

che circonda il povero contadino che nella sua casupola racconta una favola. Come alcuni poeti greci, quale Aristofane, come alcuni autori di misteri, il narratore di fiabe quasi sempre entra lui stesso nel racconto e interpreta un qualche ruolo nel dramma; alle volte allude a una sua partecipazione a certe vicende e a determinate azioni dei suoi eroi, e nei racconti più meravigliosi si serve a volte di mezzi molto semplici per tener viva l'attenzione degli ascoltatori. I Polacchi e i Russi presenti in questa sala conoscono sicuramente la fiaba in cui il protagonista è alla ricerca di un favoloso uccello misterioso, del genere della fenice. L'uccello, volando su un qualche paese slavo, lascia cadere un'unica penna, l'eroe la prende, e questa, una volta portata in casa, splende talmente da illuminare tutta la capanna. In quel preciso momento, il narratore di solito accende una manciata di trucioli, e il lampo che ne scaturisce fa trasalire l'uditorio. In un'altra fiaba, in cui si parla di un castello di vetro abitato da maghe che si assomigliano come stelle, e così difficili da distinguere per l'eroe che ne deve scegliere una; il contadino allora socchiude la porta e mostra agli ascoltatori il cielo invernale sfavillante di stelle e le nuvole, le cui forme fantastiche possono ricreare il castello di vetro meglio di qualunque decorazione teatrale.

Cito questi esempi per svelarvi il segreto dell'arte che possiedono i contadini, poeti dalla nascita. Essi hanno conservato la capacità più preziosa, quella di meravigliarsi. Secondo un filosofo francese³, l'uomo si differenzia dalle bestie unicamente per la sua capacità di meravigliarsi. È il contrario di quanto pensavano alcuni filosofi antichi, che come prova della superiorità umana indicavano la capacità di disprezzare tutto: *nihil admirari*⁴.

Il popolo possiede questa capacità di meravigliarsi, indubbiamente così difficile da soddisfare e, cosa rara, quello stesso contadino polacco o russo, che così facilmente resta incantato dalla fiaba popolare, ammira sì i palazzi, le opere di architettura, le decorazioni teatrali, ma senza trasporto, senza rapimento. Sopra ogni cosa egli ammira la parola, ammira i sentimenti, i pensieri espressi dalla parola; ecco la caratteristica poetica del popolo slavo. [...]

³ Si riferisce certamente al *Trattato delle passioni* di Cartesio (1649).

⁴ *Non meravigliarsi di nulla*: sono le parole di Orazio (*Epistole*, I, 6) che esprimono l'atteggiamento stoico verso la vita.

Zbigniew Osiniński

GROTOWSKI AL COLLÈGE DE FRANCE.
PRIMA LEZIONE, 24 MARZO 1997 *

Nel tardo pomeriggio di lunedì 24 marzo, nel teatro parigino dei Bouffes du Nord, si è tenuta la prima lezione del neonominato professore del Collège de France. Il titolo di tutto il ciclo di lezioni di Jerzy Grotowski, che inaugurava l'attività della cattedra di Antropologia del Teatro appositamente creata per lui, era: *La «ligne organique» au théâtre et dans le rituel* (La «linea organica» in teatro e nel rituale). Quello stesso giorno era apparso sul quotidiano «Libération» un enorme articolo intitolato *Grotowski, le théâtre en chaire. Pour son entrée au Collège de France, leçon inaugurale du maître polonais aux Bouffes du Nord* (G., il teatro in cattedra. Per il suo ingresso al Collège de France, lezione inaugurale del maestro polacco ai Bouffes du Nord), a firma di Jean-Pierre Thibaudat, da molti anni attento osservatore delle attività del Teatro Laboratorio. Fondato nel 1530 dal re Francesco I come nuovo centro di ricerche scientifiche indipendente dalla Sorbona, il Collège de France conta attualmente cinquanta professori ed è sinonimo del massimo livello intellettuale, nonostante non conferisca diplomi ai suoi frequentatori. I nuovi membri sono scelti dai professori della scuola.

Quando alle diciassette e trenta, mezz'ora prima dell'inizio della conferenza, sono uscito dalla stazione del métro La Chapelle, davanti all'edificio del teatro in rue du Faubourg Saint-Denis 209 c'era già una lunga fila di persone di età diversa, senza invito.

