

spirituale perduto. Il rigore e la tenacia, tutto il sapere sottile che serve all'attore per essere efficace ai sensi e allo spirito dello spettatore, tu li hai trasmutati nella solitaria disciplina di lavoro dell'individuo su di sé, per scalarsi, montagna ed alpinista, vetta e baratro insieme.

Adesso, dalle contrade del teatro che abito, la tua prossimità lontana mi appare come un airone bianco che vola in una notte di plenilunio.

La superstizione dei numeri ci cattura. Ci sembra che il 2000 sia una soglia. Oltre quella soglia, forse una parte del teatro sarà quel che tu, nella tua solitudine mai solitaria, ci hai oggi indicato. Ha forse un nome quel che sta oltre il teatro? Lo leggi quel nome, accanto agli altri, sul muro bianco che è ora la tua casa? Se anche lo leggi, non l'hai nominato. Lasci che ne scopriamo il senso e il valore attraverso la necessità e l'azione che appartengono solo e irrevocabilmente ad ognuno di noi.

E di questo, ancora una volta, con amore ti ringrazio.

Marianne Ahrne

DA «I SOGNI DI KATARINA HOROWITZ»

L'uomo che Katarina aveva sognato era polacco e si chiamava Jerzy Grotowski. L'aveva incontrato la prima volta nell'estate del 1967, in Danimarca, ad un seminario sul teatro presso l'Odin Teatret, e poi in tutti gli angoli del mondo. Avevano un patto. Lui faceva un fischio e lei arrivava. In qualsiasi momento, in qualsiasi posto. Una volta aveva ricevuto un telegramma nel quale c'era scritto soltanto: «Belgrado, 23 settembre». Vi era andata, e lo aveva trovato con la massima facilità, come se tutti i dettagli fossero stati fissati fin dall'inizio. Lui aveva detto per scherzo che lei era una strega, ma lei sapeva che il grande mago era lui. Era capace di far splendere la vita. E lei pensava che se giunta a novant'anni non fosse stata ricordata altro che come la vecchia signora che incontrava Grotowski, le sarebbe bastato.

Quel primo seminario aveva significato qualcosa di simile a un ritorno a casa. Quando Katarina Horowitz aveva lavorato con Grotowski e più tardi l'aveva sentito parlare, si era resa conto che era proprio quel che aveva desiderato con tutte le sue forze fin dal giorno in cui era nata.

Lui era seduto ad un tavolo sbilenco nella sala di allenamento, era vestito di nero con cravatta nera e un paio di occhiali scuri sul volto che allora era tondo come una sfera. Correva voce che ci vedesse pochissimo, ma in tal caso doveva essere dotato di un terzo occhio, perché nulla, nella stanza, sfuggiva al suo sguardo. Osservava gli attori al lavoro su pesanti esercizi fisici e riusciva a vedere fin nel profondo delle loro anime. Nessuno riusciva a cavarsela con l'imbroglio.

Questo brano, che Carmen Giorgetti Cima ha tradotto dallo svedese, è tratto dal romanzo di Marianne Ahrne, Katarina Horowitz drömmar (I sogni di Katarina Horowitz, pubblicato a Stoccolma dalla casa editrice Norstedts nel 1990). Katarina Horowitz è un personaggio fittizio, ma l'incontro con Grotowski è realmente avvenuto e appartiene all'esperienza dell'autrice [N. d. A.]

Di tanto in tanto, dopo un esercizio o la presentazione di una scena, chiedeva agli attori perché avessero compiuto determinate azioni o movimenti. Un'attrice norvegese rispose che stava cercando una sofferenza.

«Mi metterebbe un po' in imbarazzo cercare una sofferenza» disse Grotowski. «Non esiste processo creativo senza sofferenza, e bisogna essere pronti ad accettarla e ad assumersene tutti i rischi. Essere consapevoli dei rischi, ma agire come se non esistessero. Si paga sempre un prezzo alto. In caso contrario non si produce niente di valore. Ma cercare una sofferenza è un po' esagerato. Oppure, lo si faccia appieno. Ma in questo caso è meglio cambiar mestiere. Allora, per esempio, si può fare il fachim».

Qualcun altro disse che cercava la concentrazione. Lui non riteneva che ne valesse la pena.

«Cercare la concentrazione in sé e per sé» disse «conduce facilmente al narcisismo. Si ha l'illusione di uno status eccezionale. La concentrazione è un risultato del lavoro. Nient'altro».

Non era nemmeno interessato a veder rappresentare gli stati d'animo.

«Se volete far vedere un corpo forte, voi vi mettete a recitare la forza» disse. «Ma se riuscite a vincere la vostra debolezza, allora diventate forti sul serio».

Voleva che tutti andassero oltre i propri limiti, e lui lo faceva continuamente di persona. Vederlo lavorare con un attore era come venire immersi in una corrente calda, in qualcosa che, nel bel mezzo di tutto ciò che era contraddittorio lacerante e difficile, riusciva a liberare le scintille divine. Nell'attore, in lui stesso e in chi stava a guardare. Katarina Horowitz pensava che lui fosse in grado di amare persino con la frusta in mano. La frustata cadeva sulle maschere o sulle false difese, sull'indolenza, la stupidità e la vigliaccheria, ma mai sul cuore di una persona.

«L'essere umano» ebbe a dire una volta «è una creatura dolente che non merita di essere disprezzata».

Katarina ne rimase molto colpita e non poté fare a meno di volgere il pensiero a Roland Kermadec. Ciò che stava provando qui era il contrario di ciò che aveva sperimentato su al Nord. In un modo curioso, incominciava a sentirsi guarita. L'uomo con l'abito nero le aveva restituito la voglia di vivere.

Quando l'estate successiva ritornò per un altro seminario, rimase vittima di un incidente, che le permise un contatto. Benché l'incidente fosse dipeso dalla sua stupidità, ringraziò gli dèi per averglielo mandato.

Quell'anno Grotowski era atteso solo verso la conclusione del seminario. Nei giorni precedenti, divisi per gruppi, avevano lavo-

rato agli esercizi e ad uno «studio» – oltre al training acrobatico con clown italiani, al training di mimo con un polacco ed agli esercizi di canto e recitazione con una logopedista svizzera¹.

Quando Grotowski arrivò, gli furono mostrati gli «studi», che uno dopo l'altro andarono in pezzi.

«Ci rivediamo, credo, con una mescolanza di piacere e di disagio» disse Grotowski. «Succede sempre che alcuni siano troppo fedeli ai metodi. Questo porta agli insuccessi più clamorosi. Un albero per poter vivere deve crescere. Deve allontanarsi dalle proprie radici. Il metodo è la radice, ma la creazione è la chioma dell'albero».

Disse che ciò che gli interessava non era una scuola con allievi buoni e cattivi, ma persone che riuscissero a sfondare i limiti e ad essere fedeli alla propria vita.

Katarina Horowitz ricordava che l'anno precedente li aveva pregati di non credere che lui arrivasse lì con delle ricette. Nessuno diventava un buon attore perché era capace di fare la verticale e stare ritto sulla testa, oppure perché era in grado di imparare certi esercizi. Ma ora erano tutti caduti nella trappola.

L'esame degli esercizi e degli «studi» andò avanti per tutto il giorno e metà della notte. Le critiche erano molto severe. Alcuni dei partecipanti si ritirarono.

«Molto bene» disse Grotowski, «così possiamo vedere chi ha voglia di lavorare e chi cerca solo attrazioni».

Alle tre del mattino, propose a quelli che erano rimasti di fare il training con Ryszard Cieslak, l'attore che aveva fatto il *Principe Costante*. Furono gli esercizi fisici più intensi a cui Katarina avesse mai partecipato. Lavorarono per ore e ore di fila, e poi c'era fra tutti una calma, una vitalità e una gioia palpabili. Intanto era sorto il sole. Grotowski continuava a parlare.

«Mi domando come mai l'atmosfera sia più positiva dopo questo lavoro. Perché nessuno riesce a sostenere a lungo una menzogna. Quel che avete fatto prima, durante il giorno, era noioso perché nessuno è andato oltre i propri limiti. Per ciò, tutti si sentivano irritati».

Poi analizzò il lavoro nei dettagli. Katarina ascoltava ed intuiva di aver trovato la persona che veramente esige qualcosa dalle sue forze, che gridava DI PIÙ anziché DI MENO, ma la cui capacità era talmente superiore alla sua che le sarebbe occorsa tutta la vita per andarle vicino. Non per diventare Grotowski, perché non era quello lo scopo, ma per diventare Katarina allo

¹ Si tratta dei clown Carlo e Romano Colombaioni e Alberto Vitali; del mimo Stanislaw Brzozowski e di Jolanda Rodio [N.d.R.].

stesso modo che Grotowski era Grotowski. Proprio come nella storia di Rabbi Zussya, che diceva:

«Quando sarò di fronte all'Altissimo, egli non mi chiederà: "Perché non sei stato Abramo, Isacco, o Giacobbe?". Mi chiederà invece: "Perché non sei stato Zussya?"».

Dopo aver dormito un paio d'ore, continuarono con il training. Se qualcuno voleva riposare o tirarsi indietro era libero di farlo, ma dopo non poteva più ritornare sul pavimento a lavorare. Più le ore passavano, più si assottigliava la schiera lucida di sudore.

Piuttosto che ritirarmi, muoio! pensò Katarina.

Giorno e notte si confondevano, e quando venne nuovamente mattino, Ryszard scelse alcuni partecipanti, fra cui Katarina, che avrebbero proseguito con lui cercando di lavorare sulla base di impulsi vivi.

«Voglio che mi sorprendiate», disse Ryszard, e si aprì in un sorriso che avrebbe potuto ridestare i morti.

«Mantenete i dettagli fino a che fa male. Il dolore non è niente. Il limite del possibile non è niente. Cercate di andare oltre il limite del possibile».

Lui lo faceva di continuo, e senza dire una parola svelò il segreto di un grande attore: che le vette più alte si raggiungono quando uno dimentica se stesso e dà tutto all'altro.

Grotowski poi disse che coloro che erano stati scelti per questo tipo di allenamento non erano quelli che avevano lavorato bene, perché nessuno l'aveva fatto, ma quelli che erano stati meno tiepidi.

«Chi non è pronto a pagare con tutto se stesso non ottiene nessun atto creativo, ma solo infantilismo. Per mobilitare le risorse dovete vincere la stanchezza. Le sorgenti profonde scorrono aldilà di tutte le resistenze. Superare il limite con tutto il proprio essere, con onestà disciplina e precisione: questo è il metodo, nient'altro. Darsi completamente, come nell'amore. Se si cerca di evitare la sfida non si può né creare né vivere».

La sera dopo, Grotowski pregò coloro che volevano lavorare di alzarsi in piedi. Dei circa cinquanta partecipanti erano rimaste solo dodici persone. Quattro di loro facevano parte dell'Odin Teatret. Grotowski formò due gruppi, che si alternavano nel lavoro. Tutto filava liscio, adesso: Katarina Horowitz e gli altri trovarono una linea - spontaneità e disciplina cominciavano a cooperare, tutte le asperità erano scomparse. Le posizioni difficili improvvisamente non erano più impossibili. Katarina sentiva di aver trovato un equilibrio, era capace di stare in verticale poggiando a terra una spalla ed una guancia, per poi rotolare morbidamente in una nuova posizione.

Terminati i turni, Ryszard mostrò un nuovo movimento: come fosse possibile passare da una posizione di ponte all'indietro, in cui si poggiano i gomiti e la testa sul pavimento, alla posizione verticale, in cui si sta ritti poggiando a terra le spalle e una guancia.

«Le sole cose che servono» disse «sono slancio e coraggio».

Dopo una breve pausa, durante la quale Ryszard lavorò con un singolo attore, tornò in pista il gruppo di Katarina. Lei era felice di poter continuare a lavorare, ma era anche talmente oltre i limiti della stanchezza che non sapeva più quel che faceva. Di tanto in tanto perdeva il controllo, cadeva su qualcuno o batteva la testa sul pavimento. Credette di dover fare quell'esercizio che aveva mostrato Ryszard. Slancio, coraggio e squilibrio mentale.

D'improvviso, lasciando tutti stupefatti, si lanciò a tutta forza da una posizione di ponte all'indietro, ma qualcosa nella tecnica mancava, perché il risultato fu che la sua testa picchiò rovinosamente contro il pavimento battendo con la tempia. La luce si spense, e quando riprese conoscenza era fra le braccia di Ryszard. Le stava parlando e la baciava sulla fronte. Lui non aveva mai detto di fare quell'esercizio, le ripeteva sottovoce, e adesso ce la faceva a reggersi in piedi?

«Certo, nessun problema».

Lei voleva continuare a lavorare, ma Ryszard scosse il capo e la accompagnò su una panca. Katarina si sedette barcollando un po' e cercò di concentrarsi su quel che avveniva sul pavimento. Ma non andava. Grotowski cominciò a parlare di respirazione, ma le sue parole si perdevano lontano, e invece fu lei a cadere in balia della respirazione - una strana respirazione che pareva dotata di volontà propria. Quando lei cercò di contrastarla le mancò l'aria. Era una respirazione lenta e profonda, e rendeva confuso il mondo circostante. Avvertiva un lieve sibilo nelle orecchie, e un sapore metallico in bocca. Qualcuno le spinse la testa in giù, fra le ginocchia, e lei non protestò.

Quando Grotowski finì di parlare, alcuni dei partecipanti si avvicinarono a Katarina e la fecero alzare in piedi. Ma si afflosciò subito, e le successe il fatto strano che senza perdere conoscenza rimase con le braccia e le gambe paralizzate. O forse era piuttosto colpita da un crampo che impediva agli arti di piegarsi. Venne trascinata nell'atrio e sistemata su un divano. Qualcuno chiamò un'ambulanza. Katarina protestò, perché voleva rimanere ed ascoltare Grotowski, ma in quel momento non aveva voce in capitolo.

Quando giunse il mattino, fuggì dall'ospedale. I medici avevano riscontrato una commozione cerebrale e non volevano dimetterla, ma il crampo alle braccia e alle gambe era passato, e lei non sopportava l'idea di perdere la conclusione del seminario.

Si sentiva in colpa per aver attirato su di sé l'attenzione, il giorno prima, ma quando incontrò Ryszard e poi Grotowski vide che sorridevano. Il direttore dell'Odin Teatret, Eugenio Barba, invece era accigliato. Non gli andava che fosse fuggita dall'ospedale. Questo fatto avrebbe potuto creare delle difficoltà nei rapporti fra i suoi attori e l'ospedale, nel caso fossero rimasti vittime di un incidente. Katarina Horowitz si agitò moltissimo. Danneggiare Barba era l'ultima cosa che voleva, e dopo aver saputo che l'esame con Grotowski sarebbe cominciato solo dopo pranzo, tornò di corsa all'ospedale e al suo letto ancora disfatto. Via in fretta i vestiti e di nuovo sotto le lenzuola. Qualche minuto dopo passò il giro delle visite e lei riuscì a farsi dimettere. Questa volta, persino Barba sorrise.

Prima che cominciasse il lavoro, qualcuno venne a chiamare Katarina. Grotowski voleva parlare da solo con lei. Lei andò, con il cuore in tumulto.

Era seduto al suo solito tavolo nella sala completamente vuota. Lei si fermò a qualche passo di distanza e lui con un cenno le indicò un sedia accanto alla propria.

«Si sieda» disse. Dava del «lei» anche ai suoi attori.

Si sedette. Non era mai stata sola con lui, ma l'anno prima, durante una festa, avevano parlato per qualche minuto del *Cantico dei cantici*. Per qualche ragione inspiegabile le era scappato detto che voleva scrivere.

Ora, tuttavia, pensava solo al presente. Tanto per cominciare, provava imbarazzo perché gli altri erano fuori ad aspettare, mentre lei, che aveva fatto una sciocchezza, stava impegnando il tempo prezioso di Grotowski. Ma anche quello stato d'animo svanì, perché quando lui cominciò a parlare le trasmise la sensazione che in quel momento non ci fosse nient'altro che avesse importanza.

Si domandava se qualcuno le avesse raccontato quel che lui aveva detto del suo lavoro la sera prima.

«Mi hanno raccontato che è stato detto che mi ci sono buttata come un kamikaze».

«Io ho usato questo termine» disse Grotowski, «ma non è esatto. Ieri mi sono limitato ad analizzare ciò che aveva validità generale. Ma oggi prenderò in esame ciò che riguarda lei in particolare».

Le fece capire che lei lavorava con la sensazione di essere costantemente giudicata, e lei sapeva che era assolutamente vero.

«È come se niente di quello che lei fa fosse mai sufficiente» seguì lui. «In questo modo lei finisce col lavorare per essere accettata da colui che considera il suo giudice, non per realizzare la parte sconosciuta di lei stessa. Può essere un tratto ebraico. Ma è anche specifico suo».

Katarina Horowitz pensò che anche questo era vero. Kamikaze non era male come definizione. La sera prima sarebbe stata disposta a morire, se era questo che lui desiderava. Come prima avrebbe potuto morire per una carezza di Rolf o un sorriso di Roland Kermadec.

Ricordò che da piccola aveva avuto talvolta un desiderio così forte di affetto da arrivare a provocare un incidente. Nella cittadina dove era cresciuta c'era una discesa molto ripida. Un paio di volte l'aveva percorsa in bicicletta a tutta velocità, chiudendo gli occhi all'improvviso e finendo dritta contro un'automobile parcheggiata. Aveva sperato che qualche passante la raccogliesse e fosse gentile con lei. Ma quando una volta questo era effettivamente accaduto, non era stata capace di ricevere la gentilezza. Si era asciugata il sangue che colava dal naso e aveva fatto la dura.

Ieri, con Ryszard, dopo un incidente non voluto, i sogni dell'infanzia si erano di colpo realizzati. Ryszard l'aveva abbracciata, l'aveva baciata sulla fronte e le aveva detto qualcosa in polacco, e quell'istante che aveva trascorso avvolta nel suo calore, prima che riprendesse il sopravvento la durezza che si era imposta, le aveva restituito tutta la sua infanzia. Era l'opposto dell'essere accettati perché ci si è quasi ammazzati di lavoro. Era sentirsi autorizzata ad essere piccola, indifesa ed essere accettata. In un modo strano sapeva che adesso tutto si era compiuto. Non aveva più bisogno di cercare. Era questo che si provava quando l'amore ti scorre incontro per il solo fatto che esisti. Da qualche parte, lontano lontano, l'aveva già provato.

Grotowski ammiccò cordialmente attraverso gli occhiali scuri.

«Quando ieri l'ho ho vista lavorare, ho capito perché vuole scrivere».

Katarina trattenne il respiro. Era incredibile che lui se ne ricordasse.

«Perché?» domando, e attese tremante la risposta.

«Per chi è senza difesa, la scrittura è un modo per spiegarsi di fronte al mondo».

Lei rabbrivì e gli occhi le si riempirono di lacrime. Lui aveva visto anche quello. Era evidente che conosceva tutti i segreti.

Mentre continuava a parlare con Katarina esortandola sia a scrivere che a fare la regista, lei lentamente si rese conto che era convinto che potesse farcela. Ma non osava fidarsi del tutto delle proprie impressioni. Dovette chiederglielo esplicitamente.

«Sì» rispose lui, «ritengo che lei possa continuare. Nel suo lavoro ha un atteggiamento ardito e nobile. Lei lavora in modo vero, nonostante tutto».

Più di vent'anni dopo, Katarina Horowitz sapeva che quella conversazione aveva rappresentato una svolta. Aveva dovuto per-

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.

Franco Ruffini
 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 Grotowski¹.

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»²; due dei principali testi erano da poco stati pubblicati nel libro di Barba *Alla ricerca del teatro per-*

¹ 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.

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