempre uguale, senza che le occhiaie si mangino la faccia, il sonno gli faccia calare di un millimetro le palpebre, senza che la conversazione perda il suo carattere brillante, come di bollicine di intelligenza che salgono quasi visibilmente in superficie. [...] Una conversazione che ha il sapore dei tempi lunghi, e il seme del pericolo. Un grande nobile con la sua cortesia un po' barocca, apparecchiata nel dettaglio, minuta, incessante con lo scorrere del tempo. Gli occhi da lupo ed il piccolo sorriso identico a quello di Greta Garbo. Tale è la padronanza di Grotowski sulla situazione che, molto più che attraverso le parole, fa passare quasi solo con il suo modo di rivolgersi a Roberto Bacci il succo di quel che, più che raccontare, sembra volermi mostrare del suo rapporto con Pontedera: il rispetto» (pp. 213-214). Uno schizzo che acquista ulteriore spessore se sovrapposto alle parole di Peter Brook riportate qui sopra alla nota 4.

traverso le scosse alla storia-del-teatro. Ciò che trascende le contingenze non è per lui l'alto e il basso, ma il passato e il futuro.

È vero: la differenza fra il senso orizzontale e quello verticale della trascendenza dipende più che altro dai modi di dire, ma è utile al paradigma. Fra le parole-chiave di Grotowski, per esempio, si coloravano in maniera particolarmente vivida termini come «verità» ed «evidenza»; fra quelle di Barba si colorano piuttosto termini come «giustizia» e «dignità».

Il teatro di Barba, all'opposto di quel che fece Grotowski, produce col passar del tempo sempre più spettacoli e dispone di un ampio repertorio, eppure si verifica per lui un fenomeno equivalente a quello verificatosi per Grotowski: il *significato* della sua fama, il suo *senso*, sembra campeggiare nell'immaginario teatrale come un varco, un'indicazione spirituale, scientifica e politica, per vie parallele e indipendenti rispetto all'efficacia della sua arte. Possiamo dedurne che la differenza fra il «Grotowski degli spettacoli» e i Grotowski successivi contribuisca meno di quanto sembri al configurarsi della «doppia visuale»?

Congeneri ed opposti come il Polo Nord ed il Polo Sud, Grotowski e Barba possono rappresentare l'uno l'asse delle ordinate, l'altro quelle delle ascisse entro cui aprirsi un sentiero per la speculazione sul valore del teatro venturo, aldilà dei fasti di cronaca. In questo senso incarnano un paradigma che per gli storici può essere prezioso.

11.

Dal punto di vista della storia della cultura, Grotowski ha inciso a tre differenti livelli, in campi quanto più profondi tanto più circoscritti e indipendenti dal teatro. L'impaccio storiografico cresce con il crescere della profondità.

È stato, per la maggioranza di coloro che ne conoscono il nome, il profeta dell'arte teatrale di fine secolo, colui che saldò riscatto etico, riscatto politico e riscatto estetico del teatro. A questo primo e più diffuso livello, che in parte si identifica con il libro *Per un teatro povero*, il suo ruolo, benché complesso, è valutabile con chiarezza[17].

[17] Ne *La terra di cenere e diamanti*, cit., Barba fa la cronaca dei casi, dei tempi e contrattempi attraverso cui il libro di Grotowski prese forma e giunse alla pubblicazione. Poi, dopo la cronaca, scrive una pagina di storia: «Nessun

Per molti, è stato un termine di riferimento, quel commutatore di senso delle crisi personali di cui abbiamo poco fa parlato. Qui il suo ruolo nella cultura è sicuro e profondo, riguarda «le centinaia, probabilmente le migliaia di individui che egli ha incontrato, toccato e cambiato» di cui diceva Schechner – ma quanto più l'incidenza è stata profonda tanto meno è possibile soppesarla. Non per nulla il termine più appropriato è quello di «influenza» che come al solito non dice granché.

Per un piccolo numero di persone, infine, è stato l'orefice capace di individuare e annodare, all'interno dell'individuo, nell'interfaccia fra il cosiddetto fisico ed il cosiddetto spirituale, le relazioni fra impulso ed azione. Ha creato in tal modo scale esatte e ripetibili che si possono percorrere ed esplorare e che dànno luogo ad un sapere che è vivo solo nella dimensione *in progress*, simile più ad un orizzonte che ad un contenuto.

Fu, probabilmente, il suo *vero* lavoro. L'efficacia qui si misura attraverso il perdurare di un filo di trasmissione basato sul passaggio da persona a persona. Quasi tutti gli sforzi di Grotowski, negli ultimi anni, si sono concentrati sulla necessità di rafforzare tale linea di discendenza tramite il «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards». Il suo testamento senza titolo è l'ultimo di questi sforzi. Per comprendere seriamente questo genere di lavoro, la storia della cultura non possiede né metodo né paradigmi e neppure, nella maggior parte dei casi, motivo. È un genere di lavoro che quasi alla lettera si pone «fuori dalla storia», nel senso che può essere pensato solo all'interno d'un divenire per linee verticali, un *decadere* della «conoscenza» o della «luce» nell'uomo, e un suo *riemergere* per frammenti di conoscenze e scintille attraverso l'uomo.

