

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.

Roma, dicembre 1999

f.t.

1. INTERVISTA DI MARIO RAIMONDO (HOLSTEBRO – PRIMAVERA 1975)

[L'intervista è all'interno della trasmissione *Incontri del TG: Un'ora con Jerzy Grotowski*, a cura di Mario Raimondo. La trasmissione è composta dell'intervista girata a Holstebro nel 1975 e di immagini della Scientific Session tenutasi a Mirano (Venezia) il 23 e il 24 novembre 1975 a conclusione dello Special Project di Grotowski alla Biennale. Fu trasmessa il 5 gennaio 1976, ritrasmessa almeno un'altra volta, all'interno di «Fuori orario», Raitre, nelle notti tra il 21 e il 22 giugno 1993.]

RAIMONDO. *Grotowski ha oggi 42 anni, ha studiato teatro a Cracovia e a Mosca, la sua formazione deriva da Stanislavskij. Al grande maestro del realismo russo egli non cessa di riferirsi anche nella fase attuale della sua esperienza mentre dichiara di volersi lasciare alle spalle il teatro per avventurarsi su territori di ricerca totalmente aperti, rischiosi e inquietanti. Ma un grumo di teatro resta anche in questo nuovo progetto ed è Apocalypsis cum figuris, lo spettacolo replicato in tutto il mondo dal 1968 e nel quale si è come fissata la creatività del gruppo grotowskiano. Apocalypsis è stato presentato quest'anno a Venezia dalla Biennale Teatro, ma lo spettacolo è ormai soltanto l'occasione di un incontro che subito si dirama su sentieri diversi in tante circoscritte e custodite occasioni di nuovi incontri per ricomporsi, infine, in una sessione finale: questa non è né verifica né consuntivo ma ancora un nuovo incontro, un luogo aperto dove può risuonare forse un messaggio. I due mesi di lavoro nel territorio veneziano di Grotowski e dei suoi compagni si sono conclusi così a Mirano nella villa comunale in due giorni di discussione e di testimonianze su quello che viene chiamato Special Project. Forse si può dire cos'è, nel suo schema più elementare, lo Special Project. Esso parte da una rappresentazione di Apocalypsis cum figuris, gli spettatori di Apocalypsis sono invitati a partecipare agli stages, una specie di incontro di la-*

voro, qualcuno si offre, qualcuno viene scelto. «Bisogna essere in due a volersi», dice Grotowski, e cita Marx giovane laddove parla di un amore incapace di suscitare un amore reciproco come di una maledizione. Gli stages si svolgono in luoghi diversi e riservati e comunque chiusi ai non partecipanti: nulla accade di misterico e rituale, nulla che una fantasia malata possa immaginare, dice sempre Grotowski. «Soltanto vogliamo custodire la libertà dei partecipanti e sappiamo che nessuno è libero se sa di essere osservato da qualcuno che non sia, come lui, in quel tempo e in quell'agire». A Venezia, quest'anno, *Apocalypsis* ha avuto circa tremila spettatori per 19 rappresentazioni, agli stages hanno partecipato nell'arco dei due mesi dello Special Project circa 400 persone. Del progetto speciale noi avevamo parlato con Jerzy Grotowski qualche mese fa a Holstebro, in Danimarca, nel laboratorio teatrale del suo più prestigioso allievo, Eugenio Barba. Ciò che segue è la registrazione di quell'incontro singolare con un uomo diretto e puntiglioso, che pretende traduzioni parola per parola e che costrinse il nostro Alfredo di Laurea in un impegno quasi di simultanea come per garanzia per non essere frainteso, ma anche forse nel timore di abbandonarsi al discorso.

A quest'uomo abbiamo chiesto di dire come il teatro può dilatarsi oltre la parola e l'atto che lo definiscono per diventare altro da sé.

RAIMONDO. Signor Grotowski, il suo nome, la sua storia sono legate ad un'avventura teatrale che comincia con gli studi sulla ricerca dell'attore. Ancora di recente qualcuno, a Parigi e in Australia o altrove, ha potuto vedere *Apocalypsis cum figuris*: degli attori e uno spettacolo definiti dal suo nome. Ma lei ha anche scritto, di recente, che certe parole – teatro, spettacolo, spettatori – sono morte perché è morto ciò che esse descrivono. Qual è allora il suo rapporto, oggi, con il lavoro per cui è conosciuto?

GROTOWSKI. La prima cosa che non è assolutamente nuova, che è molto vecchia come la verità, è che se uno è prigioniero del proprio passato, è morto. Io non ho paura della morte come di una certa soluzione finale, ma è questa morte che ci minaccia sempre nella vita quotidiana che è assolutamente terribile. E questa morte ci minaccia in ogni momento se si vuole essere troppo fedeli a ciò che si fa dinanzi agli occhi degli altri. Per esempio, se noi siamo classificati come degli innovatori e se noi vogliamo fare ogni volta una cosa nuova allora è la morte; o se vogliamo conservare una certa immagine di noi stessi come crea-

tori, anche in questo caso, noi siamo morti nel senso che abbiamo perduto ogni relazione con noi stessi.

Non è l'avventura teatrale che è importante nella vita, ma la vita come avventura, questo è importante.

All'inizio per me il teatro è stato unicamente il pretesto, lo pseudonimo della vita come avventura, un raggio in più. Il teatro non è stato niente di più per me, mai; l'attore era lo pseudonimo per dire essere umano, niente più; e ciò vuol dire, nello stesso momento, niente di meno. In fondo ogni momento noi siamo minacciati di perdere la nostra relazione con la vita. Per esempio, adesso noi facciamo un'intervista e da venti minuti siamo preoccupati da problemi tecnici, preoccupati dalle luci, dal suono ecc. Nessuno si è preoccupato dello stato con cui affrontavamo l'intervista: è naturale che noi siamo obbligati ad essere pronti, sono più importanti le apparecchiature. In verità non ha nessuna importanza la qualità tecnica di questa intervista: la fotografia può essere più o meno buona, il suono può essere in un momento più forte in un altro meno, ma questo non ha importanza. Ci sono migliaia di trasmissioni ogni giorno da tutte le stazioni televisive che sono di ottima qualità e che non dicono nulla. Il mondo è una specie di torre di Babele dove tutte le voci si ripetono con diversi livelli tecnici. Se vogliamo liberarci dalla tecnica è unicamente per questa ragione: in fondo poter credere in qualcosa che è palpabile, poter vedere con gli occhi che sono aperti, con i sensi che possono toccare, essere legato al mondo della materia, essere in relazione col mondo che è vivente. Questa è la procreazione con noi stessi, allora si è in viaggio. Con *Apocalypsis cum figuris*, ossia *Apocalisse con figure*, la strada era praticamente a metà: si è ancora nel teatro, c'è la gente che vede e la gente che è in azione e fa qualcosa – che non è un gioco ma è piuttosto una rinuncia al gioco – ma in fondo faccia a faccia l'uno con l'altro. Allora questo, in un certo senso, ferma il teatro, ma allo stesso tempo resta il teatro. Questo lascia il teatro perché non c'è nessuna storia da raccontare, non si interpretano dei personaggi, noi stessi siamo lì però uno in faccia all'altro e questo fa in modo che, di fatto, sia ancora teatro. Ma da qualche anno, se noi andiamo da qualche parte per fare *Apocalypsis cum figuris* si cerca della gente e su questa base si cerca un certo tipo di persone che per i loro bisogni e per quantità di forza possono essere molto vicino a noi, simili a noi, per poi fare quello che è essenziale per noi: incontrarci con loro per un'esperienza che dura molti giorni e molte notti in modo che tutta la differenza che c'è tra colui che praticamente non parla, cioè colui che agisce, e colui che riceve sia abolita completamente; in modo che

siano abolite completamente anche tutte le differenze tra coloro che guidano il gioco e coloro che lo subiscono. E allora questa esperienza non è più un'esperienza teatrale, la si può nominare parateatrale per utilizzare una parola, ma in fondo è un'esperienza umana. Vorrei ritornare all'inizio: perché si è cominciato con il teatro? Si deve cominciare con qualcosa che è conosciuto dalla gente che è nella società. Se uno volesse cominciare alla ricerca di qualcosa che crede vera e se si vuole lasciare cadere tutto quello che è il resto, deve restare, in ogni caso, un certo accordo con lo spirito del tempo perché altrimenti, o il tempo vi distrugge, o voi stessi distruggete il vostro equilibrio mentale. Al tempo di San Francesco d'Assisi uno poteva andarsene dalla città ed andare a vivere in una caverna, è stata una straordinaria avventura umana quella che ha fatto San Francesco, oggi bisognerebbe fare un'altra cosa. Si può prendere come punto di partenza quello che fa il teatro, o le ricerche del lavoro di gruppo, una sorta di terapia per quelli che non sono malati. Comunque, ciò deve restare in una situazione di comprensibilità con ciò che è conosciuto, bisogna restare in contatto, in relazione con quello che è comprensibile proprio per il tempo in cui si vive. In seguito c'è anche quello che ho detto di questa esperienza che viene dopo *Apocalypsis* e che nei paesi anglofoni viene chiamato «special project» (progetto speciale), quello che è in relazione con il mio recente scritto *Holiday (Giorni Santi)*. Con *Giorni Santi*, il cui testo è stato tradotto scorrettamente in Italia con il termine vacanza, «special project» resta in relazione, ma è ancora un passaggio, una specie di passaggio verso che cosa? Verso l'esperienza di noi stessi tali quali siamo. In fondo, dappertutto si vuol fare qualcosa di simile; per esempio c'è tutta una situazione che è artificiale o tecnica come una situazione di televisione, in uno studio televisivo o anche qui e si chiede di essere liberi. Che cosa vuol dire? Essere spontanei, che cosa vuol dire? In questa condizione, qui, ciò vuol dire: fate finta di essere liberi oppure fate finta di essere spontanei. Non è importante che cosa sia in verità, ma quello che appare, quello che sembra. Questo è il peccato e, allora, come evitarlo? Come uscire da questo modo di essere apparente? Ecco, questo è essenziale per me.

R. Io non voglio continuare a parlare del passato, del suo passato, ma non posso fare a meno di notare che la sua testimonianza, anche quando era tutta collegata alla parola teatro, ha avuto per molti nella nostra cultura, nella cultura occidentale un significato di liberazione e di ricerca della verità, non diverso da quello che lei dice ora. Allora mi riesce difficile dividere il suo

passato dal suo presente e pensare che la parola teatro, se è servita a rappresentare la vita ieri, non possa più servire a rappresentare la vita oggi. E infine penso che quando noi colleghiamo la parola teatro al nome di Grotowski, o meglio alla testimonianza di Grotowski, noi pensiamo ad una cosa diversa da quello che è il teatro che Peter Brook ieri ha dichiarato mortale e che Grotowski oggi dichiara morto, e molti con lui. Allora è questo il secondo tema: la continuità di un discorso che è il termine teatro come equivalente del termine vita e verità.

G. Se io stesso non voglio utilizzare il termine teatro per definire quello che noi stiamo facendo adesso ciò non vuol dire che sono contrario all'utilizzazione di questa parola da parte degli altri, vuol unicamente dire che questa parola mi dà fastidio. Sempre quando qualsiasi cosa ci dà fastidio la miglior reazione è lasciarla cadere. La parola teatro dà fastidio, limita. La parola attore dà fastidio, limita. Cosa c'è di più semplice, allora, che lasciarle cadere? Ma questo vale per noi, per la mia ricerca personale. Per gli altri può essere totalmente diverso. Per molta gente la stessa parola teatro vuol dire qualcosa. Può significare, per esempio, un terreno di incontro con gli altri e, in questo caso, è vevole. Io personalmente lascio cadere questa parola perché mi dà fastidio, per gli altri può essere un'altra cosa. In altri casi, per esempio, è una questione di ordine amministrativo ed io mantengo questa parola. Esiste il Teatro-laboratorio ed esiste l'Istituto dell'attore che io dirigo, ma io dico apertamente non è questo, ma come istituzione si chiama così, per non complicare troppo le cose. D'altra parte perché questa parola mi dà fastidio? Perché in qualche maniera è associata ad un'azione di imitare un altro o di interpretare un altro o perché è associata con l'incontro sul terreno attore-spettatore: gente che ha un lavoro da fare, ossia agire sotto gli occhi degli altri, e gli altri ci vanno perché hanno acquistato il biglietto. Allora, in certi casi, la parola teatro è legata ad una falsa base di incontro, non è una scelta reciproca, ma una certa istituzione.

R. Questo, tuttavia, non è mai stato nell'esperienza che ha preso il nome di Grotowski?

G. Credo che sia esistito anche per noi questo problema, in particolare il secondo: il falso incontro dovuto al fatto che c'è qualcuno che compra il biglietto, che può avere accesso ai biglietti ed anche noi potevamo scegliere chi volevamo incontrare. Questo problema esiste in *Apocalypsis cum figuris* ed esisteva an-

che nel lavoro seguente, ma non insieme, non contemporaneamente. È per questo che ho qualche resistenza per certe parole: non è resistenza di fronte alle parole, ma di fronte ad un fatto che si cela dietro alle parole, una resistenza contro ciò che si nasconde dietro a queste parole. È il problema della continuità che mi si pone ogni giorno dinanzi come modo di reagire di fronte a me stesso e agli altri. Continuità esiste, in un certo senso, per la forza della mia vita. Non ho alcun bisogno di definirlo come una cosa cosciente: la vita si prolunga, questo fa una continuità. Al centro di tutto questo c'è una cosa che è molto difficile da dire. Ciascuno di noi, o quasi tutti noi, quando era bambino o più tardi all'età di 16, 17, 18 anni ha avuto un certo sogno a proposito della vita possibile. Non parlo di un sogno nel senso di essere in sogno, ma sognare nel senso di avere una fantasia riguardo a qualche cosa, vedere qualcosa di possibile. Si è sognato su una certa vita possibile, fatta con la nostra esistenza carnale, faccia a faccia con gli altri, con qualche essere, con qualche realtà, con cose palpabili come la terra, l'albero, il cielo, il sole. Si è sognato che certe cose fossero possibili, questo sogno è stato così intimo che non si è voluto dirlo e si è sempre sospettato che fosse una cosa folle e allora non si doveva pensare ad una realizzazione, ma si doveva nascondere e non pensarci. Allora quel che è necessario è dare un segno agli altri. Ci sono molti che hanno fatto questo sogno, molta gente, e ci sono in mezzo a loro alcuni che non l'hanno tradito. C'è chi pensa che è possibile realizzare questo sogno, questo è l'essenziale.

R. Bene, io credo di capire cosa c'è in questo discorso, ma non è poi così facile dirlo. Forse possiamo tranquillamente affermare che al sogno di cui parla Grotowski non è poi così importante avvicinarsi pensando di avvicinarsi al teatro o ad un'altra cosa, se il fatto veramente importante è l'incontro. Questa parola, l'incontro, è sempre stata molto importante per Grotowski. Ricordo che egli diceva che non metteva in scena un'opera drammatica, un testo, ma che la incontrava. Oggi l'incontro è quasi un assoluto ed apre, mi sembra, un discorso nuovo.

G. Qual è la domanda?

R. Questa è la domanda: è l'incontro, che pure si definisce dentro il teatro e come occasione di teatro, ad aver rotto nell'esperienza di Grotowski il discorso teatrale?

G. È vero, in un certo senso. Esiste qualcosa che ha un aspetto teatrale, come *Apocalypsis cum figuris*, è un incontro ma che resta in una certa situazione teatrale, ma può servire come punto di partenza verso un altro incontro che può essere più totale e anche totale del tutto. E lo stesso incontro totale può servire a qualche cosa, forse per il passaggio a qualche cosa che è ancora più importante, che è la nostra conversione alla vita vera, è come la nostra conversione alla vita vissuta, è come la nostra conversione alla vita tout court, assoluta. Anche la stessa parola incontro non è più necessaria e questo primo punto, che era *Apocalypsis cum figuris*, in questo missile a molti stadi, questo primo elemento che è *Apocalypsis cum figuris*, è estremamente importante perché ci lascia la possibilità di essere sempre integrati nella vita sociale abituale. Senza questo elemento qualche cosa mancherà di verità.

R. L'incontro è dunque un altro stadio di questo missile, ma che resta legato al primo stadio ed è quello che garantisce, come lei ha appena detto, il rapporto con la società reale. In questo stadio l'attore, che è stato il protagonista di tanti suoi pensieri (noi abbiamo qui delle fotografie del *Principe costante*, di quando è stato scritto che in questa interpretazione Cieslak presentava il punto più alto del lavoro sull'attore), in questo missile che è lanciato fuori dall'atmosfera, l'attore che cos'è, che ruolo gioca?

G. L'attore come Ryszard nel *Principe costante* esiste ancora nel primo stadio. Ryszard nel *Principe costante* era veramente un'incarnazione della mia maniera di vedere l'attore, di quello che cercavo. Ma era questa incarnazione unicamente perché era l'incarnazione di se stesso e non di me. In questo punto esiste ancora l'attore ed esistono ancora gli osservatori, i visitatori, i partecipanti che sono venuti perché hanno comprato il biglietto. Nel secondo stadio, non esiste più l'attore come non esiste più nemmeno il regista. Esiste, per esempio, una sorta di microgruppo umano che noi costituiamo e che si apre per i membri temporanei.

R. Quando Grotowski ha detto questa cosa, chi aveva pensato di parlare con lui, e potrei essere stato anch'io, di teatro e dell'esperienza di teatro, dell'avvenire di un'avventura sostanzialmente fatta di teatro e di esperienze teatrali, si è sentito bloccato perché è chiaro che si parla veramente d'altro ormai. Di ciò che, forse, renderà possibile quello che è l'ultimo titolo di questo ritratto: *il giorno santo*. Ma questo certamente è un discorso nel

quale noi non entriamo più se non per attesa e forse possiamo solo chiedere a Grotowski che cos'è per lui la frase: «il giorno santo diventerà possibile»?

G. Questa frase vuol dire che la menzogna della nostra esistenza quotidiana non è fatalmente necessaria, che non è necessariamente presente ogni momento, che si può trovare il posto e le circostanze in cui questa menzogna della vita quotidiana può essere liquidata, perché si può lasciar cadere la menzogna. Non è assolutamente necessario, inevitabile, fatalmente necessario, vivere al di fuori della propria vita, rifiutare la propria pelle, rifiutare la propria presenza, rifiutare la presenza dei nostri sensi. È possibile invece toccare veramente, vedere con gli occhi che sono risvegliati, ascoltare con le orecchie che sono svegliate, vivere una vita che è vivente ed è possibile che, se si dice giorno santo, si parla di un certo sogno che è realizzabile in certe circostanze. Ma ogni cosa comincia dal suo inizio e quindi bisogna cominciare da questo punto.

R. Questo è il problema e allora questo è forse il punto: dove cominciare e come irradiare questa ricerca?

G. Il primo aspetto: da dove cominciare. È difficile come qualsiasi cosa nella vita civilizzata. Ci sono molti ostacoli, ma sono tutti da vincere, cioè in fondo il problema è risolvere se si può vivere diversamente, se si ritrovano gli altri uomini che sono nella stessa situazione e dopo è necessario trovare un certo terreno, che non deve servire come punto di ritrovo per questo genere di persone, ma deve servire invece come luogo naturale di incontro per questo genere di ricerca. Queste due condizioni sono inevitabili altrimenti sarebbe istituto di ricerca e teatro-laboratorio, nello stesso tempo. Per gli altri sarebbe un altro terreno, ma nello stesso tempo questo terreno è necessario se non si vuol cadere nella totale impotenza. D'altra parte nel nostro caso si può credere che questo terreno può servire come centro di irradiazione, ma qui ho molta paura. Non si deve cercare un irradiazione perché si comincia a vendersi, piuttosto bisogna cercare come evitarlo questo irradiazione. Si deve, se volete, aprire la porta del nostro giardino, ma molto poco, appena appena. Quelli che ci cercano e che sono i nostri vicini, noi dobbiamo accoglierli sulle ginocchia, ma non dobbiamo camminare nelle strade con un grande manifesto: ecco il nostro giardino che vi attende, noi abbiamo ogni genere di miracoli per voi. In questo caso i nostri miracoli si trasformano in trucchi

turistici, in fondo è meglio rinunciare ad ogni attività di missionario.

R. Grotowski, si è così spesso parlato, mi viene in mente proprio ora per quello che lei ha detto, della religiosità intima della sua esperienza. Io personalmente credo che sia avvenuto confondendo le parole della sua ricerca sul sacro, sulla sacralità dell'espressione. Tuttavia si è molto parlato della religiosità del suo lavoro e credo che, anche per questo riflesso di antiche parole, quelli che ascolteranno quello che lei ha detto ora forse parleranno ancora di religiosità. Bisogna dir loro di che cosa si tratta veramente.

G. Se religiosità ha relazione con un organismo ecclesiastico, io non sono religioso; se religiosità ha relazione con una credenza nella vita dopo la morte, io non sono credente, ma se religiosità vuol dire una credenza nella vita come cosa possibile e in una resurrezione di corpi nella nostra vita attuale e che la nostra vita può essere trasformata in un qualcosa di molto puro, di molto fresco, di completamente libero, in tal caso io credo in questo.

2. INTERVISTA DI MARIANNE AHRNE (PONTEDERA 1992)

[Il *Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski* è la quinta puntata, messa in onda la prima volta il 26 giugno 1994, dei *Cinque sensi del teatro. Cinque monografie sulla filosofia del teatro*, a cura di Mario Raimondo, produzione Rai-Radiotelevisione Italiana, Sede Regionale per la Lombardia - Dipartimento Scuola-Educazione, e Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, 1993. L'intervista trascritta è con Marianne Ahrne, regista di questa puntata.]

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

GROTOWSKI. Il teatro è stato un'enorme avventura nella mia vita, ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la gente, di guardare la vita; direi che il mio linguaggio è stato formato dal teatro. Ma non ho cercato il teatro, in realtà ho sempre cercato qualcos'altro. Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere possibile per cercare 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. A quell'epoca volevo studiare o l'induismo per lavorare sulle diverse tecniche dello yoga, o medicina per diventare psichiatra, o arte drammatica per diventare regista. Era il periodo stalinista, la censura era molto pesante: si censuravano gli spettacoli ma non le prove e le prove sono sempre state per me la cosa più importante. Là accadeva qualcosa tra un essere umano e un altro essere umano, cioè tra l'attore e me, che toccava questo asse, questa assialità, al di fuori di ogni controllo dall'esterno. Vuol dire che lo spettacolo è stato, sempre, 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 state la grande avventura. In fondo è stato questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso, che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga.

Immagini di Grotowski in un'intervista del 1962: «Penso che numerosi malintesi siano dovuti all'opinione diffusa che il nostro teatro sia un teatro moderno, d'avanguardia; in realtà è un teatro che cerca di essere fedele alla tradizione».

Immagini dallo spettacolo «Dr. Faustus», 1963.

A. Faust, che ha camminato a lungo attraverso la foresta, incontra Mefistofele che è androgino, interpretato da un uomo e una donna in abito da gesuita. Il volto di Faust è innocente, ha l'atteggiamento di un santo, un santo contro Dio. In questa opera emerge qualcosa di blasfemo. Qual è il senso del blasfemo nel tuo lavoro?

G. Sì, il blasfemo per molto tempo è stato essenziale, ma bisogna vedere la differenza tra blasfemo e profanazione. Profanazione è non avere rapporto con il sacro, prenderlo in giro, utilizzarlo per obiettivi molto bassi: questa è la profanazione. Il blasfemo è il momento del tremito, si trema quando si tocca qualcosa che è sacro. Forse è già distrutto, distorto, deformato e comunque rimane sacro. Il blasfemo è un modo per ristabilire i legami perduti, per ristabilire qualcosa che è vivo. Sì, è come una lotta contro Dio per Dio, è una relazione drammatica fra il sacro e l'essere umano che vede tutte le distorsioni e, nello stesso tempo, vuole ritrovare qualcosa che è vivo. C'è una vecchia storia indù molto istruttiva. Un saggio domanda al Dio: «Quante incarnazioni devo passare per essere liberato, se ti amo?». E il Dio risponde: «Sette». «E se ti odio?» domanda il saggio. «Tre soltan-

to, perché in questo caso pensi sempre a me». È questo il blasfemo. Nei paesi con una forte tradizione sacra o religiosa, come la Spagna, il blasfemo è molto sviluppato. Non c'è blasfemo se non c'è relazione vivente con il sacro, è qui la chiave. La profanazione, al contrario, è non avere il senso del sacro.

Immagini dagli «Esercizi» di Rena Mirecka.

A. Quando vedo gli esercizi plastici di Rena Mirecka mi chiedo qual è il rapporto fra l'allenamento e l'atto creativo?

G. L'allenamento non prepara all'atto creativo, è una leggenda. L'allenamento agisce contro il tempo quando invecchiamo, mantiene la freschezza del corpo, delle reazioni, spezza il sentimento di resistenza, dà un senso di fiducia e, in questo senso, è d'aiuto. Ma ci si può torturare con gli esercizi per mesi e anni e non essere mai creativi, non bisogna dimenticarlo. Gli esercizi sono come la pulizia dei denti: è un'azione necessaria, ma non creativa. Ci sono, comunque, esercizi che destano la coscienza di certi problemi del mestiere creativo. È il caso del ciclo degli esercizi plastici di Rena Mirecka. Qui c'è una congiunzione fra il rigore, l'ordine e la struttura da una parte, e la spontaneità e il flusso della vita, dall'altra. I dettagli sono rigorosi, ogni dettaglio è elaborato, non si tratta di un'improvvisazione, ma l'ordine in cui questi dettagli sono utilizzati, il modo di associarli con un certo tipo di ricordi, il ritmo, il tempo-ritmo, tutto questo è spontaneo, si può dire che è improvvisato. Si improvvisa dall'interno, da qualcosa di preciso; allora questa è la preparazione a qualcosa di creativo. Non è la via verso la creatività, ma è come un rammemorarsi. Spontaneità e vita e, allo stesso tempo, il rigore, la struttura, la precisione.

Immagini di Grotowski in un'intervista del 1967: «Abbiamo eliminato, passo dopo passo, i diversi mezzi del teatro. Il giorno in cui abbiamo eliminato la musica registrata, prodotta da un'orchestra o simili, abbiamo scoperto che le voci degli attori potevano organizzare un'altra musica».

Immagini dalle prove dello spettacolo «Apocalypsis cum figuris», 1967: «E così abbiamo eliminato le scenografie e tutto il resto e abbiamo scoperto che quando l'attore utilizza solo gli oggetti a cui si sente vicino, l'uso che ne fa è più forte di fronte allo spettatore. Sappiamo tutti che il teatro è l'arte carnale. Ma perché il teatro è arte, poiché non è solo carnale? Perché c'è qualcos'altro di molto più spirituale o psichico, se volete».

Immagini dallo spettacolo «Il Principe costante», 1965, e intervista a Grotowski, 1967: «L'attore ben allenato è colui che compie l'atto psichico con il suo corpo; l'attore mal allenato è colui che illustra l'atto psichico con il suo corpo. Il corpo deve essere il materiale di un atto psichico, cioè, non deve fare alcuna resistenza. Allora possiamo dire che l'attore è illuminato, c'è una sorta di trasluminazione del corpo. Quando abbiamo trovato questo abbiamo cominciato a cercare ciò che si può chiamare la personalità dell'attore. In un certo senso non voglio essere un regista, ma una sorta di vis-à-vis per l'attore».

Immagini di Ryszard Cieslak in «Il Principe costante».

A. Come è arrivato Ryszard Cieslak, che interpreta il *Principe costante*, alla vita che ha in questo monologo?

G. Con Ryszard abbiamo lavorato per mesi da soli, senza testimoni. Ci siamo riferiti a un ricordo, relativamente breve, della sua vita di adolescente, estremamente gioioso, legato alla sua grande avventura amorosa ed è stato, come è possibile quasi unicamente nel tempo dell'adolescenza, qualcosa fra la sensualità e la preghiera. Non direi nemmeno sessualità, fra la sensualità e la preghiera. Abbiamo ritrovato un modo di prendere il volo, abbiamo cercato e ritrovato le più piccole azioni e impulsi di quel momento. È stato come se quell'adolescente rammemorato si liberasse dal peso del corpo, con il corpo, come se andasse in un territorio dove non c'è più peso, non c'è più sofferenza. Ma tutto questo si è fatto attraverso gli impulsi e le più piccole azioni fisiche del suo ricordo. Su questo, come una barca sul fiume, è stato messo il testo di Calderón-Słowacki. Questo testo che parla di tortura, di sofferenza – perché la storia del *Principe costante* è la storia di un prigioniero martirizzato e ci sono molte allusioni nello spettacolo a un martire, addirittura a Cristo – è stato portato da un flusso della vita che, in realtà, si riferiva a un evento che non aveva niente in comune con la sofferenza, che era un evento di gioia, di trasluminazione, di pienezza. È stato questo il lavoro. Quando Ryszard fu pronto con un solo testimone, ovvero io, abbiamo cominciato ad introdurlo nelle azioni con gli altri attori, lentamente, perché non perdesse il legame con l'esperienza vissuta. E dopo anni fu pronto anche a confrontarsi con lo spettatore.

Immagini dallo spettacolo «Il Principe costante».

A. Gli attori del Teatro-Laboratorio sono stati non soltanto attori straordinari, ma esseri umani splendidi. Erano così quando vi siete incontrati?

G. Eravamo tutti molto giovani, arrivavamo quasi tutti da grandi città. Io venivo dal Teatr Stary di Cracovia che è un teatro ufficiale, convenzionale, ma di grandissimo livello artistico. Ludwik Flaszen, co-fondatore del Teatr-Laboratorium, era un critico eminente di Cracovia e gli attori dai grandi centri sono arrivati in questa piccola città di provincia. È stata un'avventura quasi folle. Quasi per ognuno c'era il rischio enorme di comprometersi in una cosa non seria, diretta contro il teatro e la politica ufficiali, bizzarra. L'avventura era forte e devo dire che quasi ciascuno era un ribelle, un avventuriero, anarchico, passionale con un temperamento esplosivo. Era come una banda, una gang, qualcosa di indescrivibile e, allo stesso tempo, abbiamo imposto dentro al lavoro ciò che in Polonia hanno chiamato la disciplina del convento del Teatr-Laboratorium. Dentro, la disciplina era di ferro, estremamente forte, molto rigorosa. Per l'obiettivo della creazione si dà tutto, non si pensa alla fatica e, allo stesso tempo, questo temperamento esplosivo della gente creava in noi tutti una straordinaria tensione interna.

A. *Akropolis*, una pièce classica polacca. In una notte di risurrezione, i personaggi degli arazzi della cattedrale di Cracovia rivivono nella gloria momenti dell'Antico Testamento e dell'antichità. Come hai potuto trasformare tutto questo in uno spettacolo sul campo di concentramento?

G. Non l'ho fatto da solo, c'erano tutti i miei colleghi attori, il co-realizzatore Josef Szajna, che ha fatto gli oggetti e i costumi per *Akropolis*, e che è stato lui stesso, da giovane, prigioniero in campo di concentramento ad Auschwitz. È stato il lavoro di tutta un'équipe ma è vero che esisteva una direzione su una mia idea iniziale. Nella pièce di Wyspiński si parla dell'Acropoli in maniera gloriosa, è il cimitero delle tribù nel senso glorioso. Mi chiedevo: qual è il cimitero delle tribù nella nostra epoca? È il campo di concentramento, è Auschwitz, tutte le Auschwitz, sono anche tutti i gulag, ma in primo luogo è Auschwitz e il fatto che più di metà del testo si riferisca all'Antico Testamento, cioè al popolo ebraico, è stato molto importante per affrontare questo tema. È stato come il giudizio su un'epoca, sul tempo, sulla distruzione: qualcosa era stato spezzato in profondità, abbiamo voluto dirlo.

Immagini dallo spettacolo «Akropolis», 1962.

A. Sul piano formale qual è la chiave di questo spettacolo?

G. È molto difficile fare uno spettacolo, fare uno spettacolo su Auschwitz senza mentire, con gli attori che mostrano la sofferenza psicologica senza soffrire davvero, con l'imitazione di scene realistiche. Non può funzionare. Allora abbiamo cercato, in primo luogo, come organizzare lo spettacolo. Un gruppo di prigionieri si costruisce il forno crematorio dove alla fine dello spettacolo sparirà in corteo, sono loro che costruiscono: è questo il terrore, la violenza, la schiavitù straordinaria, lo sterminio finale. Questa è la prima cosa. In secondo luogo sono spossessati, spossessati anche delle qualità umane, sono relitti. Ma come farlo vivere in teatro? Abbiamo voluto organizzare tutto in maniera strutturata: i movimenti, i canti, i passi degli scarponi, i rumori degli oggetti. Tutto è stato strutturato per comporre una musica infernale, ma non dissonante, è comunque una musica, è un'armonia.

Osservate che gli attori non si muovono in modo realistico, tutto nasce dalla composizione fino ai minimi dettagli. I personaggi sognano gli eventi dell'Antico Testamento e della storia greca antica, sognano, rievocano ricordi della vita e, dietro queste forme così rigorose, appare il flusso delle associazioni personali di ciascuno. Di nuovo c'è il rigore e c'è la vita, questa è la chiave. Abbiamo voluto arrivare a qualcosa di impossibile che ci liberasse da questo orrore. È stato l'ultimo canto nello stesso tempo liberatorio, pieno di speranza e assurdo quando il corteo sparisce nel forno crematorio. È difficile parlare di un livello formale; tutto è formale e tutto è anche non formale.

A. Che cos'è importante nell'arte?

G. Nell'arte conta la verità, non la verità quotidiana del ristorante, del bar o della strada. È la stessa verità, ma normalmente è nascosta, dissimulata dietro i dettagli. Bisogna trovare l'essenza della vita umana che è strutturata e spontanea nello stesso tempo: il rigore e la vita che sono entrambi necessari. Si pensa spesso che il rigore sia sufficiente, ma vuol dire una composizione ben disegnata, ben compiuta e vuota dentro. No, non funziona. Altri pensano: bisogna improvvisare, ogni volta che si improvvisa si è vivi; allora bisogna improvvisare e a qualcosa porterà, non è vero, è come il volo di un pollo. È necessaria la struttura affinché la vita si costruisca per piani attraverso livelli che salgono e questo è possibile solo attraverso un grande lavoro.

3. PROGRAMMI DEI CORSI AL COLLÈGE DE FRANCE DI PARIGI (1997-1998)

[I riassunti ufficiali stesi da Grotowski per i suoi corsi possono leggersi nell'*Annuaire du Collège de France. Résumé des cours et travaux* degli anni accademici 1996-1997 e 1997-1998. Altre notizie sono nel sito Internet del Collège che propone anche una cassetta audio della lezione inaugurale *Aux sources du savoir. Jerzy Grotowski - Anthropologie Théâtrale*, del 24 marzo 1997.]

Plusieurs grands ethnologues et anthropologues ont étudié le phénomène du rituel, mais je cherche à étudier ce phénomène avec les outils liés aux arts dramatiques. Je cherche à l'analyser du point de vue pratique sur la base de la méthodologie du jeu de l'acteur et du travail du metteur en scène. C'est cette orientation qui d'emblée m'a paru ouvrir un terrain vierge, permettant de poser plusieurs questions fondamentales aux lois qui dirigent le comportement humain dans une situation méta-quotidienne. Il me semble aussi que l'on peut, sur ce terrain, discerner lesquels, parmi les outils techniques traditionnels (mais qui sont présent aussi bien dans les arts dramatiques que dans les pratiques rituelles) sont objectifs dans leur effet pratique, pour les personnes qui exécutent cette action.

Dans cette voie, deux perspectives se présentent:

1. Est-ce qu'il existe des éléments techniques qui dépassent le contexte culturel dans lequel telle ou telle forme de pratique rituelle est née et/ou s'est développée?

2. Est-ce que ces éléments sont assez objectifs, pour rester dans le cas de personne appartenant à un autre contexte culturel, traditionnel et religieux?

Mais il importe tout d'abord que je précise certains points d'histoire liés au jeu de l'acteur. Il est clair qu'il existe plusieurs techniques d'action sur la scène. Entre cette multitude de possibilités, on peut plus ou moins définir deux pôles majeurs. Le premier pôle a été décrit par Diderot dans son «Paradoxe sur le Comédien», Diderot se réfère à des techniques du jeu qui visent uniquement à exercer un effet sur la perception du spectateur, sans aucune identification, de la part de l'acteur, ni avec le caractère du personnage, ni avec la logique du comportement liée à ce rôle.

Dans cette catégorie de techniques du jeu, c'est le spectateur qui doit vivre l'action et les personnages, et c'est l'acteur qui doit être techniquement assez habile et efficace pour imposer au spectateur cette identification. Les techniques du jeu de ce gen-

re, je les appelle «artificielles», sans aucune association péjorative, mais plutôt dans le sens étymologique du mot: «art».

Le deuxième pôle est représenté par Stanislawski (1863-1938). Pour lui, c'est l'acteur, d'une certaine manière, qui doit vivre le rôle. Il doit se mettre dans les circonstances et les conditions du personnage. Il doit bâtir le personnage comme un phénomène de sa propre vie. Quand Stanislawski a exposé cette possibilité, il a remarqué que, parmi les conditions du personnage que l'acteur doit accepter comme les siennes, figurent les conditions physiques propres à ce personnage: son âge, son état de santé, son tempo-rythme énergétique, ses habitudes du comportement: liées à l'éducation et au milieu social. Stanislawski a imposé à l'acteur ses fameux «comme si»: *comme si* les articulations se durcissaient, *comme si* ton rythme de mouvement était lent, *comme si* ta colonne vertébrale n'avait pas suffisamment de force pour tenir le corps dans la posture de pleine disponibilité; tout cela bien évidemment lorsque le personnage vieux est bâti et joué par un acteur jeune. Avec ses «comme si», Stanislawski a fait entrer aussi les conditions sociales propres au personnage – son comportement produit par l'éducation et les circonstances de la vie, et même les conventions et les habitudes vestimentaires. Allant encore plus loin, Stanislawski a agrégé à son «système» la «psychologie du personnage»: ses «comme si» englobaient alors les associations mentales et émotionnelles du personnage, ses blessures, ses désirs, ses mécanismes de réaction face aux autres. Dans la première période de sa recherche, Stanislawski a voulu rapprocher l'acteur et son personnage en sélectionnant, parmi les souvenirs des émotions expérimentées dans sa vie par l'acteur, ceux qui ressemblaient le plus à l'expérience propre au personnage qu'il lui revenait de faire surgir. Au cours de cette période, il s'est référé beaucoup à la mémoire affective. Il a supposé que si l'acteur retrouvait les souvenirs affectifs similaires aux émotions du personnage, il pourrait réellement vivre le personnage.

Mais, vers la fin de sa vie, Stanislawski a découvert que les émotions ne sont pas dépendantes de la volonté et il a donné à ses recherches un sens entièrement nouveau. Maintenant, l'acteur ne devait pas se demander ce qu'il avait senti dans telle ou telle situation de sa vie personnelle, mais il devait se demander ce qu'il avait fait dans telle ou telle situation. Cela a conduit Stanislawski à l'ultime étape de sa recherche. Elle est connue sous le nom de «méthode des actions physiques». Cette dernière méthode revient à analyser la logique du comportement en la saisissant au niveau des petites actions, qui sont comme les morphèmes du comportement humain. Pour libérer l'acteur de

la recherche forcée des émotions, qu'il avait reconnue inefficace, il a utilisé le terme «des actions physiques», même si pour lui ces actions englobaient en réalité le «monologue intérieur» (c'est-à-dire ce qu'on pense), les points de contact avec les autres, les réactions face aux autres, les associations entre ce qu'on fait et ce dont on se souvient consciemment ou inconsciemment. Mais cette foi il a réuni tout cet ensemble vivant dans l'expression «des actions physiques». Il était convaincu, et je partage sa conviction, que si – dans le processus de jeu – on retrouve ce que dans sa vie on fait ou ce qu'on pourrait faire dans ces circonstances précises, la vie émotive va suivre par elle-même, justement parce qu'on ne cherche pas à la manipuler.

Quand j'ai commencé mon travail comme méthodologue du jeu de l'acteur, j'ai repris la recherche de Stanislawski au point où il l'a laissée, au moment de sa mort. Par l'exploration pratique, j'ai développé des éléments techniques qui ont été assez peu touchés par Stanislawski, mais que je puis supposer qu'il aurait touchés s'il avait eu le temps de poursuivre son investigation. Ce que j'ai constaté de plus fondamental, c'est le fait que les petites actions sont toujours précédées par les impulsions qui vont du dedans du corps vers l'extérieur. Il serait faux de prétendre que ces impulsions appartiennent exclusivement au domaine physique. Tout l'arrière-plan des expériences humaines, des associations mentales, des souvenirs, d'un langage non formulé, mais présent comme derrière les pensées, tout cela, et d'autres choses encore, conditionnent les impulsions. Celles-ci ont aussi une fonction spatiale. Si on se remémore quelque chose, on place le souvenir quelque part dans l'espace, ce qui déclenche un cycle d'impulsions dirigées vers cet endroit. Ce n'est qu'un exemple, on pourrait en donner plusieurs autres liés aussi bien à la perception de l'espace que du temps. Si le flux des impulsions qui précèdent les petites actions se libère, le corps de l'acteur devient – dans son comportement – «organique», pour utiliser le terme de Stanislawski lui-même. On peut dire alors de l'acteur que ses plus petits mouvements deviennent plus fluides, plus continus, moins saccadés (*staccato*).

Bien évidemment, Stanislawski, dans ses recherches, a été conditionné par la tradition esthétique du théâtre russe. Cette tradition s'est voulu réaliste, au sens où elle se proposait de représenter le comportement humain dans le contexte quotidien, «comme dans la vie courante», très marqué par les conventions sociales. J'ai essayé pour ma part d'orienter cette investigation dans le champ du comportement humain lié aux conditions méta-quotidiennes (comme dans le cas des pratiques rituelles). Dans cet

ordre, il m'est apparu que l'aspect des impulsions et de l'organicité peut devenir encore plus marqué. Les techniques du jeu de ce genre, je les appelle «organiques», par opposition aux techniques «artificielles» dont Diderot a été le premier théoricien européen.

Dans l'histoire des idées sur le jeu de l'acteur, on peut risquer la thèse que la proposition de Diderot a été reprise à son compte par Brecht. Mais dans l'histoire du travail avec l'acteur, il paraît bien plutôt que les possibilités décrites par Diderot ont été pleinement réalisées par certains metteurs en scène qui ont fait ce que l'on appelle «la Grande Réforme du théâtre» au début de notre siècle. En travaillant avec les acteurs, ils se sont concentrés sur la composition. C'est Meyerhold (1874-1942) qui a joué le rôle le plus déterminant. Il est très instructif de savoir que Vakhtangov (le disciple de Stanislawski) (1883-1922) dans sa proposition de «réalisme grotesque» a voulu faire une synthèse entre l'orientation de Stanislawski et celle de Meyerhold. Cet effort a trouvé sa réalisation légendaire dans le spectacle de Vakhtangov, «La Princesse Turandot» d'après Carlo Gozzi (1922). Vakhtangov est mort très jeune, et Stanislawski s'est entouré d'ex-collaborateurs de Vakhtangov, précisément dans la période où il a développé la méthode des actions physiques. D'une certaine manière, le maître a continué alors la lignée de Vakhtangov, unifiant la logique du comportement scénique de l'acteur à la rigueur de la structure composée: cette structure «grotesque» donc non-quotidienne, n'imitait plus la vie courante.

Mais pour mieux comprendre encore la proposition de Diderot, il peut être utile de faire des études pratiques dans le domaine du théâtre classique oriental. J'ai fait plusieurs investigations dans ce domaine, mais je me suis concentré particulièrement sur les techniques de l'Opéra de Pékin, une forme classique bien développée que j'ai pu étudier sur place avant la révolution culturelle en Chine. La révolution culturelle a aboli la continuité de cette tradition, et ce que nous pouvons observer aujourd'hui sous le nom d'Opéra de Pékin a perdu plusieurs de ses éléments techniques anciens. Dans l'Opéra de Pékin tel que j'ai pu l'étudier avant la révolution culturelle, aucune notion d'identification avec le personnage n'intervenait dans le jeu de l'acteur. En dehors de sa concentration sur une structure composée d'éléments extrêmement précis, sur la structure de la composition (non pas créée par l'acteur, mais héritée de la tradition des acteurs des générations précédentes), l'engagement personnel de l'acteur se limitait à un flux d'énergie au sens, disons, de «tonus». Ce flux évoluait de manière différente chez les différents acteurs, même dans le cas où ils étaient spécialisés dans le même rôle. En revan-

che, la composition des éléments du jeu, les tempos-rythmes inclus, restait identique, chez les différents acteurs qui avaient à jouer le même personnage. Dans l'Opéra de Pékin de la tradition, aucune identification personnelle de l'acteur avec le personnage n'était demandée et ne se montrait. Si on laisse de côté le flux d'énergie, disons le sens de «tonus», la maîtrise de l'exécution du rôle se concentrait sur les plus petits détails de la composition. Cette composition pré-ordonnée englobait même les micro-éléments gestuels (j'ajoute que, dans le cas d'une des formes classiques traditionnelles en Inde, le théâtre Kathakali, cette composition investit même la partition des mouvements des globes oculaires, le rythme et les changements de la direction du regard).

L'Opéra de Pékin est un des meilleurs exemples de technique «artificielle». Dans ce type de forme traditionnelles théâtrales, la fonction des micro-éléments gestuels est extrêmement importante. Dans l'Opéra de Pékin traditionnel, même s'il y a le «flux de tonus», le corps de l'acteur ne rentre pas dans une fluidité du mouvement. Au contraire, son mouvement se divise, par des minuscules arrêts («stops»), en tranches («bits») de comportement scénique. On a ici un phénomène analogue à l'écriture chinoise où chaque caractère est à côté d'un autre caractère, séparé par un petit espace. Dans le jeu de l'acteur, ces signes, ces toutes petites tranches de comportement scénique, toujours s'arrêtent pour une fraction de seconde après être faits (c'est ce que dans notre langue technique nous appelons «stops»). On peut dire que c'est une ligne staccato, mais dont les éléments ont un caractère si minuscule que l'observateur ne perçoit presque pas que c'est un staccato. On pourrait, de manière métaphorique, comparer cette illusion avec l'apparition du mouvement dans le film, où une série de photos immobiles se succèdent à une telle vitesse que le spectateur voit le mouvement mais non pas ses composantes.

Pendant le cours et les séminaires j'ai donc approfondi et développé ce dont l'année dernière j'avais esquissé une introduction: une analyse des procédés appartenant aux formes les plus développées du jeu théâtral «organique», surtout européen, à la lumière des pratiques rituelles «organiques»: et inversement, une analyse des procédés appartenant aux pratiques rituelles «organiques» à la lumière des formes les plus développées du jeu théâtral européen. J'ai eu l'occasion, lors de cours de les comparer avec les techniques «artificielles» dans les deux domaines, théâtral et rituel.

Les principaux points autour desquels les cours et les séminaires se sont développés ont été les suivants.

- Stanislawski et les actions physiques;
- Stanislawski et les impulsions;
- Stanislawski, Meyerhold, Vakhtangov: les différents approches du jeu de l'acteur;
- le processus personnel et l'expérience vécue;
- structure, montage, personnage dans la «lignée organique»;
- le Théâtre Laboratoire en Pologne (1959-1982) - le développement de la recherche sur les impulsions;
- la fonction particulière des spectateurs au Théâtre Laboratoire lors des représentations en Pologne; les spectateurs se transformaient parfois en témoins de part la communauté des racines;
- la fonction de la mémoire personnelle dans le travail du metteur en scène;
- le montage entre différentes ligne personnelle de différents acteurs;
- motivations cachées et motivations visibles chez l'acteur: une relation nécessaire;
- la fonction des objets;
- la mémoire et le corps;
- exercices et créativité;
- les exercices vocaux au Théâtre Laboratoire;
- les exercices «plastiques» et «physiques» au Théâtre Laboratoire;
- analyse des différences entre les «asanas» du Hatha Yoga et les exercices «physiques» du Théâtre Laboratoire;
- Ryszard Cieslak et les exercices «physiques»;
- art et «travail sur soi-même»;
- traditions «rebelles» et yogas hétérodoxes;
- la tradition en tant qu'investigation;
- à propos de la tradition et des traditions;
- circulation et transformation de l'énergie;
- les images (ou l'imagination?) des centres d'énergie dans le corps et les différents «topographies» des centres;
- le phénomène de «l'induction»;
- le travail au «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards», Pontedera, Italie;
- différence entre tonus et qualités de l'énergie;
- «l'échelle de Jacob»: transformation des qualités de l'énergie ou voyage vers les sources plus subtiles?
- le «comme si» de Stanislawski;
- «horizontalité» et «verticalité»;
- le yoga en tant que *coniunctio*;
- la «deuxième perspective» dans les arts performatifs;

- analyse du documentaire «Meloterapia del Tarantismo» de D. Carpitella et de l'équipe de E. De Martino: l'authenticité;
- le Théâtre «Reduta» en Pologne entre les deux guerres;
- la fonction du spectateur dans la «deuxième perspective»: le témoin;
- le conte du Roi Mirage et de ses rêves; analogies avec un certain type de théâtre «hypnotisant»;
- la différence profonde et fondamentale entre profanation et blasphème;
- la relation entre le corps et le processus: il ne s'agit pas de «théâtre physique»;
- la voie - longue, difficile et pleine de crises - de la création de *Apocalypsis cum figuris* au Théâtre Laboratoire. Qui était la personne axiale d'*Apocalypsis*: est-ce que c'était un «Innocent» ou Jésus? Ou est-ce que c'était l'«Innocent» devenant Jésus? Pour Grotowski ce travail était le croisement entre son «mythe personnel» et le «mythe tribal» des Polonais;
- Ramana Maharshi et les différentes «voies du retour» vers le soi disant état originel, le «Commencement».

4. NOTA PER GLI AMICI

[Il testo, firmato Jerzy Grotowski e datato 23/X/1998, è tradotto da Mario Biagini.]

Dopo aver letto «Exoduction», il lungo saggio scritto da Richard Schechner che conclude *The Grotowski Sourcebook*, a questo saggio che trovo di grande importanza avrei voluto rispondere con una specie di lettera aperta a Richard Schechner, per entrare con lui in vero profondo dialogo (e anche qualche volta in polemica riguardo a fatti e interpretazioni).

A mia conoscenza, tra tutti i testi a proposito delle attività della mia vita intera, il saggio di Schechner è il solo che tenti di toccare in globalità ciò che chiama il mio «*searching for the essential*» («Exoduction», pagina 465).

A causa del crollo estremamente rapido del mio stato di salute, ogni progetto di una lettera aperta come apertura di un dialogo, da un giorno all'altro è diventato impossibile. Ma devo come minimo in questa nota dettata chiarire un malinteso per me di un'estrema gravità perché legato alla mia famiglia e più largamente ai miei compatrioti polacchi.

Proviene dalla conversazione che abbiamo avuto, Richard Schechner ed io, a Copenaghen durante l'I.S.T.A. del 1996, con-

versazione in cui Schechner mi ha posto un'innumerabile quantità di domande sulla mia vita e sul mio lavoro. Questo ha avuto luogo in un grande vestibolo di passaggio, accanto alla sala in cui continuavano le deliberazioni.

«I did not tape record that meeting, so what follows are paraphrases of what he told me» nota Schechner a pagina 460.

Alle pagine 460 e 461: «Kazimierz Grotowski's brother, a nuclear physicist, a person under close government supervision was "sensitive" and "exposed", is a reason Grotowski offers for not taking part in Solidarity or other political movements». Ecco qua. Ma all'epoca mio fratello non si trovava in nessuna posizione «sensibile» o «esposta» (il suo campo della fisica non era per niente segreto e lui lavorava regolarmente con delle équipes di ricerca occidentali). In più era lui stesso membro di Solidarietà e, dopo che ho ricevuto il diritto di asilo negli Stati Uniti, è venuto a farmi visita in California.

Che stupidaggine ho potuto dire che (anche se messa sulla carta più tardi, a memoria e come una parafrasi) ha dato una versione degli avvenimenti così lontana dalla verità? Me lo domando. In ogni caso e in qualsiasi modo ciò sia potuto succedere, deve essere rettificato prima della mia eventuale grande partenza.

D'altra parte Richard Schechner ha perfettamente ragione quando qualche riga più oltre (pagina 461) spiega la mia posizione di base: «In truth, Grotowski is no more a political person in the Solidarity sense than he is a theatre person in the Broadway sense».

5. TESTO SENZA TITOLO

[Questo testo è stato firmato da Grotowski a Pontedera il 4 luglio 1998, e secondo la sua volontà è stato pubblicato postumo. La traduzione italiana dall'originale in francese, è di Mario Biagini, del «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards». La prima pubblicazione del testo, in traduzione italiana, è avvenuta nel supplemento domenicale de «Il Sole-24 ore» del 21 marzo 1999, con un articolo di introduzione e commento di Renato Palazzi. La traduzione inglese, anch'essa curata da Mario Biagini, è stata pubblicata da Richard Schechner in «TDR - The Drama Review», 43, n. 2, Summer 1999, pp. 11-12.]

È possibile che il termine della mia vita si avvicini. Tengo prima di tutto a rettificare un'informazione che falsa la comprensione del lavoro del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

«Action: l'ultimo spettacolo di Grotowski»: questa informazione contiene tre deformazioni della verità.

Il mio ultimo spettacolo, come regista, s'intitola *Apocalypsis cum figuris*. Fu creato nel 1969 e le sue rappresentazioni sono terminate nel 1980. Da allora non ho più fatto alcuno spettacolo.

Action non è uno spettacolo. Non appartiene all'ambito dell'arte come presentazione. È un'opera creata nel campo dell'arte come veicolo. È concepita per strutturare, in un materiale legato alle performing arts, il lavoro su se stessi degli attanti.

Dei testimoni, degli osservatori esterni possono essere presenti o no. Ciò dipende da varie condizioni che, in circostanze differenti, questo approccio esige.

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 o addirittura verso la higher connection. Indico semplicemente il passaggio, la direzione. Là, c'è anche un altro passaggio: se ci si avvicina all'alta connessione – cioè, in termini di energia, se ci si avvicina all'energia molto più sottile – si pone ancora la questione di scendere riportando questo sottile qualcosa nella realtà più ordinaria, legata alla densità del corpo. Thomas Richards ha analizzato la sua percezione, la sua esperienza individuale di questo tipo di processo, e l'ha caratterizzata come inner action.

Con la verticalità, non si tratta di rinunciare a una parte della nostra natura; tutto deve tenere il suo posto naturale: il corpo, il cuore, la testa, qualcosa che è «sotto i nostri piedi» e qualcosa che è «sopra la testa». Il tutto come una linea verticale, e questa verticalità deve essere tesa tra l'organicità e the awareness. Awareness vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza.

Ripeto dunque: Action non è «uno spettacolo». È un'opera creata e diretta di sana pianta da Thomas Richards, e sulla quale prosegue un lavoro continuo dal 1994.

Si può dire che Action è stata una collaborazione tra Thomas Richards e me? Non nel senso di una creazione a quattro mani; solamente nel senso della natura del mio lavoro con Thomas Richards dal 1985, che ha avuto il carattere della trasmissione, come la si comprende nella tradizione; trasmettergli ciò che ho raggiunto nella vita: l'aspetto interiore nel lavoro.

Quanto a Action, Thomas Richards ne è l'autore esclusivo.

Se ripeto queste affermazioni è per fare piazza pulita prima di avvicinarmi ai temi che mi abitano da molto tempo.

Che cosa si può trasmettere? Come e a chi trasmettere? Sono domande che ogni persona che ha ereditato dalla tradizione si pone, perché eredita nello stesso tempo una specie di dovere: trasmettere ciò che lui stesso ha ricevuto.

Che parte ha la ricerca in una tradizione? In che misura una tradizione di un lavoro su se stessi o, per parlare per analogia, di uno yoga o di una vita interiore deve essere nello stesso tempo una investigazione, una ricerca che fa con ogni nuova generazione un passo in avanti?

In un ramo del buddismo tibetano si dice che una tradizione può vivere se la nuova generazione va avanti di un quinto rispetto alla generazione precedente, senza dimenticarne o distruggerne le scoperte.

Lo so, lo so... nel campo artistico stricto sensu si può dire che esista solamente una evoluzione e non uno sviluppo. E che l'opera di Beckett, perché arriva dopo nel tempo, non sia più sviluppata dell'opera di Shakespeare.

Ma qui parlo di un ambito che è artistico e che non è esclusivamente artistico. Nel campo dell'arte come veicolo, se considero il lavoro di Thomas Richards su Action, sugli antichi canti vibratorii e su tutto questo vasto terreno legato alla tradizione che occupa le ricerche qui, constato che la nuova generazione è già avanzata rispetto alla precedente.

Eugenio Barba
LETTERA A JERZY GROTOWSKI

Ayacucho, 25 maggio 1998

Caro Jurek,

tutti i posti possono essere una casa. Ora la tua casa la immagino come un muro bianco dove tu fissi lo sguardo, rintracciando i segni che alcune persone vi hanno lasciato, quelli che ti furono a lungo vicini e ti offrirono tutta la loro generosità, la loro capacità di agire e di darsi. Può anche darsi che il tuo sguardo miope e penetrante non si soffermi più su questi segni e scruti aldilà del muro bianco, aldilà della tua vita che, come un ruscello gelato, noi cerchiamo di fendere con una scure per bere ancora.

Da quando ti conosco, non ti ho mai visto in una casa. Sempre in stanzette grigie come quelle dei commessi viaggiatori, o simili a celle di rivoluzionari clandestini.

La tua solitudine è sempre stata attiva, ha saputo scuotere un pugno di persone, le ha guidate e spinte a incidere il mondo che ti circondava e le circondava. Molte volte, in quasi quarant'anni, da quando ci siamo incontrati ancora ventenni, mi sono chiesto che cosa mi stessi indicando. Spesso le tue orme diventavano confuse e si perdevano, ma era un perdersi che suggeriva oscuramente una direzione. La direzione è sempre stata la mia. Le orme sono tue.

Lo sappiamo bene: hai agito, nel teatro, come quei cavalieri nomadi che trafiggevano con una sola freccia due cicogne nere. Sei stato l'uomo del vento e dei fulmini e hai spalancato altre porte alla nostra professione. Attraversando quelle porte, il mestiere dell'attore veniva risucchiato violentemente in altre dimensioni, sradicato perfino dalla rappresentazione e dall'arte, e proiettato in una nuova provincia, in un paese

In occasione del «Pegaso d'oro», premio internazionale conferito al maestro polacco dalla Regione Toscana il 30 maggio 1998.