Nella sala si trovavano molte persone conosciute: il padrone di casa del teatro, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Anatolij Vassilijev, l'ex ministro della cultura francese Jack Lang, l'autrice del primo libro su Grotowski apparso in Francia, Raymonde Temkine, la direttrice del-

* Tratto da: Z. Osiniński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty* [J.G. Fonti, ispirazioni, contesti], Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1998, pp. 217-232, trad. di Marina Fabbri.

l'Académie Expérimentale des Théâtres, Michelle Kokosowski, membri del Collège de France, registi, attori, studiosi di teatro, critici, giornalisti di diversi paesi. La gente continuava ad arrivare, gli ultimi vennero fatti sedere su dei cuscini davanti alla prima fila e sulle scale, tra le file delle sedie. Quelli che non avevano trovato posto in platea e nelle balconate, seguirono l'incontro sul monitor installato nel buffet del teatro. Buffet che restò chiuso per l'occasione.

Alle diciotto e venti, con venti minuti di ritardo, entra in sala Grotowski in compagnia dell'amministratore del Collège de France, André Miquel. Indossa un completo blu scuro, una camicia bianca e la cravatta scura, la borsa a tracolla, come se fosse arrivato qui direttamente dall'aeroporto. Al centro della sala, un tavolo coperto da una stoffa beige e gli accessori fissi che lo accompagnano ultimamente in tutte le sue apparizioni pubbliche: un portacenere e, in un altro tavolo sistemato un po' in disparte, un thermos di caffè, due grandi bottiglie di Coca-Cola, succo di arancia – e tutto questo con alle spalle la scenografia di *La casa bruciata* di Strindberg, lo spettacolo in scena in quel momento ai Bouffes du Nord. Ci sono inoltre due schermi e un monitor, mentre davanti a Grotowski soltanto due foglietti di appunti – come ha notato Brigitte Salino di «Le Monde»¹. Come al solito del resto, Grotowski anche questa volta dice a braccio la sua lezione. Come lo fu più di centocinquanta anni fa il suo grande predecessore polacco al Collège de France, egli è uomo che ama la parola viva. E in questa occasione viene proprio spontaneo ricordare che Adam Mickiewicz, in qualità di professore a termine di letterature slave, nella cattedra creata espressamente per lui, pronunciò tra l'altro la famosa *Lezione sedicesima* sul teatro e sul dramma slavi. Succedeva un martedì 4 aprile del 1843, nell'aula di rue des Ecoles, e da quel momento la *Lezione sedicesima* costituisce uno dei più importanti punti di riferimento e di ispirazione creativa per quasi tutto ciò che è vivo e attivo nel teatro polacco, compreso Grotowski. Non sembra esserci alcun dubbio che senza di essa l'immagine del teatro polacco di tutto il XX secolo sarebbe stata diversa da quella che co-

¹ Brigitte Salino, *Jerzy Grotowski bouleverse le rite du Collège de France. Son entrée dans la prestigieuse institution s'est déroulée au Théâtre des Bouffes du Nord*, in «Le Monde», 26 marzo 1997, p. 27. Val la pena di ricordare che otto anni prima, il 24 settembre 1989, negli stessi Bouffes du Nord, che sono anche la sede del Centre International de Créations Théâtrales guidato da Peter Brook e Micheline Rozan, si era tenuto con il patrocinio di Jack Lang l'incontro «Grotowski aujourd'hui», dedicato alle attività del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski a Pontedera.

nosciamo. Cominciando da Wyspiański, attraverso il Reduta di Osterwa e Limanowski, il Teatro Monumentale di Schiller e Horzycy, poi il Teatr Osobny di Miron Białoszewski, il Cricot 2 di Tadeusz Kantor, il Teatro Laboratorio di Grotowski e Flaszen, fino al Centro di Pratiche Teatrali «Gardzienice» guidato da Włodzimierz Staniewski.

Per Grotowski, l'interno del Théâtre des Bouffes du Nord si era trasformato quella sera in qualcosa che poteva ricordare una cappella. Alla periferia di una grande città, giusto ai margini, in un quartiere povero e dominato da poveri emigranti. Molto efficace in proposito il titolo dell'articolo di Krzysztof Rutkowski sulla conferenza, pubblicato nel quotidiano polacco «Gazeta Wyborcza»: *Lo stregone in Cattedra*². Non ci sono dubbi infatti che Grotowski sia un grande maestro di regia anche dei suoi incontri pubblici, li prepara in ogni dettaglio. La sua disinvoltura e «spontaneità» nel corso di questi incontri, così come la capacità di «improvvisare» sono elaborate con una precisione simile a quella applicata un tempo agli spettacoli del Teatro Laboratorio e oggi all'attività del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski e Thomas Richards a Pontedera. La sala oscurata, in cui si trova solo quello che è indispensabile alla lezione, un'unica fonte di luce diretta proprio su Grotowski, e per tutte le due ore di conferenza (senza interruzione) un silenzio assoluto, alcune centinaia di persone concentrate e attente fino alla fine. Grotowski parla in francese con un evidente accento polacco, gli capita talvolta di incappare in errori di grammatica, ma non ha importanza. Lo si ascolta sempre con molta attenzione, semplicemente perché ha sempre qualcosa di importante da comunicare. Ogni volta che si decide ad incontrare il pubblico.

André Miquel introduce brevemente Grotowski, ricordando per l'occasione Adam Mickiewicz. A differenza tuttavia dell'autore de *Gli avi*, a cui venne rifiutata la naturalizzazione francese e, di conseguenza, come straniero la nomina stabile al Collège de France (influirono su questa decisione le invidie di alcuni compatrioti, che lo denunciarono con gran solerzia alla prefettura francese) il fondatore del Teatro Laboratorio è diventato professore titolare della cattedra. Come è stato annunciato, si prevedono fino alla fine dell'anno acca-

² *Guslarz w Katedrze*, in «Gazeta Wyborcza», 28 marzo 1997, p. 15. Osiński si riferisce al termine *guslarz* (stregone, incantatore), che il giornalista mutua da *Gli avi* di Mickiewicz, e che non è di uso quotidiano (ndt).

demico soltanto tre lezioni: il 2, il 16 e il 23 giugno, tutte al Théâtre de l'Europe a place de l'Odéon, lo stesso luogo da cui ebbe inizio il cammino trionfale del Teatro Laboratorio e dello stesso Grotowski nel mondo³. Nel maggio del 1966, sul palcoscenico del Théâtre de l'Odéon, appositamente preparato, nell'ambito della X Stagione del Teatro delle Nazioni diretto da Jean-Louis Barrault, ebbero luogo cinque memorabili spettacoli del *Principe Costante* da Calderón-Słowacki. Si può forse parlare in questo caso di un ritorno agli anni della giovinezza? In ogni caso per la prima volta nella storia del Collège de France un professore non avrebbe tenuto neanche una lezione nell'aula di rue des Ecoles, ma con una frequenza simile a quella delle lezioni tenute da Mickiewicz specialmente nell'ultimo periodo.

Grotowski siede solitario dietro il tavolo. Non appena comincia a parlare, il microfono smette di funzionare. «Un buon inizio» – commenta. Il fatto che la conferenza si tenga nel teatro diretto da un amico a lui carissimo e da un uomo che da molti anni conduce una instancabile ricerca nel campo del teatro, ha per lui un significato simbolico. Continua poi ringraziando i professori del Collège de France per averlo ammesso ad un consesso così elitario e presenta il piano della sua attività per la Cattedra appena ottenuta: «Non sono né uno studioso né uno scienziato. Sono un artista? Probabilmente sì. Sono un artigiano nel campo dei comportamenti umani in condizioni metaquotidiane».

E annuncia che il lavoro in quella Cattedra gli apre davanti la possibilità di inanellare tutti gli elementi della sua vita. È una possibilità che gli permette di riunire le ricerche sul teatro, sul rituale e sulle pratiche quotidiane, fino ad allora separate tra loro. L'antropologia del teatro permette l'unificazione di questi fenomeni e la creazione per essi di un campo comune di studio, rendendo di conseguenza le ricerche più fruttuose di quanto siano state finora.

Grotowski ricorda a questo punto il co-fondatore del Teatro Laboratorio, Ludwik Flaszen, che fin dagli inizi della loro comune attività indirizzò la sua attenzione verso la necessità di concentrarsi sul lavoro pratico con l'attore, «cioè di dare voce a certe leggi oggettive del mestiere». Nel testo *Per un teatro povero*, apparso per la prima

³ Anche queste lezioni avrebbero avuto lo stesso grande successo di interesse e di pubblico. Ne ho avuto dei resoconti da Ludwik Flaszen, che le ha seguite, poiché non mi è stato possibile parteciparvi, né conosco alcun resoconto pubblicato sulla stampa. Sul significato dell'Odéon per Grotowski cfr. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, cit., 1980, pp. 149-151.

volta sulla rivista di Wrocław «Odra», nel settembre del 1965 (poco dopo il debutto del *Principe Costante*), aveva scritto quanto segue:

«Per diversi anni ho oscillato tra gli stimoli che mi provenivano dalla pratica teatrale e l'applicazione di teorie accettate *a priori*. Uno dei primi, se non forse il primo, a farmi rilevare questa situazione fu il critico Ludwik Flaszen, amico e in un certo senso censore personale, che formulò – in modo peraltro abbastanza drastico – questa osservazione: ciò che nello spettacolo scaturisce spontaneamente, quasi dalla struttura interna del mestiere, è rivelatore di qualcosa di nuovo, mentre ciò che io intendo come tesi, rivela piuttosto che non è il mio intelletto la parte più sviluppata, ma altri lati della mia personalità»⁴.

Si tratta di qualcosa che si è dimostrata in seguito decisiva per tutta la sua avventura artistica. A Parigi, Grotowski in realtà non ha citato questo suo testo di trentadue anni prima, tuttavia il brano riportato permette di capire meglio e più a fondo il suo discorso.

Il suo modo di pensare, determinato soprattutto da ricerche decennali, sempre verificate nella pratica, è nella sostanza il modo di pensare di un artigiano. Esso è molto più semplice del modo di pensare di uno scienziato o di uno studioso. Grotowski tuttavia questa volta non ha detto una cosa che invece ha affermato durante gli incontri di Wrocław dello stesso anno, e cioè che riesce a capirsi meglio con gli scienziati che con gli umanisti⁵.

Continuando, Grotowski illustra la differenza esistente tra *les arts spectaculaires* e le *performing arts*. È una differenza importante, fondamentale, che non consiste solo nella terminologia, ma nella totale diversità del significato o dei significati di entrambi i concetti. Nel caso delle *arts spectaculaires*, un certo evento viene preparato in relazione allo spettatore e indirizzato allo spettatore, mentre nelle *performing arts* tutto succede in relazione a chi sta agendo, ovvero al «facente» o all'«agente». Solo che nella pratica il problema si complica ulteriormente, poiché ad esempio esiste un certo tipo di feno-

⁴ J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969. Wybór* [Una selezione di testi degli anni 1965-69], a cura di J. Degler, Z. Osiński, Wrocław, Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze», II ed., 1990, p. 11; cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 24-25.

⁵ Il 10 gennaio 1997, Grotowski ha incontrato i giornalisti di Wrocław nella sala del Centro di Studi sull'Opera di Jerzy Grotowski e di Ricerche di Cultura Teatrale; mentre il 3 marzo al Teatro Polacco si è tenuto l'incontro pubblico con lui e Thomas Richards.

meno delle *performing arts* disposto ad essere osservato, mentre esiste un altro tipo di fenomeno, indirizzato solo a colui che agisce.

Più in là, Grotowski chiarisce la differenza tra naturalezza e organicità. Nel linguaggio corrente, «naturale», «qualcuno che è naturale» significa di solito ciò che è accettato in una certa società, in accordo con il codice sociale attualmente in vigore. Una naturalezza così intesa non ha tuttavia nulla in comune con l'organicità come era intesa dal tardo Stanislavskij, quando negli ultimi anni della sua vita cominciò a lavorare con un gruppo di attori, per la maggior parte giovani, sul «metodo delle azioni fisiche». Grotowski si ritiene un continuatore di quelle ricerche. Il fondatore del Teatro Laboratorio ripeté a Parigi quasi letteralmente quello che sei anni prima, il 10 aprile del 1991, aveva detto nell'aula universitaria Leopoldinum a Wrocław:

«Ho semplicemente iniziato il mio cammino là dove Stanislavskij lo aveva terminato, con la sua morte. Stanislavskij non si fermava mai in una fase del lavoro che gli avesse portato fama o successo. Lui continuava. [...] Smise di continuare alla sua morte, ed io ho intrapreso il suo lavoro nello stesso punto in cui lui l'aveva interrotto»⁶.

L'organicità è costituita da impulsi provenienti dall'interno del corpo, tutto scaturisce da qualche profondità del corpo, in modo continuo e senza brusche interruzioni e salti. Sperimentare questo processo significa provare «un'esperienza interiore» (nel senso laico che, ad esempio, aveva in Georges Bataille).

Grotowski sottolinea tuttavia che la vera tecnica organica è sempre caratterizzata dalla compresenza di organicità e rigore. Ciò significa che ogni vera organicità deve essere strutturata, trattenuta dal morso della disciplina, da un qualche ordine superiore, una forma.

Durante la proiezione del film *Divine Horsemen* della danzatrice americana Maya Deren, nelle intenzioni la registrazione di un rituale di iniziazione vudù haitiano, in realtà un montaggio fatto soltanto dopo la sua morte di materiale da lei lasciato, ovvero «una pellicola sedici millimetri in bianco e nero della fine degli anni quaranta»⁷, Grotowski ricorda che se qualcuno non esegue con precisione i propri compiti, viene eliminato dal rituale dalla comunità. Quel film gli

⁶ *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego* [Discorso della laurea honoris causa di J. G.], in «Notatnik Teatralny», inverno 1992, n. 4, p. 21.

⁷ Cfr. L. Kolankiewicz, *Samba z bogami*, cit., pp. 123-127.

serviva per mostrare un esempio concreto di tecnica organica e linea organica – quello di un giovane uomo in azione⁸.

Un altro esempio di processo organico e di linea organica si trova in un altro momento dello stesso film, quello in cui una donna viene visitata dal loa Ezyli, cosa del resto accaduta alla stessa Maya Deren, che ne ha scritto nell'ultimo capitolo del suo libro *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, pubblicato nel 1953, e ritenuto fino ad oggi dagli studiosi come «una delle più complete, interessanti e meglio documentate monografie sul culto vudù»⁹.

La possessione da parte del loa Ezyli ha provocato nella donna uno stato di trance e le ha permesso di raggiungere al ritorno dalla «traversata» la sua linea organica. In quello che vediamo essa non crea nulla di spettacolare, soltanto qualcosa che è più «fluida» e più «attraversata dalla luce».

È molto difficile parlare di questo, nel momento in cui descrivendolo e razionalizzandolo, si opera una riduzione di un fenomeno vivo che equivale ad essere infedeli a quell'esperienza. Questi sono tuttavia gli inevitabili costi di ogni tentativo di «traduzione» in parole e quindi di avvicinamento di un'esperienza a qualcuno che non vi ha preso parte direttamente. E non c'è niente da fare: è il prezzo da pagare se decidiamo di parlare di questi argomenti. Devo aggiungere che tutto questo paragrafo è farina del mio sacco, ma questa riflessione è strettamente legata alla conferenza parigina di Grotowski.

Nel polo opposto rispetto alle tecniche organiche e alla linea organica, si trovano le tecniche dell'artificio e la linea dell'artificio. Non è qui importante, per meglio comprendere, un giudizio di valore.

Nel caso delle tecniche dell'artificio, il punto è essere chiari, espressivi. Alcuni grandi artisti ambiscono proprio a diventare maestri dell'espressione. Grotowski cita l'esempio del grande mimo Mar-

⁸ È utile qui aggiungere che la parola francese *possession*, da noi tradotta con *opętanie* (possessione), viene da Grotowski tradotta con il termine *nawiedzenie* (visitazione), e così le relative *techniki nawiedzenia* (tecniche di visitazione) e non *techniki opętania* (tecniche di possessione). Lo ha detto lo stesso Grotowski durante l'incontro al Teatro Polacco di Wrocław del 3 marzo 1997.

⁹ L. Kolankiewicz, *Samba z bogami*, cit., p. 124. Cfr. M. Deren, *Jak opętała mnie Ezyli* [Come Ezyli mi ha posseduta], trad. L. Kolankiewicz e M. Tański, in «Dialog», 1989, n. 9, pp. 115-125. Cfr. anche sull'argomento: *Le tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense del corso di Grotowski all'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma «La Sapienza», a. a. 1981/82 – marzo/aprile 1982, pp. 16 e sgg. (ndt).

cel Marceau, che per tutta la sua vita artistica ha sempre mirato alla massima espressività e continua ancora a lavorare per sviluppare le proprie capacità in questa direzione.

Si rifà inoltre al *Paradosso sull'attore* di Diderot, secondo cui l'attore deve operare con i propri comportamenti e le conseguenti reazioni degli spettatori. «È un certo tipo di teatro» afferma Grotowski.

Più avanti si richiama all'Opera di Pechino, che ha conosciuto personalmente durante un soggiorno in Cina nel 1962, ancora prima della rivoluzione culturale. