

correre ancora molta strada prima di poter cercare con tutte le proprie forze l'ignoto, ma un giorno le era apparso evidente, e quel giorno stesso il giudice implacabile era morto.

LA STANZA VUOTA  
UNO STUDIO SUL LIBRO DI JERZY GROTOWSKI

*Il libro di Grotowski*

Nel 1968 esce il numero 7 della rivista «Teatrets Teori og Teknikk» (TTT), edita in danese dall'Odin Teatret, a Holstebro. Non è uno dei consueti fascicoli della rivista. Pubblicato in inglese, in formato libro e con il titolo *Towards a Poor Theatre*, si presenta come la raccolta degli scritti di Grotowski<sup>1</sup>.

*Per un teatro povero* è un libro composito e singolare. Nasce per iniziativa e vocazione politica di Eugenio Barba; nonostante l'intestazione contiene solo quattro articoli di Grotowski, «tutti quelli che aveva scritto fino ad allora»<sup>2</sup>; due dei principali testi erano da poco stati pubblicati nel libro di Barba *Alla ricerca del teatro per-*

<sup>1</sup> Questo studio è stato reso possibile dalla pubblicazione del libro di 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, e dalla disponibilità dello stesso Barba e di Zbigniew Ośinski. Ośinski, in alcune conversazioni, mi ha fornito notizie e prospettive critiche di prima mano. Oltre a discutere con me, Barba mi ha messo a disposizione materiali inediti e rari e d'affezione. Ringrazio entrambi per la loro generosità. Di Ośinski, lo studioso che ha seguito Grotowski in tutte le fasi della sua attività, è tradotto dal polacco *Grotowski and his Laboratory*, New York, PAJ Publications, 1986, ma si tratta in realtà di un'edizione drasticamente ridotta, e del tutto snaturata rispetto all'originale. Recentissimo è il suo *Jerzy Grotowski, źródła, inspiracje, konteksty* [Jerzy Grotowski, fonti, ispirazioni, contesti], Gdansk, Slowo/obraz terytoria, 1998, che è il reference book per lo studio di Grotowski. La vicenda di *Per un teatro povero*, tuttavia, non vi è specificamente presa in esame. L'edizione originale del libro di Grotowski è Odin Teatrets Forlag, 1968. L'edizione italiana è *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970. Citeremo il titolo del libro in italiano, e così i titoli dei saggi che lo compongono, riportando in parentesi il titolo originale. Anche i brani saranno citati in italiano, correggendo ove necessario la traduzione di Maria Ornella Marotti, non sempre soddisfacente. L'analisi dei testi pubblicati originariamente in polacco è stata condotta attraverso la traduzione, e con il competente aiuto, di Marina Fabbri.

<sup>2</sup> Con una punta di ironia lo precisa Eugenio Barba in *La terra di cenere*, cit., p. 118.

duto<sup>3</sup>; le testimonianze sugli spettacoli non sono di mano del loro regista; e resoconti di seminari o interviste, per quanto fissati sulla pagina, sono pur sempre discorsi condizionati dall'occasione.

Malgrado ciò, Grotowski partecipa al lavoro editoriale in modo assiduo e puntiglioso, quasi maniacale; opera tagli e aggiunte, introduce correzioni e, sebbene all'epoca non parlasse inglese, controlla parola per parola la traduzione. Nota Barba:

Era chiaro che vi era stato uno spostamento nelle priorità di Grotowski. A Opole i suoi pensieri erano concentrati sulla costruzione dello spettacolo [...] Adesso centrale era diventato l'«atto totale» dell'attore e il processo per arrivarci<sup>4</sup>.

Si deve ritenere che gli interventi di Grotowski fossero legati proprio a quello spostamento di priorità. Cercheremo di verificarlo.

*Per un teatro povero* è uno dei grandi libri di teatro del Novecento. Anche al di là degli spettacoli dal vivo, visti in fondo da poche persone, le immagini inserite nel libro, i disegni al tratto in aggiunta alle meticolose descrizioni degli esercizi, le sintesi brucianti – come «teatro povero», «via negativa», «attore santo» – efficaci oltre il significato come veri simboli verbali, il procedere sicuro e però rassicurante del discorso, hanno fatto di *Per un teatro povero* il maestro-in-forma-di-libro di innumerevoli uomini e donne di teatro senza maestri.

Qual è il segreto del libro di Grotowski? Ogni libro che cambia vite più che idee sulla vita contiene un segreto. La ricerca per scoprirlo ci condurrà, oltre l'organizzata materia di un edificio, ad una stanza vuota che ne occupa il centro.

Grotowski si trova spesso ad essere allo snodo dell'alternativa tra falso e vero profeta. In realtà è una pseudo-alternativa. Sulle affermazioni di un falso profeta non mette conto ragionare in quanto per definizione sono al di sotto del ragionevole. Sulle affermazioni di un vero profeta non si può e non si deve ragionare in quanto per definizione sono al di sopra della ragione. Il risultato è, comunque, quello di non ragionare. Che è invece – ragionare – proprio ciò che questo studio vuole fare. Con cautela, passo dietro passo, entrando e uscendo dal libro per poi rientrarvi, aggregando intorno altri testi, parafrasando ma anche riproponendo alla lettera brani troppo spesso dati per conosciuti, o inutili da rimeditare.

<sup>3</sup> E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965.

<sup>4</sup> E. Barba, *Alla ricerca*, cit., p. 119.

### «Il Nuovo Testamento del Teatro»

È uno dei testi originariamente pubblicati (con lo stesso titolo) nel libro di Barba sul Teatro Laboratorio, e poi rivisto per l'edizione in *Per un teatro povero*. In entrambe le versioni il testo figura come un'intervista a Grotowski. In realtà l'intervista risulta dal montaggio, con l'inserzione di apposite domande, di dichiarazioni di Grotowski ricavate da «note e appunti che l'autore ha preso in circostanze diverse durante il suo soggiorno al "Teatro-Laboratorio" di Opole», come precisa la nota d'apertura. Si tratta dunque di un discorso maturato in un lungo periodo di tempo, e che l'artificio della forma intervista libera soltanto dall'onere di un improprio – e del resto impossibile – rigore teorico.

Attraverso le lettere pubblicate in *La terra di cenere e diamanti*, il libro di Barba che ricostruisce il periodo della collaborazione con Grotowski tra il '62 e il '64, ci si può rendere conto in dettaglio dell'importanza che Grotowski attribuiva a questo scritto. Lo chiama *Il nuovo testo del teatro* per eludere i controlli della censura, e raccomanda di mandarne copia, «come a me sembra essenziale», all'editore ungherese del libro<sup>5</sup>. Il 4 luglio del '64 dichiarava di aver ricevuto la traduzione francese da Erik Veaux e di averla potuta correggere solo da poco. La nota di Barba informa che la lista di correzioni riempiva «due pagine fitte fitte». «Mi sta molto a cuore che tutte le correzioni vengano riportate con precisione – puntualizzava Grotowski – da esse, infatti, dipende il senso corretto del testo. Sono assolutamente necessarie».

*Il Nuovo Testamento del Teatro* è davvero un testo fondamentale, il più completo dell'intera silloge per la varietà dei temi trattati, e il più strutturato. Questa è, rispettando l'ordine, una sintesi per tappe del suo contenuto nella versione originaria. Comincia esponendo cos'è il teatro «normale» e constatando l'impossibilità di accogliere tutte le definizioni ottenute per aggiunta di prospettive (l'attore, lo spettatore, il regista, ecc.). Per via di togliere, invece, il teatro resta univocamente individuato nella sua essenza di rapporto tra attore e spettatore. Il «teatro povero» è la sola alternativa alla miseria del teatro ricco.

<sup>5</sup> E. Barba, *La terra di cenere*, cit., lettere dell'1.9.'64 e del 20.10.'64. La citazione è tratta dalla lett. dell'1.9. D'ora in poi, quando non ci siano particolari motivi in contrario, integreremo nel testo l'indicazione bibliografica relativa alle lettere di Grotowski. Ove ci siano in calce note esplicative di Barba utili alla comprensione, le riporteremo indicandole come Nota di E. B., *Alla ricerca del teatro perduto* fu effettivamente pubblicato in ungherese, nel 1965.

Il primo problema è la formazione dell'attore. È la tappa in cui si confrontano l'«attore cortigiana», che esibisce il corpo e le relative abilità, e l'«attore santo» che al contrario mira ad annullare il corpo, in modo che cessi praticamente di esistere<sup>6</sup>. Per lui, la tecnica ha lo scopo di eliminare le resistenze del corpo. L'attore santo deve arrivare ad «agire in stato di transe» (p. 95). La tappa successiva illustra gli «esercizi di concentrazione» per la transe. L'intersezione che in tal modo si postula tra fisico e non fisico prefigura una «scienza da guaritori», di cui l'«anatomia psichica» è lo specifico campo di applicazione (p. 98). I «nodi di espressività» sono punti del corpo, variabili da individuo a individuo, per mezzo dei quali l'attore «inizia e conduce a termine un'azione sentendosi completamente libero» (p. 98), e dunque possono essere considerati organi di questa anatomia psichica. La parte dedicata all'attore termina con l'enunciazione di quel principio base dell'espressività che è il connubio di spontaneità e forma.

Comincia il discorso sullo spettatore, non lo spettatore in generale ma quello che attraverso il contatto con la rappresentazione «desideri realmente analizzare se stesso» (p. 100). Un tale contatto non può verificarsi nel teatro ricco. La parte conclusiva espone un programma concreto per realizzare il teatro che è stato descritto, rispetto al quale le scuole esistenti sono del tutto inadeguate, o addirittura controproducenti.

Per l'edizione del *Nuovo Testamento del Teatro (The Theatre's New Testament)* nel suo libro, Grotowski intervenne in modo deciso, introducendo correzioni numerose, e soprattutto tagli. Alcuni li riporteremo integralmente, nel testo o in nota; la sintesi precedente renderà più agevole posizionarli e coglierne il senso rispetto all'insieme. Il taglio più consistente riguarda gli esercizi di concentrazione.

Vi sono tre elementi della transe, inscindibili e intimamente uniti.

- 1) Attitudine introspettiva.
- 2) Rilassamento fisico (relax).
- 3) Concentrazione di tutto l'organismo nella regione del cuore.

L'attore può conseguire lo stato di transe e apprendere tale tecnica di concentrazione partendo da uno degli elementi summenzionati. Ognuno di essi, sviluppato a fondo, contiene, in definitiva, in sé, gli altri due. La loro successione e l'arte di raggiungerli sono particolari individuali legati alla personalità dell'attore. Io dirò solo che per ottenere dall'attore che si «metta a nudo», è necessario trovare in lui, o piut-

<sup>6</sup> E. Barba, *Alla ricerca*, cit., p. 93. D'ora in poi integreremo nel testo l'indicazione delle pagine.

tosto rendergli possibile la scoperta in sé dei suoi motivi psicanalitici, della verità calma e dolorosa di se stesso. Reperire come gli slogan, le formule intorno alle quali si dispone tutto un bozzolo di reazioni istintive legate alla sua particolare personalità, per esempio, sono «brutto», «nessuno mi ama». Se questo motivo è colto convenientemente, se vi si concentra tutta l'attenzione, esso non provoca un sentimento di esasperazione, ma piuttosto di «caldo» dolore, una sensazione simile a un grande mare tiepido. Dopo la scoperta di tale motivo, si constata assai frequentemente un rilassamento fisico automatico e ciò ci prova che il centro di questo bozzolo, di questo fulcro elementare, vive in noi in qualche parte nella regione del cuore.

Si può ugualmente cominciare dal rilassamento fisico, dalla posizione del «cocchiere», seduti con le spalle e le gambe rilassate, da un'azione regolatrice del respiro ed un acquietamento del pensiero, dall'eliminazione di quanto non è essenziale, in modo che la tranquillità del pensiero sopraggiunga come qualcosa di già esistente che fosse stata velata e insudiciata. Questa posizione porta alcuni attori alla scoperta del loro motivo psichico personale. In altri termini la calma, il placamento del pensiero, diventano identici a quel buon dolore «caldo» che era lì pronto, che è il motivo psichico, e dà la sensazione di un formicolio, di un risveglio alla vita nella regione del cuore.

Si può anche cominciare dalla suggestione, cioè col transfert del nostro io cosciente dalla testa alla regione del cuore, regione che si identifica con sentimenti positivi come l'amore, la bontà, la compassione ecc., e che noi designamo quando diciamo «ho in me, vi è in me». Non è una regione che l'anatomia potrebbe definire più precisamente; spesso è posta tra il cuore e lo sterno, più in alto o più in basso, a volte anche un po' a destra dello sterno. Dopo un tale transfert del sentimento del proprio io, conviene stabilire come un dialogo progressivo tra la regione del cuore e le regioni principali dell'organismo, come se la regione del cuore si rivolgesse, per esempio, alle gambe, alle braccia: «pace, sono con voi» quasi volesse confortarle. Questo dialogo può essere accompagnato facendo palpare le parti alle quali ci si rivolge con la palma della mano o le punte delle dita: specie di verifica fatta con micromovimenti. È essenziale esaminare l'interno delle cosce e la parte tra il plesso solare e lo sterno, ciò che provoca spesso la sensazione di un'ondata calda che si infrange verso l'alto.

Non bisogna informare anticipatamente l'attore su quanto deve aspettarsi al momento di ogni esercizio psichico, perché l'esperienza è ogni volta diversa ed un'immagine prestabilita sarebbe un ostacolo. Ugualmente conviene non fissare alcuna formula rigida. Si può portare l'attore all'elaborazione in sé di riflessi di concentrazione con l'unico mezzo di un confacente meccanismo di lavoro durante le prove normali, o spingerlo ad eseguire la sua partitura in maniera morbida, «calda», non perdonando la menzogna e badando senza posa a che questo processo sia morbido e «caldo». L'animazione data da un riflesso morbido e «caldo» di chi dirige le prove, porta ugualmente sulla via di una «conveniente concentrazione» (pp. 95-97).

Segue il riferimento alla «scienza da guaritori», con l'eliminazione di un brano sui «nodi di espressività»<sup>7</sup>. Più avanti, laddove si parla dei teatri da opporre al teatro ricco, viene tagliato questo breve passaggio.

Perché, in fin dei conti, dei teatri di massa? I teatri, oggi, non sono più assolutamente necessari e se lo sono, è esattamente per spettatori dalle esigenze particolari. Che essi siano poveri e poco numerosi: per gli uomini che si formano nell'inquietudine. Una specie di catacomba spirituale in questa civiltà lucida, fatta di fretta e di frustrazione (p. 102).

Da questo punto le due versioni procedono pressoché identiche fino alla fine.

Quello che è subito chiaro è la coerenza interna degli interventi di Grotowski. Non si tratta di tagli sparsi o occasionali ma di un'amputazione unitaria e ben definita: della quale si dovrà accertare la programmaticità e la ragione.

#### *Allenamento dell'attore*

È l'altro testo ripreso da *Alla ricerca del teatro perduto*. Anche in questo caso procederemo ad un confronto tra la versione originaria e quella pubblicata in *Per un teatro povero*.

Il primo problema è un problema di date. La versione rivista ha per titolo *Allenamento dell'attore (1959-1962)* [*Actor's Training (1959-1962)*], mentre la specificazione temporale è assente

<sup>7</sup> Per non appesantire troppo il testo, riportiamo il brano qui in nota. Esso del resto è funzionale ma non essenziale per gli obiettivi della nostra ricerca. «È bene anche cercare quei punti d'aggancio del corpo che consentono la massima espressività, punti che hanno funzione di redini o di timone del corpo. È tutto un capitolo particolare della scienza del guaritore. Nella nostra terminologia noi chiamiamo questi punti di aggancio "nodi di espressività". Esistono alcuni nodi individuali nell'attore (in qualcuno la testa, in altri le mani, ecc.), per mezzo dei quali questi inizia e conduce a termine un'azione sentendosi completamente libero. Ogni nodo, sviluppato nell'attore fin dal principio, ha un nodo gemello nascosto che ordinariamente oppone la più grande resistenza. Per esempio, per qualcuno il nodo è costituito dalle mani, mentre i piedi sono l'ostacolo. Una volta vintane la resistenza, questi diventano allora il secondo polo di articolazione dell'espressività del corpo. Inoltre esiste un nodo generale, comune a tutti, nel basso ventre. Fra tutti questi nodi di espressione esiste un certo grado di relazione: per esempio, l'uso della testa come fattore di espressività umana può essere non altro che lo scudo dietro il quale si dissimula il nodo del basso ventre, e questo per una forma di pudore. Tutti questi studi e rapporti della propria "anatomia" debbono essere sviluppati. Bisogna cominciare tale lavoro partendo dal personaggio che vogliamo rappresentare, che bisogna sviluppare e prendere su di sé» (pp. 97-98).

nella versione originaria. E a ragione. L'elenco degli istruttori nei vari campi dell'allenamento, riportato in una nota d'apertura, si riferisce dichiaratamente al 1964<sup>8</sup>.

Il testo è introdotto da una breve nota esplicativa, che è molto diversa da quella della versione rivista. Nessun accenno al periodo 1959-1962 e alla «tecnica positiva» allora ricercata, come nella nuova nota. Riferimenti specifici, invece, alle fonti degli esercizi poi riportati nel saggio, come il kathakali e le «azioni fisiche» di Stanislavskij.

Interessante, ai fini della nostra ricerca, il caso del kathakali. Esercizi derivati dal kathakali, limitatamente al movimento degli occhi, vennero introdotti nel Teatro Laboratorio dopo il dicembre 1963, per essere poi eliminati pochi mesi dopo<sup>9</sup>: il che conferma che il saggio copriva originariamente un periodo fino a metà del '64 circa. Gli esercizi di kathakali non compaiono nella versione rivista: il che reciprocamente chiarisce che una ragione *sufficiente* per i tagli è quella di «retrodatare» il saggio, quando il brano sia incompatibile con la specificazione temporale introdotta.

Numerosi e diffusi sono i cambiamenti e in particolare i tagli apportati nella versione rivista dell'*Allenamento dell'attore*. Il taglio più consistente è un lungo brano (pp. 129-137) che, nell'ordine, contiene: esercizi per il controllo dei muscoli del viso e degli occhi, questi ultimi mutuati dal kathakali (pp. 129-131), esercizi ritmici basati sulle azioni fisiche di Stanislavskij (pp. 131-134), analisi dei nodi di espressività (pp. 135-136), e infine esercizi di concentrazione, che ripropongono quasi alla lettera quanto scritto nella versione originaria del *Nuovo Testamento del Teatro* (pp. 136-137)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> E. Barba, *La terra di cenere*, cit., p. 66.

<sup>9</sup> La vicenda degli esercizi di kathakali è ben riassunta nella lettera con la quale Barba ha risposto alle domande in merito rivoltegli da Kermit G. Dunkelbery, in data 8.2.1999. La lettera mi è stata messa a disposizione dall'autore. In particolare, risultano confermati tutti gli aspetti di datazione indicati nel presente studio.

<sup>10</sup> Gli esercizi di concentrazione si concludono con questa nota: «Tutti gli esercizi dei diversi settori d'allenamento debbono in una seconda fase svilupparsi in esercizi "complessi" (per es. esercizi simultanei vocali e fisici) e in seguito diventare dei veri studi di recitazione, brevi scene su un tema a scelta nel quale si utilizzino gli elementi dell'allenamento fisico, vocale, plastico, ecc. di quel dato giorno» (p. 137). Tale nota veniva testualmente sollecitata da Grotowski in una lettera di fine novembre 1963. In calce alla lettera una nota di Barba informa che gli «esercizi misti» non funzionarono e furono perciò eliminati, dopo poco tempo. Ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, risulta che l'*Allenamento dell'attore* arrivava originariamente alla metà circa del '64. Oltre a sfoltimenti sparsi, c'è un ultimo consistente taglio (pp. 155-159), relativo all'igiene psico-fisica, alle relazioni sessuali, alla raucedine e ai disturbi psichici degli attori. Si tratta di consigli pratici, appunto «igienici», la cui esclusione non ha ragioni di strategia.

In base al criterio ricavato in rapporto al kathakali, si può ritenere che in particolare gli «esercizi di concentrazione» si riferiscano ad un periodo posteriore al 1962, il che è avvalorato dal fatto che non compaiono in quella stesura preparatoria di *Alla ricerca del teatro perduto* che è *Théâtre psycho-dynamique*, del gennaio 1963. Discorso a parte si dovrà fare per le azioni fisiche di Stanislavskij, e lo faremo al momento opportuno<sup>11</sup>.

Ci interessa in particolare il caso degli esercizi di concentrazione in quanto, come si ricorderà, erano stati eliminati anche dal *Nuovo Testamento del Teatro*, dove non c'erano programmatici motivi di datazione a richiederlo. Quello che appare è che il legame tra gli esercizi di concentrazione e il periodo a partire dal 1963 è più che di ordine cronologico. Le date non si limitano a stabilire il quando, ma da supporre è un legame assai più sostanziale: come se l'attività e la riflessione del periodo a partire dal 1963 avessero fatto deflagrare gli esercizi di concentrazione e la connessa problematica della transe rivelandone esiti inaspettati, tali da imporre un radicale «spostamento di priorità» nel lavoro teatrale.

#### Lettere in India

Barba partì per l'India, da Opole, nel luglio 1963; ne ritornò sei mesi dopo. Ricordandogli il senso dell'India al di là delle sue meraviglie, gli scrive Grotowski il 21 settembre: «Non trova l'India nelle Indie? Bah! È perché l'India è altrove. Dove? "Davanti agli occhi della nostra anima"». Una settimana prima aveva scritto:

Sto ricapitolando le mie ricerche di quest'ultimo periodo: credo che ora potrei provare – nella misura della mia ignoranza, naturalmente – ad iniziare lei (praticamente ed individualmente) agli «esercizi psichici», «anatomia del subcosciente», psicoanalisi «non-privata», insomma tutto il «Patanjali» del teatro<sup>12</sup> (regia, recitazione, percezio-

<sup>11</sup> Abbiamo parlato di ragione sufficiente. Gli esercizi di kathakali furono eliminati dalla versione rivista (anche, o magari soprattutto) perché erano stati eliminati dalla pratica dell'allenamento; ma anche in caso contrario li si sarebbe dovuti eliminare, perché posteriori al 1962. Il ragionamento si applica e contrario agli esercizi sulle «azioni fisiche» di Stanislavskij. Essi sono certamente anteriori al gennaio '63, in quanto compaiono, in forma quasi identica a quella dell'*Allenamento dell'attore*, in *Théâtre psycho-dynamique* – inedito, che ho potuto consultare dattiloscritto – e dunque a rigore avrebbero potuto essere mantenuti. La loro eliminazione ha ragioni più complesse (cfr. *ultra*).

<sup>12</sup> Patanjali era la figura centrale di uno dei *darsana* (punti di vista) dell'Induismo, e l'autore di *Kriya yoga* e *Kaivalya yoga*, o *Hatha yoga*. Grotowski lo nomina come se fosse il titolo di un libro sulle tecniche teatrali per ovviare

ne)<sup>13</sup> così come mi si è rivelato. Una esperienza non comune, che impegna fino ai propri limiti.

È un passo di grande interesse per la nostra ricerca, in quanto lega le «ricerche di quest'ultimo periodo» a qualcosa che, sulla base di quelle ricerche, a Grotowski si è ora rivelato. Le specificazioni accluse – «esercizi psichici», «anatomia del subcosciente», ecc. – rimandano senza dubbio a quella problematica della transe prospettata nel *Nuovo Testamento del Teatro* e nell'*Allenamento dell'attore*, e però esclusa nella ripubblicazione in *Per un teatro povero*.

La lettera del 21 settembre è ancora più esplicita e dettagliata.

Per il resto ho attuato una riforma radicale degli esercizi, basata su: 1) l'individualizzazione degli esercizi a partire da un difetto ineliminabile, da errori eliminabili e dagli «atout» propri a una persona determinata in ogni campo degli esercizi. *Ognuno diventa l'istruttore di se stesso*. 2) l'introduzione in tutti gli esercizi del fattore immaginativo (stimolazione del subcosciente).

Il concreto cambiamento degli esercizi salta già agli occhi. Credo che le ricerche di quest'ultimo periodo (auto-esplorazione, anatomia psichica, psicoanalisi del «non privato»), se sviluppate, possano aprire possibilità e prospettive inesauribili. Anche a questo stadio mi sento di affermare che il «patanjali del teatro» (metodo) su questa strada sia tangibile e verificabile. Se lei davvero riuscisse a tornare in Polonia per qualche settimana (come prospettava nella lettera precedente) cercherei di iniziarla praticamente a tutto questo. È una conoscenza assolutamente concreta *che si può studiare e verificare sul proprio organismo*. [...] Scrive che vorrebbe riscontrare concretamente dei risultati del suo lavoro. Ebbene, mi permetta di dirle: risultati concreti non se ne vedono mai. I risultati concreti (soprattutto in un'arte fugace come il teatro) nascono e muoiono in un battibaleno, e credo che sia sbagliato legarsi ad essi. Mi creda, ho il diritto morale di parlarle così. Si possiede davvero solo ciò *di cui si è fatta esperienza*, e dunque (nel teatro) ciò che si sa e che può essere verificato nel proprio organismo, nella propria concreta e quotidiana individualità. Proprio in questo sta il nocciolo delle nostre ultime ricerche: l'artigianato (regia? arte del teatro?) costruito e sperimentato nel proprio organismo vivente che, con relativa certezza, ci accompagna.

Si risente la voce di Artaud della Prefazione al *Teatro e il suo doppio*: c'è un teatro che si realizza nelle opere, nei «risultati del

ai problemi di censura, e usa le virgolette per tutta quella terminologia eretica che avrebbe potuto mettere in allarme i censori marxisti (Nota di E. B.). La lettera è del 15 settembre 1963.

<sup>13</sup> «Percezione» è un modo per indicare l'esperienza interiore (Nota di E. B.).

[proprio] lavoro», e c'è un teatro che si realizza «nel proprio organismo vivente». Allo snodo di questa divaricazione stava «il nocciolo delle [...] ultime ricerche». Dice Barba:

Grotowski e io parlavamo tra di noi di due tipi di tecniche e le avevamo definite «tecnica 1» e «tecnica 2». La «tecnica 1» si riferiva alle possibilità vocali e fisiche e ai diversi metodi di psico-tecnica tramandatici da Stanislavskij in poi. E questa «tecnica 1», che poteva essere complessa e raffinata, si poteva conseguire attraverso il *rzemioslo*, l'artigianato teatrale. La «tecnica 2» tendeva a liberare l'energia «spirituale» in ognuno di noi. Era un cammino pratico che indirizzava il sé sul sé, dove si integravano tutte le forze psichiche individuali, e superando la soggettività, permetteva di accedere alle regioni conosciute dagli sciamani, dagli yogi, dai mistici. Credevamo profondamente che l'attore potesse accedere a questa «tecnica 2». Ne supponevamo il cammino, ricercavamo i passi concreti da compiere per inoltrarci nella notte oscura dell'energia interiore<sup>14</sup>.

Grotowski era ben consapevole della virtuale coesistenza della «tecnica 1» e della «tecnica 2». Fin da Stanislavskij è chiaro che il «lavoro dell'attore» può essere anche un «lavoro su se stesso». Altrettanto consapevole era Grotowski del fatto che la «tecnica 2» non è possibile senza la padronanza dell'«artigianato teatrale». Ciò che si rivela nel '63 – e che diventerà sempre più chiaro in breve volgere di tempo – è che il compimento della «tecnica 2» esige dalla «tecnica 1» la rinuncia allo spettacolo, o quanto meno il riconoscimento della sua inessenzialità.

La chiave di volta di questa «rivelazione» è la transe.

#### La transe

Diceva Grotowski nell'*Allenamento dell'attore*:

*Il fulcro reale dell'abilità recitativa dell'attore è l'idoneità alla transe, ossia la concentrazione, distante sia da un impeto confuso nei propri compiti di lavoro come anche da una generica eccitazione dovuta alla «trema», o anche da una fredda tecnica calcolatrice. L'attore dovrebbe introdurre le sue azioni sceniche in uno stato di attitudine «calda», «morbida», quasi passiva dalla quale scaturisce la sua partitura attiva [...] È falso che tale concentrazione sia impossibile e che non ci si debba esercitare. È vero invece che ciò esige degli esercizi precisi e sistematici, in rapporto sempre a un concreto compito di lavoro (è impossi-*

<sup>14</sup> E. Barba, *La terra di cenere*, cit., p. 64.

bile concentrarsi in generale, ci si concentra sempre su qualcosa di preciso)<sup>15</sup>.

Cos'è in definitiva la transe? La si può definire come lo stato in cui l'azione è spontanea e, nello stesso tempo, precisa. La spontaneità senza precisione degenera nell'«impeto confuso»; e reciprocamente la precisione senza spontaneità non può essere «passiva», dato che a garantirla dev'esserci ancora il lavoro del pensiero<sup>16</sup>. L'attore in stato di transe non pensa (per fare) ciò che fa; semplicemente, realmente e precisamente lo fa.

Come escludere il pensiero dall'azione senza pagare il prezzo di una perdita della precisione, è questo l'obiettivo dell'allenamento dell'attore. Per raggiungerlo è necessario innanzitutto «annullare» il corpo. Quando il corpo è allenato in modo tale da non opporre nessuna resistenza all'impulso, ecco che l'impulso è già una reazione. L'accento cade su «già». Se anziché essere già, l'impulso dovesse «diventare» una reazione esterna, nell'intervallo di tempo necessario a diventare si inserirebbe il pensiero, distruggendo la spontaneità.

Tuttavia l'annullamento del corpo non è sufficiente per la transe. Il pensiero può inserirsi non solo nel passaggio dall'impulso all'azione, ma anche nel passaggio dalla motivazione interiore all'impulso: non solo nel versante del visibile ma anche nel versante, opposto e anteriore, dell'invisibile. Ricordando che gli schemi sono solo utensili per la memoria e la riflessione e non calchi della realtà, lo schema è il seguente:

motivazione (interiore)/impulso/re-azione (esteriore)

Se per escludere il pensiero nel versante del visibile è necessario annullare il corpo, per escludere il pensiero nel versante dell'invisibile è necessario annullare la volontà come motivazione dell'impulso. Come la re-azione così anche l'impulso dev'essere «spontaneo».

A rendere spontaneo l'impulso servono programmaticamente gli esercizi di concentrazione dell'*Allenamento dell'attore* (e anche del *Nuovo Testamento del Teatro*). La scoperta della «verità calma e dolorosa di se stesso» attraverso l'introspezione; la «tranquillità del pensiero» che diventa identica a «quel buon do-

<sup>15</sup> E. Barba, *Alla ricerca*, cit., p. 136.

<sup>16</sup> Termini come «pensiero», «mente», «intelletto», «testa», o anche «volontà», «premeditazione», non sono sinonimi ma insistono su uno stesso dominio semantico. Specificheremo di volta in volta a seconda del contesto.

lore "caldo" che era lì pronto», attraverso il rilassamento; il transfert dell'«io cosciente dalla testa alla regione del cuore», attraverso la suggestione: queste tre vie, ognuna delle quali se sviluppata a fondo contiene le altre due, sono proprio antidoti alla premeditazione, alla volontà. Comunque raggiunta, la «verità calma e dolorosa di se stesso» è la polla da cui sgorgano spontanei gli impulsi, senza bisogno di motivazioni esterne.

L'esclusione totale della volontà, dunque, è impossibile *per principio* quando le azioni – con gli impulsi che le precedono – siano vincolate dai compiti estrinseci della rappresentazione. Le motivazioni (interiori) devono, in qualche modo, rendere conto delle «condizioni date», che sono date a prescindere dalla «verità» che l'attore può scoprire «di se stesso». Sotto il vincolo della rappresentazione la transe è destinata, strutturalmente, a restare incompleta.

Il richiamo a Stanislavskij, attraverso la formula ben nota delle condizioni date, ha una ragione. Serve per dire che sotto il «vincolo della rappresentazione» non è possibile andare oltre Stanislavskij.

#### «Il Principe costante»

*Il Principe costante* fu la liberazione dal vincolo della rappresentazione.

Riferendone a Barba subito dopo la prima, Grotowski scriveva:

Fin d'ora due cose sono evidenti. Primo: [*Il Principe costante*] segna l'inizio di un periodo nuovo nell'estetica della nostra «ditta». Secondo: questo spettacolo rappresenta il tentativo di applicare le ricerche di frontiera tra *tantra*<sup>17</sup> e teatro di cui le parlai a suo tempo. Ciò esige una estrema precisione tecnica, specie per quel che riguarda la tecnica spirituale dell'attore; tutto è sospeso ad un filo, e può facilmente sbandare. Mi rimane da sperare che non ci siano sbandamenti quando lei vedrà lo spettacolo. Perché esiste la possibilità che questo tipo di lavoro possa svilupparsi. Sia dal punto di vista del metodo dell'attore che da quello che potrebbe essere definito lo spirito dell'opera, la ritengo l'esperienza artistica più importante che io abbia compiuto finora. E non solo artistica.

Sebbene le prove del *Principe costante* fossero cominciate a metà del '64, il lavoro individuale con Cieslak andava avanti da

<sup>17</sup> *Tantra* sono tecniche rituali dell'Induismo, legate alla trasmutazione delle energie dal livello biologico a quello spirituale (Nota di E. B.). La lettera è del 26 aprile 1965.

circa un anno prima<sup>18</sup>. Barba allora partiva per l'India, e in Grotowski maturavano le «idee [...] eretiche rispetto alle precedenti (quelle del suo soggiorno)», relative alle «ricerche di frontiera tra *tantra* e teatro», a cui chiaramente alludevano le lettere in India del settembre '63.

Dal modo di condurre le prove del *Principe costante* fino agli esercizi, tutto è lontano, persino diverso da come lo facevamo prima. Il che non vuol dire un ritorno indietro, piuttosto che ormai stiamo risolvendo le questioni di metodo ad un livello più alto. Per quel che riguarda gli esercizi questo vuol dire individualizzare il training e far emergere il «compito», la linea delle motivazioni dell'attore. Nella tecnica psichica il processo di concretizzazione si è spinto abbastanza lontano. Penso che stiamo creando una variante europea di *tantra* o *bbakti*<sup>19</sup>, che ha le sue radici nella tradizione mediterranea.

Così ribadisce Grotowski, nella stessa lettera in cui da leader a leader (Barba aveva da poco fondato l'Odin Teatret) rivendicava la propria «eresia», augurandola anche all'allievo sulla via di diventare a sua volta maestro.

*Il Principe costante* è entrato nella leggenda del teatro. Lo statuto di leggenda mitizza la realtà. I riferimenti ai fatti non vengono più percepiti come tali, ma come parti di un racconto di cui vale più l'aura che la sostanza.

Le texte parle de tortures, de douleurs, d'une agonie. Le texte parle d'un martyr qui refuse de se soumettre aux lois qu'il n'accepte pas. Ainsi le texte, et avec le texte la mise en scène, est consacré à quelque chose de ténébreux, de prétendument triste. Mais dans le travail du metteur en scène avec Ryszard Cieslak, nous n'avons jamais touché rien qui ait été triste. Tout le rôle a été fondé sur le temps très précis de sa mémoire personnelle (on peut dire des actions physiques dans le sens de Stanislavski) lié à la période où il était adolescent et où il a eu sa première grande, énorme expérience amoureuse. [...] Cette

<sup>18</sup> J. Grotowski, *Le Prince Constant de Ryszard Cieslak*, in *Ryszard Cieslak acteur-emblème des années soixante*, a cura di Georges Banu, Paris, Actes du Sud, 1992, p. 14. Il volume curato da Banu raccoglie gli interventi di vari uomini di teatro, in occasione della morte di Cieslak, avvenuta il 15 giugno 1990. Il testo di Grotowski è la sua testimonianza scritta più dettagliata sul *Principe costante*. Vi faremo ampio riferimento. Sul *Principe costante* cfr. anche J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, postfazione a Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993, pp. 130-131.

<sup>19</sup> *Bhakti*, in sanscrito, è «devozione» (Nota di E. B.). La lettera è del 29 dicembre 1964.

expérience de base était lumineuse d'une façon indescriptible. Et de cette chose lumineuse, en travaillant le montage avec le texte, avec les costumes qui font référence au Christ ou avec les compositions iconographiques autour qui font aussi allusion au Christ, il est apparu l'histoire d'un martyr, mais nous n'avons jamais travaillé avec lui à partir d'un martyr, tout au contraire. Quand la ligne des actions de Ryszard a été complètement assurée, après beaucoup, beaucoup de mois de travail séparé, nous avons commencé à faire les rencontres entre lui et les autres membres du Théâtre-Laboratoire, seulement à ce moment. Et là, au commencement, il n'a pas vraiment accompli sa partition. Quand il a été entouré par ses collègues, il a juste marqué ce qui était nécessaire du point de vue technique, il a doucement, sans aucune couleur, parlé le texte, il a pris seulement les attitudes de base du corps, mais il n'est pas entré dans les processus. Cela était, comme nous l'avions établi entre nous, la route. Pendant cette période, je travaillais avec les autres acteurs, en présence de Ryszard, ou en son absence, en faisant aussi toute cette composition de chants, d'interprétations, d'images iconographiques, d'allusions visuelles, qui ont donné, à travers les stimuli dont est bombardé le mental du spectateur, par les associations, l'histoire du *Prince constant* de Calderón-Słowacki. Plus tard, dans la deuxième partie de ce travail, Ryszard a commencé à entrer dans le processus, quand ses collègues avaient déjà trouvé leurs propres structures en action. Alors en vérité, cela a été un travail avec deux groupes, où l'un des groupes a été une personne, Ryszard, et l'autre groupe les autres acteurs du Théâtre-Laboratoire. Et ils ont abouti graduellement à la rencontre dans ce travail<sup>20</sup>.

Questo è il racconto dell'itinerario al *Principe costante*. Ne riverbera un'aura di condiscendente, oppure compunta, meraviglia. Meraviglia per l'attore che rivive ogni volta il suo primo amore e che ogni volta ripete l'irripetibile esperienza di quanto d'angoscia vi sia nella passione quando si arrivi a guardare la faccia di là dal piacere. Un «miracolo»: come se «une force invisible [...] avait porté Cieslak à ces hauteurs», nota un poco infastidito Ferdinando Taviani<sup>21</sup>. Meraviglia per le bizzarre procedure nella preparazione dello spettacolo, con l'attore mostro che per gradi viene inserito tra gli attori comuni, bloccati a un mestiere senza miracoli.

La sostanza del racconto è tutt'altra. Nella sostanza, il racconto riferisce in modo preciso e dettagliato di due fatti. Da un lato

<sup>20</sup> J. Grotowski, *Le Prince Constant*, cit., in G. Banu (a cura di), *Ryszard Cieslak*, cit., pp. 16-19. Citiamo in francese, per evitare inutili rischi di fraintendimento.

<sup>21</sup> F. Taviani, *Cieslak pour mémoire*, in G. Banu (a cura di), *Ryszard Cieslak*, cit., p. 36. Il testo di Taviani è, in particolare dal punto di vista metodologico, uno dei contributi fondamentali del volume.

c'è il fatto della costruzione dello spettacolo, con due «gruppi» di attori e due tipi di lavoro nettamente distinti e separati; dall'altro lato c'è il fatto, ancora, di quella che abbiamo chiamato la «liberazione dal vincolo della rappresentazione». Le condizioni date si riferiscono a torture, sofferenze, inflessibili professioni di fede; la verità dell'attore Cieslak si riferisce ad un'intensa e gioiosa esperienza d'amore: e mai le motivazioni interiori vengono forzate – o sia pure solo adattate – al vincolo della rappresentazione. Per tutto il tempo del lavoro preparatorio, e anche dentro lo spettacolo, l'attore fu completamente libero. Non perché improvvisasse.

Cela a été un retour aux plus subtiles impulsions de l'expérience vécue, pas simplement pour la recréer, mais pour s'envoler [...]. Mais oui, toutes les petites impulsions et tout ce que Stanislavski nommerait les actions physiques (même si, dans son interprétation, ce serait beaucoup plus dans un autre contexte, celui du jeu social, et ici ce n'est pas du tout cela), même si tout était comme retrouvé, le vrai secret a été de sortir de la peur, du refus de soi-même, de sortir de cela, d'entrer dans un grand espace libre où l'on peut n'avoir aucune peur et ne rien cacher<sup>22</sup>.

E la partitura era precisa perché legata a una profonda esperienza reale.

Mais il y avait quelque chose de mystérieux derrière cette rigueur qui se présentait toujours en connexion avec la confiance. C'était le don [...] C'était le don à quelque chose [...] qui nous dépasse, qui est au-dessus de nous, et aussi, peut-on dire, c'était le don à son travail, ou c'était le don à notre travail, le don à nous deux<sup>23</sup>.

Nella connessione del dono e del rigore – altrove, guardando soprattutto all'aspetto tecnico, abbiamo parlato di spontaneità e precisione – si realizza pienamente la transe: con il corpo che si annulla e lascia passare l'impulso nell'azione precisa, e con la volontà che si annulla pure e lascia passare la motivazione profonda nell'impulso.

Quando la transe è completa, la stanislavskiana «linea delle azioni fisiche», giustificata ognuna (ma) nel quadro delle condizioni date, lascia il posto a quello che Grotowski chiama il «pro-

<sup>22</sup> J. Grotowski, *Le Prince Constant*, cit., in G. Banu (a cura di), *Ryszard Cieslak*, cit., pp. 17-18.

<sup>23</sup> J. Grotowski, *Le Prince Constant*, cit., in G. Banu (a cura di), *Ryszard Cieslak*, cit., p. 16.

cesso»: «corrente vivente di impulsi»<sup>24</sup>, che è «corporel, mais pas vraiment. Il y a quelque chose qui se révèle, comme la vie qui coule dans le corps, à travers le corps, c'est la piste de décollage, mais le vrai envol n'est pas lié au physique»<sup>25</sup>.

### *Oltre Stanislavskij*

Avuto un tema, per esempio accendere una sigaretta, lo si scompone in sequenze indivisibili:

Voglio accendere una sigaretta: pensiero, dunque, immobilità.  
 Guardo dove si trovino le sigarette.  
 Allungo la mano.  
 Prendo il pacchetto sollevandolo.  
 Avvicino a me il pacchetto.  
 Scelgo una sigaretta dal pacchetto.  
 L'estraggo.  
 Riporto il pacchetto al suo posto.  
 Lascio andare il pacchetto.  
 Porto la sigaretta alla bocca.  
 Guardo dove siano i fiammiferi.  
 Tendo la mano verso la scatola.  
 Prendo e sollevo la scatola.  
 L'avvicino a me.  
 Metto l'altra mano in movimento.  
 Apro la scatola.  
 Avvicino il fiammifero al lato della scatola e strofino.  
 Osservo un momento il fiammifero che brucia (immobilità).  
 L'avvicino alla sigaretta.  
 Accendo la sigaretta, ecc. ecc.

Questo brano, come a suo tempo abbiamo rilevato, è compreso nella parte dell'*Allenamento dell'attore* esclusa dalla versione rivista (pp. 131-132). Vi si descrive una tipica linea di azioni fisiche secondo Stanislavskij, e il modo di costruirla.

Le «sequenze indivisibili» sono azioni talmente piccole da coincidere – quasi in termini spaziali – con l'impulso a compierle. Sono i «morfemi» del recitare<sup>26</sup>. Segmentando l'azione

<sup>24</sup> Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 114. La nozione di «processo», strettamente legata all'altra nozione di transe, è centrale nel lavoro di Grotowski. Scriveremo sempre «processo» tra virgolette per ricordare che il termine è usato nell'accezione di Grotowski.

<sup>25</sup> J. Grotowski, *Le Prince Constant*, cit., in G. Banu (a cura di), *Ryszard Cieslak*, cit., p. 17.

<sup>26</sup> Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 106.

in modo sempre più dettagliato, e avendo cura al contempo che ogni segmento sia tuttavia un'azione e non un semplice frammento d'azione, l'attore si costringe alla «presenza», ad essere nel qui e ora dell'azione, senza proiettarsi nel risultato finale. La concentrazione che ne consegue rende l'azione «reale», ma non produce la transe<sup>27</sup>. Contrasta la divisione tra corpo e mente – la presenza è proprio essere con la mente lì dov'è il corpo, e viceversa – ma non va alla radice ultima della divisione: che è l'intervento, comunque, della volontà sull'azione.

Malgrado tutto, accendere la sigaretta è un *tema dato*, un compito recitativo.

Scrivendo a Barba il 5 aprile 1965, qualche giorno prima del debutto del *Principe costante*, Grotowski accennava al progetto di pubblicare in polacco *Alla ricerca del teatro perduto*, e continuava: «dovrei però aggiungere un'appendice sullo sviluppo del metodo dal 1964 a oggi». Sappiamo di cosa l'appendice avrebbe dovuto parlare, e sappiamo anche che l'ideale premessa sarebbe dovuta risalire alla metà del '63, quando le nuove idee «eretiche» avevano preso corpo nel lavoro individuale con Cieslak per il *Principe costante*. Il progetto editoriale non fu realizzato, e Grotowski non scrisse il brano di aggiornamento<sup>28</sup>. Qualcosa fece, però: rese evidente l'omissione. Nell'indice di *Per un teatro povero*, la continuità di impaginazione e di titolo tra *Allenamento dell'attore (1959-1962)* e *Allenamento dell'attore (1966)*, livellando, fa risaltare il «buco» 1963-1965 a cui l'aggiornamento avrebbe dovuto riferirsi.

Comunque, il testo che non scrisse, Grotowski lo fece scrivere più di venticinque anni dopo al suo allievo ed erede Thomas Richards. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* è quell'«appendice sullo sviluppo del metodo»: e lo sarebbe scopertamente se si esplicitasse come sottotitolo *Oltre le azioni fisiche di Stanislavskij*.

Tra la leggenda e la realtà di Stanislavskij – è stato notato – corre la differenza tra un generico «accendere il prana» e il preci-

<sup>27</sup> Per la nozione di «azione reale» cfr. ora E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, e F. Ruffini, *Teatro e boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994. Che gli esercizi con le azioni fisiche di Stanislavskij non conducano alla transe è detto esplicitamente anche da Grotowski, per bocca di Barba, in *Alla ricerca*, cit., p. 131.

<sup>28</sup> *Alla ricerca del teatro perduto* e anche *Per un teatro povero* sono tuttora inediti in polacco.

so e concreto «accendere una stufa»<sup>29</sup>. La distanza tra Stanislavskij e Grotowski si può dire, reciprocamente, sia quella tra «accendere una sigaretta» e «accendere una fiamma di candela», qual era il «dono» di Cieslak nel *Principe costante*, protetto dal «rigore» d'una trasparente ma ben formata campana di vetro<sup>30</sup>.

Dalla linea delle azioni fisiche al «processo». O meglio: attraverso la linea delle azioni fisiche al «processo».

Non interessa in questa sede approfondire il confronto tra Stanislavskij e Grotowski; e l'«appendice a posteriori» non manca certo di chiarezza. Ci limitiamo a mettere in sequenza citazioni e commenti, per puntualizzare alcune differenze, soprattutto, e per ritrovare nel testo di Richards le parole di Grotowski tra il '63 e il '65.

In Stanislavskij, il «metodo delle azioni fisiche» era un mezzo perché gli attori creassero «una vita reale», una vita «realistica» nello spettacolo. Per Grotowski, invece, il lavoro sulle azioni fisiche era uno strumento per trovare «Qualcosa» in cui ci fosse, per chi agiva, la potenzialità d'una scoperta. Per Stanislavskij e Grotowski le azioni fisiche erano un mezzo, ma i loro fini erano differenti<sup>31</sup>.

E, per ribadire:

Stanislavskij costruì il suo metodo di lavoro attraverso l'osservazione della vita quotidiana e dei giochi sociali. [...] Il lavoro di Grotowski sulle azioni fisiche, invece, non ritrae il gioco sociale abituale o i dettagli realistici della normale vita quotidiana. [...] Nella versione di Grotowski il lavoro sulle azioni fisiche è solo la porta per entrare nella corrente vivente di impulsi<sup>32</sup>.

Una prima differenza, dunque, riguarda il legame con la realtà della vita quotidiana: che per Stanislavskij è una meta, mentre per Grotowski è il limite da superare. Sul diverso ruolo della vita quotidiana, si ricordi che a proposito delle azioni fisiche di Cieslak nel *Principe costante*, Grotowski precisava che non erano legate al «contexte [...] du jeu social».

<sup>29</sup> Lo ricordano a proposito di Nikolaj Gorčakov, seguace e biografo di Stanislavskij, Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani, *Sulla scienza di Stanislavskij*, in Konstantin Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La casa Usher, 1989<sup>2</sup>.

<sup>30</sup> Ne parla Cieslak in un'intervista a Richard Schechner; cfr. R. Schechner, *Performance Circumstances from the Avant-garde to Ramlila*, Calcutta, Seagull Books, 1983, p. 97.

<sup>31</sup> Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 88.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 113-114.

Oltre questa prima differenza c'è l'altra, per noi più interessante, relativa alla nozione di «organicità».

Per Stanislavskij «organicità» significava le leggi naturali della vita «normale» che, attraverso struttura e composizione, appaiono sulla scena e diventano arte, mentre per Grotowski *organicità* indica qualcosa come il potenziale in un corpo umano di una corrente quasi biologica di impulsi che vengono dall'«interno» e vanno verso l'adempimento di un'azione precisa<sup>33</sup>.

A proposito del *Principe costante*, in una lettera dell'1 settembre del '64 Grotowski scriveva:

La mia tendenza all'individuazione<sup>34</sup> aumenta, quasi ogni settimana mi porta una nuova illuminazione sul mestiere. Strane esperienze: ho cambiato gli esercizi, e, se devo essere sincero, ho rivisto l'intero metodo. Non vi è nulla di diverso, né vi sono nuove lettere per questo alfabeto, ma adesso definisco come organico sia quello che prima (per me) era «organico», sia quello che consideravo dipendente dall'intelletto. E tutto mi appare sotto una nuova luce. Come può accadere? Mi sembra un cambiamento tale che probabilmente dovrò *reimparare* l'intero mestiere, cioè studiare sulla base di questa «coscienza organica» degli elementi<sup>35</sup>.

Legata al superamento delle azioni fisiche di Stanislavskij e del «vincolo della rappresentazione», c'è questa nuova visione dell'organico, che non rifiuta e anzi ingloba l'intelletto. Come può essere possibile questo, se la condizione prima dell'organicità è escludere il controllo attivo dell'intelletto? Si tratta, appunto, di insegnare all'intelletto ad essere passivo – che non vuol dire assente – rispetto al corpo.

È il livello che Grotowski chiamerà *awareness*, cioè «la coscienza che non è legata al linguaggio (la macchina per pensare) ma alla Presenza»<sup>36</sup>. *Awareness* è la coscienza quando, oltre la

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>34</sup> «Individuazione» è un termine di Jung per designare lo sviluppo mentale (Nota di E. B.).

<sup>35</sup> C'è una lunga nota di Barba per chiarire il senso di questa «coscienza organica degli elementi». Barba interpreta nella prospettiva del regista-maestro il quale, ad un certo punto del processo di lavoro con l'attore, comincia a «vedere» ad un livello pre-espressivo. A questo livello, la coscienza degli elementi che articolano il processo non è più razionale, per lui, ma appunto «organica». Condivido l'interpretazione di Barba, ma credo che la «coscienza organica» di cui parla Grotowski riguardi anche l'attore.

<sup>36</sup> J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale*, cit., in Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 132.

precisione, l'intelletto non è più impegnato ad esercitare il controllo. A questo livello, l'intelletto può rinunciare al distacco – il controllo implica distacco – ed entrare nell'azione, nel senso partecipe, sia pur distinto, di farsene testimone. Spiega Grotowski:

Certainement, on pourrait aussi dire que *awareness* est liée à un intellect, mais alors, surement, c'est d'un autre intellect qu'il s'agit. En lui il y a rencontre avec le coeur, rencontre avec le domaine de l'ame, de l'émotion, mais cette fois distinct de notre soupe de projections, répulsions et attachements; c'est du même domaine, mais beaucoup plus élevé et, en ce point, il n'y a plus de différence perceptible entre cette haute «psyché» et ce haut «intellect», les deux aspects sont alors très lié et peut-être identiques<sup>37</sup>.

Al livello in cui l'intelletto partecipa dell'organicità, quando l'intelletto è «alto intelletto», anche la psiche diventa «alta psiche», distinta dalla «zuppa» dei turbamenti quotidiani. Ricordiamo la psicoanalisi del «non privato» che, dalle lettere in India del settembre '63, Grotowski poneva tra gli elementi costitutivi della rivoluzione del metodo. Nel suo percorso di auto-penetrazione l'attore deve arrivare a questa «alta psiche» dove il privato trapassa nel «personale». Il personale è ciò che, pur radicandosi nel privato, non vi rimane ristretto ma si estende oltre il singolo individuo<sup>38</sup>.

Alto intelletto, alta psiche, e anche «alto corpo» si deve dire, dato che nel «processo» il corpo quotidiano si brucia nella trasparenza all'impulso. Nella tripartizione corpo-cuore-testa, di dichiarata consonanza gurdjieffiana, è l'essere umano nella sua integralità che si trova a vivere ad un livello «alto». L'organicità a cui è interessato Grotowski è quella delle condizioni estreme, non quella della vita quotidiana. Nel «processo», attraverso un confronto con il privato che però lo trascende, l'attore rivela qualcosa che è dell'essere umano: né suo in quanto attore né in quanto personaggio.

Un'altra differenza tra il lavoro di Stanislavskij e quello di Grotowski [...] concerne il «personaggio». Nel lavoro di Stanislavskij il «personaggio» è un essere interamente nuovo che nasce dalla combina-

<sup>37</sup> J. Grotowski, *C'était une sorte de volcan*, in Bruno De Panafieu (a cura di), *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, Genève, L'Age d'Homme, 1993, nella serie «Les dossiers H», p. 102. Si tratta di un'intervista, raccolta nel febbraio 1991 a Parigi, che permette di integrare – al di là di inaccertabili, e sterili, considerazioni di «influenze» – il lavoro di Gurdjieff in quello di Grotowski.

<sup>38</sup> La differenza tra «privato» e «personale» nel lessico interno tra Barba e Grotowski mi è stata riferita dallo stesso Barba.

zione fra il personaggio scritto dall'autore e l'attore stesso. L'attore inizia dal suo «io sono» e va verso le circostanze del personaggio proposto dall'autore arrivando a uno stato di quasi identificazione con il personaggio, un nuovo essere. [In Cieslak del *Principe costante*, il] «personaggio» era costruito dal regista, non dall'attore [...]. Il «personaggio» proteggeva l'attore, che dietro questo schermo aveva ancora la sua intimità, la sua sicurezza [...] nel lavoro di Grotowski il «personaggio» è affare del regista, mentre nel lavoro di Stanislavskij arrivare al «personaggio» è piuttosto compito dell'attore<sup>39</sup>.

Qui è bene essere precisi. Esiste sempre un «personaggio dell'attore» distinto dal «personaggio del regista» costruito per lo spettatore. In questo senso, il personaggio è sempre «affare del regista». Ma quando l'attore è nel «processo» non sono due personaggi a confrontarsi. Dalla parte dell'attore non c'è nessun personaggio. Il personaggio del regista, prima e oltre che a costruire la storia per lo spettatore, deve proteggere l'attore garantendogli la libertà proprio dal vincolo della rappresentazione. Il regista si serve dello spettacolo, però in ultima istanza non serve lo spettacolo, ma qualcosa che gli è sostanzialmente estraneo. E superiore.

#### *Per un teatro povero*

In concomitanza con l'uscita del *Principe costante*, Grotowski scrisse un «testo programma» – così lo definisce – per la rivista «Odra». Il titolo era *Per un teatro povero*. Ripubblicato nel 1967 in «The Drama Review», vi comparirà come *Il teatro povero*. Esattamente questa – e comunque tra due varianti per uno stesso testo – fu l'alternativa per il titolo del libro, e sappiamo quale sia stata alla fine la decisione. L'articolo per «Odra» giustamente vi appare in apertura<sup>40</sup>.

In effetti si tratta di un testo fondamentale. Frammisti a discorsi già e altrove detti, come spesso negli scritti di Grotowski, si trovano enunciati tutti i riferimenti del nuovo corso: quasi una scaletta preparatoria per quell'aggiornamento del metodo progettato, non scritto, e rinviato chi sa quanto consapevolmente ad un

<sup>39</sup> Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 108. Sul rapporto tra Stanislavskij e Grotowski si veda anche J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit.

<sup>40</sup> La definizione di «testo programma» si trova in una lettera a Barba del 5 settembre 1965. L'articolo uscì appunto nel numero di settembre di «Odra». Sui dubbi circa il titolo da dare al libro di Grotowski, cfr. E. Barba, *La terra di cenere*, cit., pp. 119-120.

futuro in cui il vincolo della rappresentazione sarebbe stato solo un ricordo e un lascito prezioso della storia.

Mi sono formato alla scuola di Stanislavskij; i suoi studi tenaci, il rinnovamento sistematico dei metodi di osservazione, e il rapporto dialettico da lui stabilito nei confronti della sua prima produzione hanno fatto di lui il mio ideale personale. Stanislavskij ha impostato tutti i problemi metodologici. Tuttavia, le soluzioni a cui siamo giunti differiscono dalle sue – e talvolta raggiungiamo conclusioni opposte [...]. Da noi tutto è concentrato sulla «maturazione» dell'attore che è espressa da una tensione verso l'assoluto, da una denudazione completa, dall'estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di auto-compiacimento. L'attore fa dono totale di sé. Questa è la tecnica della «transe» e dell'integrazione delle energie psichiche e fisiche dell'attore che, emergendo dagli strati più intimi del suo essere e del suo istinto scaturiscono in una specie di «transluminazione». Nel nostro teatro formare un attore non vuol dire insegnargli qualcosa; noi cerchiamo di annullare le resistenze del suo organismo al suddetto processo psichico. Il risultato è l'annullamento dell'intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori in modo tale che l'impulso sia già una reazione esterna. L'impulso e l'azione sono contemporanei: il corpo svanisce, brucia e lo spettatore non vede che una serie di impulsi visibili. La nostra perciò è una via *negativa* – non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione di blocchi. Anni di lavoro e di esercizi ideati espressamente (che per mezzo di un allenamento fisico, plastico e vocale tendono ad orientare l'attore verso il giusto tipo di concentrazione) permettono di scorgere talvolta l'inizio di questo cammino: diventa allora possibile coltivare con cura ciò che è stato risvegliato. Sebbene dipenda in parte dalla concentrazione, la fiducia, l'apertura e il suo sparire quasi dentro il mestiere recitativo, questo processo non è volontario.

Poi, questa sconcertante dichiarazione: «La maggior parte degli attori al Teatro Laboratorio stanno appena cominciando a lavorare verso la possibilità di rendere visibile tale processo»<sup>41</sup>. E, a conclusione:

Vi è qualcosa di incomparabilmente intimo e fruttuoso nel lavoro che svolgo con l'attore che mi è affidato. Egli deve essere attento, confidente e libero, poiché il nostro lavoro consiste nell'esplorazione delle sue possibilità estreme. La sua evoluzione è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: la mia evoluzione è proiettata in lui, o meglio, è *scoperta in lui*, e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione. Questo non vuol dire formare un allievo ma semplicemente

<sup>41</sup> Questa e la citazione precedente sono in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., pp. 22-23.

aprirsi ad un altro essere rendendo possibile il fenomeno di una nascita condivisa e doppia». L'attore nasce di nuovo – non solo come attore ma come uomo – e con lui io rinasco<sup>42</sup>.

C'è proprio tutto: il rapporto di discendenza e di distacco da Stanislavskij; il significato e il valore della transe; l'indicazione di come trovare l'avvio del percorso interiore che vi conduce; il ruolo in tal senso degli esercizi di concentrazione; e infine una descrizione del percorso interiore, che è il resoconto in sintesi commossa del lavoro tra Grotowski e Cieslak per il *Principe costante*.

Ciò che «la maggior parte degli attori al Teatro Laboratorio» avevano appena cominciato era imparare a procedere nel percorso interiore seguito da Cieslak. Credo che la conclusione di questo lavoro di ciascuno degli (altri) attori sia stato *Apocalypsis cum figuris*, l'ultimo spettacolo del Teatro Laboratorio, prima che fosse Grotowski in persona come guida di quel teatro a liberarsi dal vincolo della rappresentazione.

#### *La stanza vuota*

Una cosa è certa, ed è che Grotowski non ha inteso minimamente tacere la centralità della rivoluzione del *Principe costante*. Al contrario, l'ha indicata con precisione. La vicenda del saggio d'apertura ne è una prova: ad inaugurare il libro, e replicandone il titolo, c'è il «testo programma» nato proprio da quello spettacolo.

Analogo discorso può farsi per il saggio *Ricerca metodica (Methodical Exploration)*. È un'intervista rilasciata nel 1967 per spiegare, in chiave più che altro informativa, le finalità dell'Istituto. Dalla versione originaria sono stati tagliati due lunghi brani, uno alla fine del paragrafo II e l'altro alla fine del paragrafo III, in cui il tono e il contenuto indulgevano troppo al contesto giornalistico. Interessanti le due aggiunte – la prima all'inizio del paragrafo II, quasi per intero i primi due commi, e la seconda all'inizio del paragrafo III, i primi due commi – che con parole appena variate ripropongono il nuovo del saggio d'apertura, cioè il riferimento anonimo ma inequivocabile all'esperienza del *Principe costante*. E ulteriore indicazione dev'essere considerato il buco 1963-1965 nella cronologia dell'allenamento dell'attore.

<sup>42</sup> J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 32.

Ma qui ovviamente c'è dell'altro. Perché se una lacuna, quando è resa evidente, con l'omettere indica, però prima di tutto omette. Allora, la prima domanda per un bilancio è: cos'è stato omissso da quel «diario di viaggio»<sup>43</sup> che è *Per un teatro povero*? Conosciamo la risposta. Sono state omesse tutte le tecniche sperimentate ed elaborate per attivare il «processo», la corrente vivente di impulsi. Non il cosa si è verificato nel periodo 1963-1965, ma il come raggiungerlo praticamente.

Con cura Grotowski ha costruito la sua omissione, col non dire e con il cancellare il già detto. Se il non detto può essere solo materia di congetture, quello che è stato cancellato esiste, e può essere materia di ragionamento.

Riepiloghiamo. All'inizio c'è *Il Nuovo Testamento del Teatro*. Da un testo che dietro l'artificio dell'intervista non nasconde però la coerenza programmatica, da manifesto se non da vero e proprio trattato; da un testo verso il quale è documentata l'attenta e continuata supervisione di Grotowski fino al momento della pubblicazione, viene cancellata la parte relativa agli «esercizi di concentrazione» per arrivare a scoprire la «verità calma e dolorosa di se stesso». Gli altri tagli, numerosi, si aggregano di fatto intorno a questa che è l'esclusione di strategia.

Decisivo in tal senso è il confronto con l'altro testo ripreso dal libro di Barba, *Allenamento dell'attore*. La dichiarata limitazione al periodo 1959-1962, se da una parte ha condotto ad eliminare brani datati posteriormente, dall'altra ha permesso di datare le parti eliminate. Vi ritroviamo gli esercizi di concentrazione e, tra gli annessi non presenti nel *Nuovo Testamento del Teatro*, gli esercizi sulle azioni fisiche di Stanislavskij, di tipo quotidiano com'è quasi per antonomasia l'azione di accendersi una sigaretta. Il confronto tra i trattamenti operati nei due testi dimostra che la cancellazione di temi e la limitazione cronologica sono strettamente correlate. I temi esclusi e, più precisamente, le tecniche escluse fanno riferimento all'esperienza che Grotowski ha maturato nel periodo, a sua volta cancellato, 1963-1965.

È il tempo del *Principe costante*. La preparazione dello spettacolo si dissociò in due lavori separati e radicalmente diversi: un lavoro «tradizionale» di composizione registica con gli altri attori, e un lavoro «eretico» di ricerca interiore con Cieslak. Il lavoro con Cieslak, iniziato due anni prima del debutto, costituì una vera rivoluzione in quello che Grotowski chiama il «metodo»; le

<sup>43</sup> J. Grotowski, *Holiday - the day that is holy*, in «The Drama Review», t. 58, giugno 1973, p. 129.

lettere a Barba lo dimostrano, a partire da quelle in India del settembre 1963.

La rivoluzione in sostanza consistette in questa scoperta: che la «via negativa» è destinata a restare incompleta se l'intelletto, in quella che è la sua funzione dis-organica, non viene escluso completamente dall'azione. Dalla parte del visibile, dove l'impulso si manifesta in azione, basta l'annullamento del corpo, perseguito con le tecniche esteriori (fisiche); ma dalla parte dell'invisibile, dove gli impulsi si generano, non bastano gli esercizi di concentrazione né le azioni fisiche di Stanislavskij, sottoposti com'essi sono i primi e le seconde alle condizioni date, cioè al vincolo della rappresentazione. Solo oltre tutto questo la transe può essere completa, e l'attore può liberare quella corrente vivente di impulsi che è il «processo».

Oltre tutto questo: cioè oltre Stanislavskij con le *sue* azioni fisiche. Ciò che la maggior parte degli attori del Teatro Laboratorio stavano cominciando a sperimentare, al debutto del *Principe costante*, era quel lavoro sulle azioni fisiche «oltre Stanislavskij» che è descritto nel libro di Thomas Richards, di oltre venticinque anni dopo. Lì si chiarisce che il «processo», di cui le azioni fisiche di Stanislavskij sono niente più che una porta d'ingresso, è al di sopra della vita quotidiana e dello spettacolo che in un modo o nell'altro la rappresenta.

L'organicità che vi scorre dentro è un'organicità «ulteriore», in cui corpo cuore e testa, tutt'e tre ad un livello «alto», ritrovano l'unità originaria. Di quell'aggiornamento del metodo che Grotowski avrebbe dovuto scrivere restano, all'epoca, solo gli scarni riferimenti contenuti nel saggio del '65 che dà il titolo al libro.

«L'attore nasce di nuovo - non solo come attore ma anche come uomo - e con lui io rinasco», vi si dice. Senza il passaggio per il «lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche» è davvero difficile cogliere la piena e densa e analitica letteralità di quell'affermazione. L'attore che agisce *non solo come attore ma anche come uomo* è alla lettera l'attore oltre il vincolo della rappresentazione, anche se la partitura che è la forma visibile del «processo» potrà essere utilizzata dentro uno spettacolo. L'attore che *nasce di nuovo* o, dobbiamo precisare, l'uomo-attore che nasce di nuovo, è alla lettera l'uomo che esce dal livello «basso» della vita, contrassegnato dalla dis-integrazione, e si rigenera al livello «alto» dell'integrazione piena di corpo cuore e intelletto.

Il regista la cui *evoluzione è proiettata nell'attore, o meglio, è scoperta in lui*, come ancora si dice, davvero rinasce con l'uomo-attore. La loro *comune evoluzione diventa rivelazione*, dato che la

simbiosi attore regista è proprio la messa in comune della vita di due persone, oltre le rispettive competenze professionali e il modo di farle interagire.

Oltre, però *attraverso tali competenze*. La tecnica sta tutta in quell'«attraverso», e dunque non è sufficiente, ma senza quella tecnica è impossibile procedere oltre. In mancanza di informazioni al riguardo, si potrebbe addirittura non credere alla lettera e fermarsi alla metafora del «processo»: se non fosse per la luminosa evidenza di Cieslak nel *Principe costante*.

Perché affidare la conoscenza del «processo» solo al corpo in azione di Cieslak? Si potrebbe andare lontano con le congetture, ma è lo stesso Grotowski a fornire una prima e decisiva risposta.

La versione rivista del saggio *Per un teatro povero* è quasi integrale. Non mancano correzioni e aggiustamenti, ma c'è un solo taglio. Alla fine del terzo comma, la frase: «La nostra perciò è una *via negativa* – non una somma di perizie tecniche ma una rimozione di blocchi» continua così: «In verità si potrebbe affermare che in questo metodo il processo interiore dell'attore è in sé una forma di perizia tecnica, ma non sarebbe del tutto esatto. Perché questo processo non può essere insegnato».

Il «processo interiore», la «tecnica spirituale», non può essere insegnato. Grotowski cancella la frase che lo afferma, come del tutto incongrua in un contesto *oggettivamente* costruito in modo da escludere quell'insegnamento. Non è tutta la risposta, ma ha il pregio di essere autografa e di chiudere subito la partita.

Dopo, c'è il confronto da persona a persona con il libro<sup>44</sup>.

E infatti, sull'«omissione» in *Per un teatro povero* resta la vera domanda: per chi è stata vuotata la stanza dentro l'edificio, o per chi è stato costruito l'edificio intorno a quella stanza vuota? Senza scordare che «per» può anche voler dire meno, o altro, di un'intenzione.

Nella stanza vuota sta il «processo», la corrente vivente di impulsi; l'edificio intorno è lo spettacolo con il suo artigianato: non lo spettacolo del teatro ricco, certamente, ma lo spettacolo comunque.

Libero dal vincolo della rappresentazione, il «processo» è estraneo allo spettacolo – l'abbiamo detto più volte – e intrinse-

<sup>44</sup> Il confronto con gli originali è stato fatto per tutti i testi presenti in *Per un teatro povero*. Non risultano, oltre quelli già presi in considerazione, altri cambiamenti significativi. Soprattutto, non risultano cambiamenti che indichino un complessivo «intervento di strategia» diverso da quello individuato in questo studio.

camente ostile. Esige un lungo lavoro di cooperazione, di simbiosi, tra attore e regista, che si sviluppa a prescindere dalle condizioni date; al regista domanda in più la capacità di garantire la coerenza anche narrativa dello spettacolo, *malgrado* il «processo». Condizioni davvero non facili, rare.

E c'è qualcos'altro. Raccontando dei seminari tenuti all'Odin Teatret dal 1966, Barba ricorda Cieslak che eseguiva «ogni esercizio con una gamma di variazioni impensabili, di finezze ritmiche, con una qualità di vigore e vulnerabilità indescrivibile. Sempre di più affioravano, però, le caratteristiche espressive del «principe costante». Mi sono spesso domandato se quel ruolo lo imprigionasse o, al contrario, se gli avesse fatto scoprire la sua identità intima, adesso presente in ogni azione».

Ha ragione, Barba: solo che non è del ruolo che si tratta, ma del «processo». Il «processo» è il *necessario* fluire in azione della propria «identità intima». L'assenza di ogni intervento disorganico dell'intelletto, sia dal lato del visibile che da quello dell'invisibile, fa sì che di fatto azione impulso e motivazione (interiore) diventino un tutt'uno. Nel «processo» l'azione, ogni azione, rivela senza mediazioni la propria identità intima.

Liberare il proprio «processo» è restarne imprigionati. Uscire dalla stanza vuota non significa allontanarsi da un «ruolo» per accostarsi ad un altro ruolo. Sia pure per aderire all'identità di un personaggio che abita nell'edificio dello spettacolo, uscire dalla stanza vuota significa però staccarsi dalla propria «identità intima», in certa misura perdersi<sup>45</sup>.

Tra il «processo» e l'edificio che lo circonda, non sono due modi di concepire lo spettacolo – ricco o povero – a confrontar-

<sup>45</sup> La citazione è in E. Barba, *La terra di cenere*, cit., p. 116. La continuità – l'identità, al limite – tra il Cieslak del *Principe costante* e quelle dei (successivi) seminari è testimoniata anche dal testo *Affermazione di principi* [*Statement of Principles*] che chiude *Per un teatro povero*. La nota introduttiva lo presenta come un testo ad uso interno del Teatro Laboratorio, senza ulteriori precisazioni. In realtà, si tratta di un testo posteriore al *Principe costante* e che veniva distribuito ai partecipanti ai seminari (tuttora inedito in polacco, salvo un'edizione pirata). Queste notizie mi sono state fornite da Zbigniew Ośinski. C'è una frase che ritorna: laddove si dice all'inizio – nel «testo programma» ispirato dal *Principe costante* – che la caduta della maschera abituale permette di «offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Caritas» (p. 28), e si ripete alla fine che attraverso la caduta della maschera diveniamo capaci «senza nascondere più nulla, di affidarci a qualcosa che non è possibile definire precisamente ma in cui si trovano Eros e Caritas» (p. 297). Nello stesso segno del *Principe costante* si apre e si chiude il libro di Grotowski, rappreso intorno al «processo» dell'uomo-attore Cieslak, al di là del ruolo creato per lo sguardo dello spettatore.

si; si confrontano due modi di concepire – e di poter concretamente praticare, ora, dopo il lavoro per *Il Principe costante* – il teatro: il teatro come contesto anche per la costruzione di spettacoli, e contro, il teatro come yoga, come veicolo per la realizzazione spirituale di chi lo pratica.

«Credo che sia sbagliato legarsi [ai risultati] – ricordiamo cosa scriveva Grotowski nel settembre '63. – Si possiede davvero solo ciò di cui si è fatta esperienza». La stanza vuota introduce già al Workcenter, così come la scaletta per l'aggiornamento del metodo, nel 1965, introduceva al «lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche» di Thomas Richards.

Quando il suo libro venne composto, Grotowski era e sapeva di essere il profeta di un gran numero di uomini e donne – giovani soprattutto, emarginati soprattutto, e senza tradizione – in cerca di un teatro che non rivendicasse la sua ricchezza nello spettacolo, ma che non per questo era disposto a rinunciarvi. «Teatro povero» fu la risposta alla loro cerca. Lui però, Grotowski, stava interamente nella stanza vuota e nelle sue proiezioni a venire, definitivamente oltre lo spettacolo. Questo io credo.

Credo che Grotowski abbia composto il suo libro per gli «affamati di teatro» – così li chiama Barba – che aspettavano la sua parola: l'edificio per saziare la loro fame, e la stanza vuota per tener desta la «forza della fame», come ammoniva il maestro interiore Artaud, ricordando comunque che lo spettacolo non è tutto il teatro, e che con il veicolo dell'arte si può toccare la trascendenza. Credo che in questa dialettica – cibo e fame, artigianato e nostalgia, risultati in scena ed esperienza nel proprio organismo vivente – non in uno solo non importa quale dei due termini, sia consistita e continui a consistere la forza di quel libro.

#### *Grotowski posdomani*

Grotowski posdomani è un bel titolo, e impegnativo. Posdomani chiede intanto qual è l'oggi di riferimento, e poi suggerisce che dell'oggi si dia per acquisito un domani. Per noi l'oggi di Grotowski è quello di *Per un teatro povero*; il domani è quello che già vi era presupposto, se pure non documentato, e cioè il lavoro per il «processo», a cui arriva il libro sulle azioni fisiche oltre Stanislavskij. Posdomani non può essere altro che il lavoro al Workcenter di Pontedera, ora trasmesso anche nell'intestazione da Grotowski a Thomas Richards.

Ne parlo, brevemente, solo tirando le conclusioni dell'itinerario percorso. Nella nostra freccia del tempo, da oggi a domani si compie il passaggio dallo spettacolo al «processo»; da domani a posdomani si compie il passaggio dal lavoro per liberare il «processo» a quello per utilizzare il «processo». Se oggi il «processo» nasceva dentro lo spettacolo e domani continuava ad essere virtualmente disponibile per lo spettacolo, posdomani il «processo» è a disposizione solo di chi lo attua, colui che Grotowski chiama appunto l'attuante. È un veicolo il cui passaggio è la *inner action* e la cui meta è la *higher connection*. Di questo itinerario lungo la «verticalità» parla il libro intervista di Thomas Richards *The Edge-Point of Performance*<sup>46</sup>. Non entrerò in alcun modo negli argomenti in questo testo fondamentale. Dirò qualcosa solo sul rapporto tra questo lavoro e il mondo del teatro.

Ho sempre pensato a tale rapporto in termini strumentali e di contiguità. Termini strumentali, in quanto le tecniche per mettere in forma il «processo» continuano ad essere quelle dell'artigianato teatrale, il che genera e alimenta scambi reciproci, a questo livello preliminare del lavoro. Termini di contiguità, in quanto per la sua natura e per i condizionamenti delle sue biografie il lavoro dell'«arte come veicolo» si svolge dentro il mondo del teatro.

Ma c'è dell'altro. Ecco cosa scrive Grotowski concludendo il saggio *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*.

Con l'Arte come veicolo siamo solo a un'estremità della lunga catena e questa estremità dovrebbe rimanere in contatto – in un modo o

<sup>46</sup> Il libro di Richards è edito in Pontedera, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. L'intervista è stata rilasciata a Lisa Wolford nel 1995. Ma per una prospettiva ampia del lavoro al Workcenter (dal 1996 Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards) si legga soprattutto quanto Grotowski scrive in *Dalla compagnia teatrale*, cit. Un quadro del lavoro di Grotowski da «oggi» a «posdomani», attento ed acuto, si può leggere in F. Taviani, *Grotowski stratega del commiato*, in «La Rivista dei libri», n. 7/8, luglio-agosto 1999. Scrive Taviani a proposito di *Per un teatro povero*: «Non ha l'architettura di un testo magari frammentario, ma pensato nella sua unità». Ha ragione. Però credo che il problema non sia l'unità o meno, ma la natura di libro o meno, di *Per un teatro povero*. Per questo, parafrasando proprio un'espressione di Taviani ormai entrata nell'uso, ho parlato di maestro-in-forma-di-libro. Tra libro e maestro-in-forma-di-libro corre la differenza che c'è tra il «libro che trasmette conoscenze» e il «libro che trasmette esperienza»: libri tutt'e due *formalmente*, ma per i quali il problema dell'unità si pone in termini del tutto diversi. Sull'argomento ho scritto in *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», n. 10, 1991, e *Stanislavskij e Artaud. Sul filo della biografia*, in «Prove di drammaturgia», n. 5, 1997.

nell'altro – con l'altra estremità, che è l'Arte come presentazione. Entrambe le estremità appartengono alla stessa famiglia. Dovrebbe essere possibile il passaggio, il flusso: delle scoperte tecniche, della coscienza artigianale [...] Bisogna che tutto questo possa fluire, se non vogliamo essere completamente tagliati fuori dal mondo. Ricordo quel capitolo del cinese *I King*, l'antico *Libro dei Mutamenti*, in cui si dice che il pozzo può essere ben scavato e l'acqua dentro di esso pura, ma se nessuno attinge l'acqua di quel pozzo, andranno ad abitarla i pesci e l'acqua si guasterà. [...] Entrambe le estremità della catena (*L'arte come presentazione* e *L'arte come veicolo*) dovrebbero esistere: una visibile – pubblica – e l'altra quasi invisibile. Perché dico «quasi»? Poiché se fosse interamente nascosta, non potrebbe dar vita agli influssi anonimi. Pertanto deve restare invisibile, ma *non completamente*<sup>47</sup>.

Poco prima aveva detto:

Ma in alcuni di questi gruppi [teatrali] vedo che, per il fatto spesso di aver visto il nostro lavoro su *L'arte come veicolo*, afferrano in qualche modo che cosa è e si domandano come confrontare qualcosa di simile nel proprio lavoro, che pure è destinato a fare lo spettacolo. Se questa domanda se la pongono al livello mentale, formulato, metodologico eccetera, allora dico loro che non devono seguirci in questo ambito, che non devono cercare *L'arte come veicolo* nel loro lavoro. Ma se la domanda è sospesa, nell'aria, quasi nel subconscio, per manifestarsi poi in qualche modo nel lavoro interiore oppure nel lavoro su di sé durante le prove – non reagisco contro questo<sup>48</sup>.

È nell'aria delle domande inespresse che si trasmettono gli «influssi anonimi». Tra una domanda senza parole e le parole che vi risponderebbero togliendole però la forza di domanda, in quell'acqua che si mantiene pura solo se ogni tanto qualcuno vi attinge a rischio di sporcarla, o nell'arte come veicolo che dev'essere invisibile ma non completamente, si disegna non tanto una retorica coincidenza di opposti quanto il presagio di una composizione.

Dopo un lungo viaggio per distinguersi, ognuno nella sua natura e nel suo ruolo, spettacolo e «processo» mi pare che cerchino ora uno spazio d'incontro meno precario di un'opera di teatro capace di contenerli tutti e due senza farli distruggere l'un l'altro. Il miracolo – in questo senso sì, il miracolo – del *Principe costante* non è destinato a ripetersi.

<sup>47</sup> J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale*, cit., in Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 141.

<sup>48</sup> J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale*, cit., in Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 139.

*Action*, l'opera costruita da Thomas Richards in lunghi anni di lavoro al Workcenter, si propone come quello spazio d'incontro. Nella partitura non c'è montaggio per lo spettatore – come c'era invece nel *Principe costante* – e dunque, a rigore, non c'è spettacolo. Né a rigore ci sono spettatori, sebbene piccoli gruppi di testimoni possano essere ammessi ad assistere alla partitura.

Può darsi che vi siano altre possibilità di concretizzare lo spazio d'incontro tra spettacolo e «processo», e può darsi che tra queste ve ne sia una o più d'una in cui anche le ultime vestigia dell'opera di teatro – una partitura eseguita in presenza di osservatori – si perdano, o trovino altre configurazioni. In ogni caso, è in questa zona liminale che immagino il tempo ancora di Grotowski nel posdomani della sua morte.

## IL WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS E ACTION



11. Incendio del Padiglione Olandese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931. Un pompiere spegne le ultime fiamme del Padiglione Olandese all'Esposizione Coloniale di Parigi la mattina del 28 giugno. L'incendio, sprigionatosi nella notte, distrusse l'intero padiglione ma non la sala del teatro - l'edificio che si intravede a sinistra - al cui interno, pochi giorni dopo, Antonin Artaud assisté allo spettacolo del teatro balinese.

Il Workcenter of Jerzy Grotowski è nato nel 1986 su invito del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, Italia, del suo direttore Roberto Bacci e di Carla Pollastrelli.

Nel 1996 Jerzy Grotowski decide che il nome del Workcenter diventi: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, perché, come lui stesso ha precisato, la direzione del lavoro pratico già si concentra nelle mani di Thomas Richards.

Tra queste due date Jerzy Grotowski realizza con Thomas Richards il processo della trasmissione nel senso antico, tradizionale del termine.

Nel 1987, Thomas Richards è nello stesso tempo il principale attuante e il leader di Downstairs Action. Questa opera, così chiamata semplicemente a causa dell'ubicazione a pianterreno della sala di lavoro, è stata filmata nel 1989 da Mercedes Gregory. Sono seguite diverse altre creazioni, sotto varie forme ma di solito all'epoca senza osservatori esterni. Dal 1994, Thomas Richards dirige Action, l'opera che ha creato e sulla quale sta proseguendo un lavoro costante.

Action, in un materiale legato alle performing arts, struttura il lavoro su se stessi degli attuanti.

È composta da linee di azioni elaborate nei dettagli, costruite con e attorno a antichi canti vibratorii. La maggior parte di questi canti sono di origine africana e afro-caraibica e s'esprimono dunque nelle lingue praticate da queste culture.

In Action appaiono anche, spesso sotto forma di incantazioni, frammenti di un testo in inglese tradotto parola per parola dal

*Questo testo è una nota informativa del Workcenter, data occasionalmente ai testimoni dell'opera creativa Action.*