Più che essere un angolo marginale della nostra cultura, è il punto di partenza d'una mentalità alternativa. Perciò forse Gro-

libro sul teatro ha avuto, nella storia del nostro secolo, l'impatto fulmineo di *Per un teatro povero*. [...] Si era all'indomani del maggio 1968, con un bisogno di impegno, di rinnovamento e di ritrovare, nel teatro, quel senso politico, etico o sociale che aveva caratterizzato la ricerca dei riformatori teatrali dei primi trent'anni del Novecento. [...] *Per un teatro povero* affronta i principali problemi tra i quali si dibatte un regista o un attore. Comincia dal primo passo, la preparazione tecnica [...]. Apre prospettive drammaturgiche radicali [...]. Presenta la visione di un teatro che, superando il suo carattere di spettacolo d'arte o intrattenimento, ribadisce la sua vocazione di rituale collettivo, sacro e laico allo stesso tempo. [...] È una visione che ridà all'attore e al regista la possibilità d'un impegno assoluto, e dall'altro consente loro di ritrovare una libertà, al di fuori della cerchia dei mercanti, degli ideologi, delle mode. Mai era stato scritto un libro del genere in cui trovassero posto sia le grandi ossessioni che gli aspetti concreti della professione» (pp. 121-122).

towski mima quello scatto d'impazienza e noia, concludendo il suo ultimo scritto senza titolo: «Lo so, lo so... nel campo artistico *stricto sensu* si può dire che esista solamente un'evoluzione e non uno sviluppo. Ma qui parlo di un ambito che è artistico e che non è artistico».

Fra le due mentalità, c'è un *habitat* accogliente e difficile. Un tempo furono le religioni. Oggi è soprattutto l'orizzonte dell'arte, il culto del valore dei beni del bello e del sapere, trattati «come se» fossero valori assoluti. Grotowski ha tratto tutte le possibili conseguenze da questo mutamento socioculturale, utilizzando per il proprio lavoro il «santuario» dell'Arte[18].

A parte le prevedibili incomprensioni, si è scontrato però con alcuni ostacoli.

12.

Il primo, più che un ostacolo fu un imprevisto di ordine sociologico[19]. Grotowski pensava che potesse esservi un interesse per lo «yoga» del teatro presso gli attori in possesso di un compiuto sapere professionale e desiderosi di andare al di là. Dovette arrendersi all'evidenza: il mestiere dell'attore, nel senso di un sapere artigianale ben padroneggiato e trasmissibile, è ridotto praticamente a zero. Diventava quindi impossibile cominciare il lavoro a partire da uno stato avanzato. Grotowski si rese conto che una forte motivazione ad apprendere ed a inoltrarsi in territori nuovi si trovava, invece, presso giovani che fanno teatro tentando l'autodidattismo. Sicché un insegnamento che naturalmente avrebbe dovuto fare appello ad un'aristocrazia artistica, si rivolse, invece, a persone teatralmente diseredate. Fu un imprevisto che rischia di rifrangere l'«Arte come veicolo» sulla dimensione socioculturale del Terzo Teatro come se il legame dipendesse da fattori intrinseci[20].

[18] Fin dall'inizio della sua attività – e alla fine approda allo slogan dell'«Arte come veicolo». Questa ricerca del contesto che può sostituirsi a quello tradizionalmente religioso – una ricerca (non dovrebbe esserci bisogno di dirlo) che implica una visione del tutto secolare e per così dire neutra delle categorie religiose, è chiaramente enunciata nell'intervista di Grotowski a Marianne Ahrne, qui pubblicata. Potremmo tradurre questa problematica anche in termini metalinguistici: che linguaggio «far parlare» a pratiche che consistono di azioni?

[19] Mi riferisco ad alcune considerazioni di Grotowski stesso, in colloqui privati.

[20] Si riproduce in quest'ambito la complementarità-divergenza fra la dimensione orizzontale e quella verticale che nella storia del teatro del secondo

L'altro ostacolo era invece prevedibile e forse auspicabile. Spostando il lavoro sullo «yoga» dai presupposti esoterici a quelli della cultura dell'attore, lo piazzava in un contesto particolarmente impreparato al discorso. Si tratta di pratiche, infatti, che hanno sempre trovato nelle dottrine e nelle istituzioni religiose le loro dimore «naturali» (che «naturali» non sono mai state, benché tali appaiano: ma sono proprio le apparenze, in questi casi, a far funzionare la visuale). Dalle dottrine, dai miti e dalle istituzioni religiose quelle pratiche hanno attinto il loro repertorio di emblemi, le figure analogiche, le storie-esempi. Di lì, incanalando il calore della devozione, hanno spesso condensato la forza di una disciplina.

E dunque, un'altra delle ragioni che creano le diffrazioni della figura di Grotowski, che rendono difficile inquadrarlo, sottoponendone la memoria al rischio dell'enfasi e della banalizzazione, consiste nel non aver egli costruito lo schermo unificante d'una dottrina. Non ha cioè disegnato il quadro di riferimento narrativo (il mito scientifico o metafisico) entro il quale pensare le pratiche sperimentali sulle quali lavorava. Si potrebbe dire che il riferimento narrativo che ha sostituito a quelli «naturali» è un ideale «romanzo teatrale del Novecento» (Stanislavskij soprattutto). Ma come s'è detto, lo ha fatto senza spiegare il perché, nascondendo l'omissione con l'ovvietà autobiografica e con gli interessi presumibilmente ovvi dei suoi interlocutori.

Il punto più importante era evitare d'essere incapsulato negli scaffali d'una teoria.

13.

Grotowski rivendicava per sé il sapere dello sperimentatore. Quando nel 1997 venne chiamato al Collège de France, dove tenne lezioni di Anthropologie Théâtrale, ripeté quel che spesso affermava: la sua ricerca era cominciata lì dove si era arrestata quella di Stanislavskij, in un territorio ristretto e sottilissimo, ma con profondità impensate: la zona in cui «dentro il corpo»,

Novecento fa di Grotowski e Barba le ordinate e le ascisse per la riflessione sulle potenzialità teatrali. La stesso accade in rapporto all'Antropologia Teatrale, un ambito del sapere circoscritto da Eugenio Barba, che nel 1980 ha dato inizio all'International School of Theatre Anthropology, dove Grotowski è stato spesso ospite con tutto il peso e l'indipendenza delle sue prospettive. Ne ha utilizzato la denominazione per definire l'ambito del suo insegnamento al Collège de France, rovesciando la prospettiva comparatistica della neonata disciplina ed attraversandola per linee verticali, nella prospettiva dello yoga del teatro.

l'azione fisica è preceduta dall'«impulso». Lavorare in questa zona significa muoversi nell'interfaccia fra il cosiddetto «fisico» ed il cosiddetto «spirituale».

Su questa zona c'è un lungo sapere (e quindi anche un'ampia letteratura, ingannevole e rivelatrice). Alcuni elementi coincidono, pur provenendo da tempi e ambienti diversi: in quel territorio della seconda geografia, che si addentra dall'interno all'interiore, e di qui all'intimo dell'individuo, che può essere esplorato attraverso la precisione di partiture psicofisiche, danza-e-canto (ovverosia: respiro), c'è anche un pozzo o una scala, o un trono, un punto, un qualcosa (o Qualcosa o Qualcuno, a seconda del linguaggio preso in prestito) che è il momento in cui il cammino si rovescia, le prospettive si invertono o si sdoppiano, il soggetto diventa oggetto, e l'individuo si sperimenta come perdita, come goccia d'un'unità che lo ingloba; oppure come due distinte identità, l'una che osserva imperturbata, e l'altra che inter-viene ed è osservata.

Le parole, qui intorno, fanno fatalmente un chiasso indiavolato, tendono cioè a farsi paroloni, concetti pompati, per il semplice fatto che quel «qualcosa» non si fissa in concetti e figure ma viene captato solo nell'esperienza di un approccio, nell'azione ripetuta. Nel suo scritto di commiato, Grotowski parla di quest'orizzonte in termini d'energia:

> Quando parlo dell'arte come veicolo, mi riferisco alla verticalità. Verticalità, il fenomeno è di ordine energetico: energie pesanti, ma organiche (legate alle forze della vita, agli istinti, alla sensualità) e altre energie più sottili. La questione della verticalità significa passare da un livello diciamo grossolano – in un certo senso si può dire tra virgolette «quotidiano» – a un livello energetico più sottile addirittura verso la higher *connection*.

Accenno a tutto questo per almeno tre ragioni: 1) perché è importante rendersi conto di come sia un territorio di lavoro che giustifica la dedizione intransigente; 2) per sgombrare il campo dall'idea di un lavoro indirizzato al miglioramento della persona, al suo benessere interiore o al suo equilibrio; 3) per sottolinearne il carattere eminentemente sperimentale.

Grotowski parte dalle azioni fisiche. Restano fondamentali, per lui, le esperienze di Stanislavskij[21]. La ristrettezza del territo-

[21] Per rendersene conto basta leggere Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, con una prefazione e il saggio «Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo» di Jerzy Grotowski, Milano, Ubulibri, 1993. Cfr. anche: Id., *The Edge-Point of Performance*, interviewer: Lisa Wolford, Do-

rio, la sua profondità, il carattere spregiudicato ed empirico della ricerca spiega perché, nei colloqui che precedettero la sua ammissione al prestigioso Collège de France, si sentisse compreso dagli studiosi abituati alla metodologia della ricerca scientifica, mentre era difficile l'intesa con i colleghi umanisti[22]. Ha compiuto un'azione doppiamente importante dal punto di vista culturale: ha legato il suo «yoga» all'umiltà d'un artigianato non gonfio di dottrina; e d'altro canto ha inventato un valore per la marginalità del teatro, facendone un *resto*, un ritiro laborioso capace di proteggere persino il seme d'una pratica iniziatica.

14.

Non sarebbe appropriato parlare della sua ricerca come se fosse relativa al lavoro dell'attore, benché ad esso possa *anche* riferirsi. Così come sarebbe ingannevole, osservandola in tutt'altro contesto, legarla ai bisogni di salute, equilibrio, benessere, crescita personale, di miglioramento di «sé stessi» che sono i bisogni cui si limitano a rispondere le pratiche iniziatiche quando vengono ridotte al rango di luminescenti panacee. Benché dunque la ricerca di Grotowski possa *anche* dialogare con «New Age», la sua distanza è misurata dal rigore che fa dell'individuo un territorio da attraversare, e non un valore in sé da proteggere o migliorare.

Aprendo la sua intervista, Marianne Ahrne domanda:

– Che cosa ti ha attirato verso il teatro, all'inizio?

– Il teatro è stata un'enorme avventura nella mia vita. Ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la vita. Direi che il mio linguaggio è stato formato dal teatro. Ma non ho pensato a questo lavoro cercando il teatro. In realtà ho sempre cercato qualcosa d'altro. Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere in cui potessi cercare un essere umano, l'altro e me stesso, per cercare una dimensione della vita che fosse radicata in ciò che è normale, organico, persino sensuale, ma che oltrepassasse tutto questo, che avesse una sorta di assialità, di asse, un'altra dimensione più alta, che ci oltrepassa. Allora, a quell'epoca, mi sono detto: debbo studiare l'Induismo, per lavorare sulle differenti

cumentation Series of he Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1997, parzialmente tradotto in «Lo straniero», 9, inverno 1999-2000 (*Il punto-limite della performance (frammenti)*, trad. di Mario Biagini, pp. 28-54).

[22] Mi riferisco, per questo dato di cronaca, a quanto Grotowski stesso m'ha raccontato.

tecniche di yoga; o devo studiare medicina, per diventare psichiatra; o arte drammatica, per diventare regista. Era il periodo stalinista, la censura era molto forte, pesante, si censuravano gli spettacoli, ma non le prove. E le prove sono sempre state, per me, la cosa più importante. Là accadeva qualcosa fra un essere umano e un altro essere umano, cioè l'attore e me, che toccava questa assialità al di fuori di ogni controllo dall'esterno. Vuol dire che, nel mio lavoro, sempre lo spettacolo è stato meno importante del lavoro nelle prove. Lo spettacolo doveva essere impeccabile, ma tornavo sempre verso le prove, anche dopo la prima, perché le prove sono sempre state la grande avventura. Allora, vedi, in fondo è stato questo interesse per l'essere umano, nell'altro e in me stesso, che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga.

L'espressione «l'essere umano nell'altro e in me stesso» è sufficiente a denotare un lavoro che passa *attraverso* la persona, che usa l'individualità come crocevia obbligato, come un alambicco all'interno del quale distillare un'esperienza che non mira però a nulla di individuale. La persona come strumento, come alambicco per distillare scintille d'una luce che si è persa è un'immagine che appartiene a molte delle mitologie che fanno corredo alle pratiche iniziatiche. Rinunciando all'ausilio degli emblemi forniti dai miti, prendendo a prestito invece il lessico scientifico, Grotowski ne *il Performer* scrive che «[...] il Performer deve sviluppare non un organismo-massa, organismo dei muscoli, atletico, ma un organismo canale attraverso cui le forze circolano»[23].

Non appena si passa dalle parole ai fatti concreti, tutto ciò può anche tingersi di drammatico: può voler dire che il lungo apprendistato non mira necessariamente alla crescita individuale o professionale della persona, e quindi, se resta agli stadi intermedi, benché possa rendere anche in termini di mestiere, può anche creare disadattamento all'ambiente.

Ma soprattutto si torna sempre alla domanda che si ripresenta ad ogni giro: ha un senso, questo genere di lavoro, nel contesto teatrale? A che gli serve il teatro, se non come (provvisorio) riparo?

Basterebbe, però, osservare i fatti, e smetterla di interrogarsi sulla loro necessità, per togliere a quella domanda gran parte della sua ostacolante urgenza.

[23] Jerzy Grotowski, *il Performer*, cit., p. 167. In *The Grotowski Sourcebook*, cit., dove il testo compare nella sua veste definitiva, c'è appena qualcosa di più: «[...] *Performer* must develop not an organism-mass, an organism of muscles, athletic, but an organism-channel through which the energies circulate, the energies transform, the subtle is touched».

Raffigurare Grotowski come uno che compie le sue ricerche dietro il riparo del teatro non ci aiuterebbe infatti molto a comprendere la sua traiettoria, perché la sua «estraneità» è stata una linea d'azione, cioè una vera e propria politica di intervento. Il paradosso operativo della sua strategia del commiato, che crea legami prendendo le distanze, trova qui un'altra specificazione.

15.

Grotowski non fu mai un utopista, e realizzò ogni volta le cose di cui parlava, anzi: il parlarne seguiva sempre la realizzazione. Trovava le persone, gli spazi, le giustificazioni pubbliche e il denaro. Organizzava fin nei minimi particolari le situazioni che dovevano proteggere il proprio lavoro. Poiché si dedicava a compiti che difficilmente avrebbero potuto ottenere sostegno senza l'avvallo d'un prestigio assodato, ha usato, per tenersi libero dal gioco politico, la competenza e le abilità di un politico consumato.

Dall'intreccio fra le esigenze della propria ricerca e le possibilità offerte dalle contingenze storiche nasce la carica eversiva e rifondatrice del libro *Per un teatro povero* e dei primi anni della carriera grotowskiana.

La dimensione politica è essenziale per comprendere la storia della dissidenza di Grotowski. Egli non ha trovato nel teatro un rifugio, ma al contrario, per usarlo come territorio adatto ai propri bisogni, lo ha reinterpretato alla luce delle sue trasformazioni strutturali. In un'epoca in cui il teatro socialmente vive come bene culturale sovvenzionato, e in cui quindi cade la secolare necessità primaria – economica – di coinvolgere numerosi spettatori paganti; in un'epoca in cui il teatro diventa spettacolo di minoranza nel sistema degli spettacoli di massa, Grotowski non si è mai unito al coro dei lamenti e, profittando della marginalità, ha aperto e percorso alcune strade per sfuggire all'emarginazione.

I suoi itinerari hanno mostrato con l'evidenza dei fatti come la mutata situazione permettesse di far fiorire potenzialità che la dimensione tradizionale del teatro conosceva ma non aveva potuto sviluppare appieno: Grotowski ha estratto il valore insito nella relazione di prossimità fra attore e spettatore; ha sviluppato il valore autonomo che può assumere la situazione delle prove; ha trasformato in vasto e inesplorato terreno di indagine l'ovvia constatazione secondo cui il lavoro dell'attore ha conseguenze non solo per chi lo vede, ma anche per colui che compie l'azione, dato che plasma anche la sua *cenestesi*, la sensazione fisica

che ciascuno ha di sé e cioè la percezione interna del proprio *esserci* materialmente.

Da ciò l'apparente paradosso per cui le tecniche performative possono realizzarsi senza fine di spettacolo. Un paradosso non più paradossale delle arti marziali apprese senza fine di sangue o di lotta.

16.

La ricerca di una tecnica capace di captare un'oggettività alta o profonda attraversando i territori soggettivi si manifesta in modo grezzo e marginale nei documenti scritti da Grotowski, e li trasforma in un doppio e instabile antidoto contro il silenzio e contro il parlare: quanto avevamo riscontrato negli ultimi biglietti. Nel laboratorio della scrittura è possibile osservare lo schema d'azione che crea la diffrazione della figura storica di Grotowski: come il contesto diventi l'ostacolo che trasforma una traiettoria precisa in un moltiplicarsi e un disperdersi di varianti. Qui il contesto è il più semplice possibile, consiste nella terminologia.

Grotowski, come si diceva, non ha *scritto* quasi niente, per aver perlopiù *trascritto* dialoghi, interviste, conferenze. Le occasioni redazionali – trascrizioni, traduzioni, correzioni – venivano usate come strumenti per riaprire ogni volta lo stesso tormento cui sottoporre i termini scritti. Coloro a cui è toccato di collaborare con lui per un'intervista, una traduzione, la stesura di un progetto, ricordano come un incubo ore ed ore passate a discutere una parola, una frase. Non come le si discuterebbe con uno scrittore, ma come si discute in una trattativa. Non era mai prevedibile su quale punto si sarebbe impuntato. Pretendeva di piegare le lingue non sue a costrutti proibiti. Grotowski vedeva ombre gravissime dietro parole considerate normali. Quel lavoro si trasformava spesso in un duello grottesco, dove lui proponeva espressioni impossibili e il suo interlocutore-collaboratore passava dall'uso tecnico della propria competenza linguistica ad un animoso riflesso condizionato e sentimentale: si sentiva costretto a far da sentinella alla propria lingua madre quasi questa fosse proprio una mamma aggredita ed offesa.

Più che ad un dialogo, il collaborare in quei casi somigliava al brancolare assieme in un tunnel. Se ne usciva per caso e delusi. Il più delle volte, Grotowski non trovava la frase giusta, ma sembrava rassegnarsi alla meno sbagliata. Il suo ideale di scrittura credo fosse una lingua plasmata dall'anfibologia. L'espressione scritta aveva sempre due obiettivi: da un lato doveva enunciare

senza equivoci l'esperienza, dall'altro doveva lasciar intravedere differenti livelli di realtà e d'esperienza in cui doveva esser libera di pescare. E questo senza la spregiudicatezza dell'arte, ma con il senso di responsabilità d'una pagina di «istruzioni per l'uso», che si fa carico non solo di quel che vuol dire, ma anche di ciò che il lettore può rischiare di capire[24].

Grotowski pagava carissimo, nello scrivere, il fatto di doversi esprimere in lingue diverse dal polacco. Ma la sua intraprendente diffidenza nei confronti della scrittura non derivava semplicemente dall'uso di lingue straniere. Era un atteggiamento ben più radicale. La ricerca di una forma fissa, precisa e limata in ogni dettaglio, aveva per lui il solo scopo di permettere il fluire di qualcosa d'altro, ch'era l'essenziale. Se non si capiva questo suo atteggiamento di fondo, ci si scontrava soltanto con un'irritante bizzarria: voleva scrivere preoccupandosi insieme della precisione del dettato – che doveva funzionare come una lingua tecnica, quasi come istruzioni per l'uso – e della sua disponibilità a non bloccare il flusso di associazioni con il non-detto.

È lo stesso atteggiamento che ha prodotto la sua grandezza d'artista e di «teacher of Performer»[25], sia quando creò spettacoli, sia nel periodo conclusivo della sua attività, per il quale aveva adottato la formula dell'«Arte come veicolo» (trovata per lui da Peter Brook).

Fra la precisione dei dettagli ed il modellato flusso di un continuo divenire non c'è posto per qualcosa di simile alla *definizione*. Non c'è posto neppure per la *personalità* dello scrittore.

[24] Non è una similitudine: gli scritti di Grotowski andrebbero esaminati alla luce di ciò che è stato studiato per la retorica delle «istruzioni per l'uso». Nel corso dell'incontro del 14 e 15 febbraio 1987 presso il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca teatrale di Pontedera (l'incontro dal quale emerse il testo grotowskiano *il Performer*, che citeremo fra poco) Grotowski definì questo problema in maniera molto chiara: ponendosi la domanda «in che modo lavoro, quando parlo?», aveva spiegato la sua aderenza continua all'esperienza dell'azione. Cito da appunti: «Se non so fare qualcosa, non ne parlo mai [...] Se fossi uno scrittore, sarebbe diverso: lo scrittore è connesso con l'esperienza, ma in maniera indiretta. Può usare le idee nello stesso modo in cui io uso le azioni fisiche. Ma nel mio campo posso parlare solo di ciò che conosco. E questo sono azioni, atti. Quando vi parlo, penso al lavoro pratico. Penso a sequenze pratiche di questo lavoro, e di fronte a voi cerco le parole che traducano tutto ciò nel mondo delle idee. Per questo so di quali elementi pratici sto parlando, ma non so che tipo di parole o formule userò. A volte non so come parlare a me stesso di questo. Cercherò di trovare le parole qui, davanti a voi, per imparare come parlarne. E vedo in che modo creo confusione» (gli appunti sono grezzi, derivano dalla collazione fra il taccuino di Piergiorgio Giacchè ed il mio).

[25] È la formula che egli considera adatta a sé: cfr. Jerzy Grotowski, *il Performer*, in «Teatro e storia», 4, aprile 1988, pp. 163-169.

17.

Si veda ad esempio il modo in cui è stato lavorato *il Performer*, un testo importante, in cui Grotowski ha tentato di fornire le coordinate del lavoro condotto a Pontedera con il suo *Workcenter*[26]. Non è certo un testo «ben scritto», in superficie non è neppure un testo davvero efficace. Ma è efficace la determinazione con cui viene cancellata l'impronta personale d'un autore.

Per più di due terzi, è costituito da un montaggio operato da Georges Banu, il quale ha costruito un «discorso» composto con appunti *da* Grotowski, avvertendo che non si trattava «né di una registrazione, né di un resoconto», ma di «appunti presi con cura», selezionati e legati fra di loro[27]. La selezione era drastica perché estraeva non più di tre o quattro pagine da un discorso di molte ore in due giorni. Grotowski ha rivisto e qua e là integrato questa scelta non sua, ed ha trasformato un'abile raccolta di appunti in un proprio testo. Da un lato parla in prima persona, dall'altro scrive per interposta persona. Non si tratta d'una soluzione o d'un ripiego pratico, è una linea di condotta, ribadita strutturalmente dalla pagina conclusiva dello scritto, il paragrafo intitolato «L'uomo interiore» (*The inner man*), che Grotowski scrive in prima persona, ma facendosi portavoce di Meister Eckhart. Cita, o piuttosto adopera brani di Eckhart per montare una pagina che ha un senso compiuto e che Eckhart storicamente non ha mai scritto. Si comporta insomma con i *Sermoni* di Eckhart nello stesso modo in cui Georges Banu si è comportato con i suoi discorsi[28].

Così *il Performer* documenta innanzi tutto un esercizio del discorso che lo libera della veste «autore». Mentre *tenta* di spiegare, di spiegarsi, costruisce con le sue circonvoluzioni un equivalente secco dell'esperienza viva cui allude.

18.

Gli impacci storiografici, invece che come ostacoli, possono essere trattati come strumenti per comprendere. Basterà seguirli,

[26] Jerzy Grotowski, *il Performer*, cit. In *The Grotowski Sourcebook*, cit., il testo sta alle pp. 374-378.

[27] Georges Banu, *Grotowski à l'Académie de Pontedera*, in «Art Press», n. 114, maggio 1987, p. 40.

[28] Riprendo qui quanto ho scritto nell'intervento *Commento a «il Performer»*, in «Teatro e storia», n. 5, ottobre 1988, pp. 259-272, al quale rimando per ulteriori precisioni sul carattere e la genesi di quel testo.

come se ci facessereo da guida, invece di cercare a tutti i costi di spiegarli. E quindi possiamo concentrare l'attenzione non sulle diffrazioni della figura di Grotowski, ma sulla scia che resta dopo il suo passaggio.

Alcune osservazioni di semplice buon senso mostrano infatti quanto convenga, dal punto di vista del teatro e della sua storia, tenersi legati all'esperienza grotowskiana, senza preoccuparsi troppo della effettiva consistenza del legame di Grotowski con il teatro.

Non serve granché, infatti, discutere l'appartenenza o la disappartenenza al teatro delle attività grotowskiane dopo *Apocalypsis*. La discussione non farebbe che contrapporre ciò che l'uno o l'altro di noi reputa essenziale o specifico del teatro. Di contro, restano certi fatti: Grotowski si è richiamato costantemente alla tradizione del lavoro dell'attore così come è stata fondata da Stanislavskij; si è rivolto quasi esclusivamente a persone la cui motivazione o vocazione di base è di tipo teatrale; si è situato *di fatto* nell'ambiente teatrale (ha selezionato i partecipanti fra gli attori o aspiranti tali; gli incontri e gli scambi di lavoro sono avvenuti di regola con gruppi e compagnie teatrali; i momenti di discussione e divulgazione – convegni, tavole rotonde, conferenze ecc. – si sono tenuti all'interno di iniziative ed istituzioni teatrali). E soprattutto: ha legato l'attività del «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards» al Centro teatrale di Pontedera ideato e guidato da Roberto Bacci[29].

Gli itinerari di Grotowski hanno attirato l'attenzione, con la forza del fatto compiuto, su elementi del lavoro teatrale restati a lungo ovvi, quindi inerti, che egli ha isolato dal normale contesto sviluppando tutta la loro energia potenziale. Lo spettacolo, infatti, non è il solo modo con cui chi fa teatro socializza la propria esperienza.

Per esempio: Grotowski ha più volte ribadito l'importanza delle prove come momento di massima pregnanza del teatro, come incontro umano protetto da sguardi estranei. Questa consapevolezza si è sviluppata nell'attività che egli ha chiamato «parateatrale», che costituiva – alla fin fine – un'originale rielaborazione e dilatazione del tempo delle prove, un modo particolarissimo di «provare» attraverso la ricerca e l'attesa dell'affiorare d'un processo organico dal lavoro fisico, dal canto, dall'integra-

[29] Per l'importanza e la solidità di tale legame si veda il libro di Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale*, cit.

zione e dall'interazione a partire dalla contiguità delle azioni individuali. Nelle prove (sia quelle silenti e tutte azione di certi teatri delle enclaves, sia quelle in frastuono del «teatro legittimo»), tutti sono attori e spettatori, e anche chi osserva senza intervenire è piuttosto un testimone del processo creativo che un vero e proprio spettatore.

19.

Grotowski ha affermato che le opere messe a punto attraverso la ricerca de *l'Arte come veicolo* non sono fatte per gli spettatori. Un'affermazione non così radicale come sembra[30]. Di fatto, prevedono la presenza di «testimoni». Ora, la differenza fra *spettatori* e *testimoni* non è più radicale di quella fra *spettatori* e *pubblico* che caratterizzò il periodo registico di Grotowski. Parlare di una rinuncia al *pubblico* in nome dello *spettatore* non significava una rinuncia alla dimensione pubblica dello spettacolo (come alcuni sbrigativamente intesero), ma soltanto una ben precisa modalità di rapporto con gli spettatori. Un'altrettanto precisa modalità di rapporto è implicita nella sostituzione del termine *testimone* al termine *spettatore*. Il *testimone*, secondo quanto Grotowski ha più volte spiegato, quando è presente a *The Action*[31], deve essere avvertito che ciò cui assiste non è stato composto allo scopo di raccontargli una storia o di creare un montaggio della sua attenzione e della sua percezione.

Si può assistere anche a ciò che non è in primo luogo composto per operare un mutamento in chi vi assiste. E si può *farsi un'idea* del suo senso e del suo valore senza per ciò classificarlo fra le rappresentazioni. Non tutto ciò cui si assiste è *spettacolo*. Essere *testimone* e non *spettatore* indica innanzi tutto la necessità d'una consapevolezza del genere di fenomeno cui si sta assistendo[32]. È a queste precisioni che Grotowski si riferiva con la di-

[30] Ancor meno radicale diventa nelle parole di Thomas Richards, *The Edge-point*, cit., pp. 26-29, 57-62 e 102-105.

[31] *The Action* è il risultato strutturato del Workcenter di Jerzy Grotowski. Il responsabile – o autore – di *The Action* è Thomas Richards.

[32] Ad esempio: siamo *testimoni* di un duello alla spada, ma siamo *spettatori* del duello fra Laerte ed Amleto. Se assistiamo ad un incontro di scherma possiamo provare divertimento o interesse, ma non sarebbe né sensato né appropriato se lo giudicassimo come un qualcosa composto per noi. Chi tira al fioretto deve sorprendere l'avversario, non il testimone. L'attore che fa Laerte deve (dovrebbe) sorprendere lo spettatore e – si spera – non il compagno che fa Amleto. Ma molto possiamo imparare e provare assistendo ad un incontro

stinzione fra *spettatore* e *testimone*, che estende coerentemente quella d'un tempo fra *pubblico* e *spettatore*. Ha inoltre spesso insistito sul fenomeno che egli chiamava di *induzione* (nel senso che il termine assume in elettrostatica). Indica la possibilità che chi assiste ad un processo organico, compiuto da un altro, ne sperimenti in forma ridotta gli effetti, anche se il processo dell'altro è compiuto di per sé e non è fatto per chi v'assiste. È uno dei tanti paradossi della solitudine. Sperimentalmente si direbbe che corrisponda a realtà.

È come se il nocciolo della questione teatrale si spostasse dal corpo alla sua ombra: gli effetti del lavoro teatrale su colui che lo compie vengono posti in primo piano, e relegati in secondo piano gli effetti di quel lavoro su chi l'osserva. La *perdita di potere*, non dello spettatore, ma *del punto di vista dello spettatore* può creare uno straniamento nel modo di pensare il teatro, con conseguenze di tipo sociale (perché fare teatro); storiografico (che cosa osservare quando si fa storia del teatro); teorico; estetico.

Jerzy Grotowski ha spiegato in che cosa differisse il suo ultimo lavoro da quello precedente registico:

> Dal punto di vista degli elementi tecnici, ne *L'arte come veicolo* tutto è quasi come nelle performing arts: lavoriamo sul canto, sugli impulsi, sulle forme in movimento, appaiono anche elementi testuali. Il tutto, riducendosi allo stretto necessario, fino a creare una struttura altrettanto precisa e finita come nello spettacolo [...] la differenza sta nella sede del montaggio. Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; ne *L'arte come veicolo* la sede del montaggio è negli *attuanti*, negli artisti che agiscono. [...] Ne *L'arte come veicolo* l'impatto sull'attuante è il risultato[33].

Quest'ultima affermazione – l'*impatto sull'attuante è il risultato* – può essere letta con un'intonazione debole: nel fare teatro ci si può accontentare del valore che esso assume per chi lo fa. È la prospettiva dilettantesca, nel senso deteriore del termine; ma è anche la prospettiva che rende preziose esperienze di teatro estremo, «impossibile» o marginale, quand'è pratica di riscatto

di scherma. Possiamo persino dirci che «è stato uno spettacolo». Ma a questo punto useremmo il termine *spettacolo* in maniera generica, chiudendo gli occhi sulle precisioni che definiscono il modo di ordire e percepire lo spettacolo *iuxta propria principia*.

[33] Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., pp. 129-132. Grotowski usa in italiano il termine «attuante» per tradurre l'inglese «doer», che permette di evitare il collegamento con la dimensione dello spettacolo.

in ambienti discriminati dall'ingiustizia sociale, dalla violenza della Legge o della Natura.

Può essere letta con un'intonazione forte, per indicare la volontà di sviluppare una sola branca del lavoro teatrale, quella che determina i risultati dell'«inner action»[34] dell'attuante, e a causa di tale preoccupazione esclusiva, a causa della difficoltà e della delicatezza del processo, non teme di sacrificare tutta quella parte del lavoro che servirebbe a modellare l'esperienza dello spettatore. Lo spettatore viene abolito, nel senso che non è più oggetto d'attenzione. Non è più previsto. Può, al massimo, essere ammesso. Si può persino lavorare per lui, ma solo nel senso di preparargli come delle «finestre» che gli permettano di osservare più agevolmente il lavoro[35], mentre l'essenziale resta altrove, nell'«inner action».

20.

È evidente, però, che il teatro *senza* spettacolo non può fare a meno di *tener presente* lo spettacolo come sistema di orientamento anche quando non intenda realizzarlo. Allo stesso modo, chi pratica le arti e le danze marziali, pur non avendo come fine ledere l'avversario, tiene però mentalmente presente un avversario dal quale stare in guardia e al quale indirizzare i colpi.

Si può pensare che la densità e l'efficacia dell'ultimo lavoro di Grotowski dipenderà dalla capacità che coloro che ne proseguono la tradizione avranno di continuare a incorporare la presenza virtuale dello spettatore come sistema d'orientamento. Senza questa relazione, l'*oggettività* dell'azione finirebbe per essere dominata dalla personalità e dalle sensazioni di chi l'esegue. O finirebbe col perdersi in un involucro senza più *forma*.

In termini tecnici, ma gravi, questo problema ne rappresenta uno più generale: come regolarsi con l'*eredità* lasciata da Grotowski? O meglio: in qual modo *sopportarla*?

La normale tensione fra «fedeltà» e «irriverenza» – che tiene in vita il rapporto ereditario senza bloccarlo in una ferita della memoria o in ortodossia – nel caso di Grotowski sarà particolarmente ardua, perché avrà come punto di riferimento un viandante, qualcuno che non era disposto a riconoscere la propria dimora, il proprio *ubi consistam*, altro che nell'azione di aprirsi una via.

[34] È l'espressione che usa Thomas Richards, *The Edge-point*, cit. Cfr. in particolare p. 21.

[35] Cfr. Thomas Richards, *The Edge-point*, cit., p. 58.

Mano a mano che la figura di Grotowski diventa un'idea, come impedire che si fissi in contorni chiusi? Se fare la storia di Grotowski sarà difficile, molto di più lo sarà, per coloro che proseguono il lavoro iniziato da lui e con lui, trasmetterne la traccia tenendola lontano dalla venerazione, dalla fedeltà letterale, da tutti i traballanti steccati che l'eredità, con le sue trappole, ordisce come surrogati inconsapevoli dell'ortodossia dottrinaria.

21.

Sarà difficile fare la storia di Grotowski? Vuol dire allora che converrà lasciarlo *circolare* fuori dagli schemi storiografici, dalle caselle amiche, tanto utili per distinguere e «fare storia». Sarebbe davvero un modo di far violenza alla storia cercare di stanarlo dalla sua clandestinità, che nel suo caso non indica affatto una condizione occulta, ma nomade.

Mi permetto di chiudere con l'immagine di un Grotowski viandante politico, e con una domanda che è anche uno di quei ricordi che non si sa dove collocare.

L'esperienza politica ribelle ha caratterizzato la vita di Grotowski anche indipendentemente dal teatro. A 16 anni era stato fermato dalla polizia per dissidenza. A metà degli anni Cinquanta, faceva parte di un gruppo giovanile clandestino che si opponeva alla politica del governo e organizzava scioperi illegali nelle fabbriche. Nel 1956 era tornato al potere Gomulka, che dopo la condanna per «nazionalismo» e la prigionia era stato riabilitato. Gomulka convocò il giovane Grotowski ed i suoi «complici». Temettero, ma non vennero arrestati. Però Grotowski si rese conto che stava giocando allo stesso gioco del potere. E con carte debolissime in mano. Avrebbero sicuramente perso, o divenendo vittime oppure integrandosi. Il teatro fu il modo per sfuggire all'alternativa. Non è occulto, è mimetizzato. È arte di minoranza che può divenire un lavoro *attraverso la minoranza.*

Quando all'inizio nel 1981 le truppe del Patto di Varsavia fecero lunghe e minacciose esercitazioni militari nella Polonia in cui s'era sollevata Solidarnoš[36], mentre si temeva un'invasione, e

[36] Oggi Schechner, in chiusura del vasto *The Grotowski Sourcebook*, cit., scrive che «in realtà Grotowski non è un uomo politico, nel senso di Solidarnoš, più di quanto non sia un uomo di teatro nel senso di Broadway». Nella «Nota per gli amici» dell'ottobre 1998, Grotowski coglie l'occasione per riconoscersi in pieno in tale affermazione.

molti sussurravano di guerra partigiana, Grotowski girò in lungo e in largo le zone montagnose del suo paese dormendo sui treni e per terra nelle stazioni, parlò con centinaia di persone, si mosse come un monaco miscredente e anonimo che tastava il polso del suo popolo.

Mi chiedevo perché mi raccontasse tutto questo, una notte di dicembre di dieci anni fa.

f.t.

Roma, dicembre 1999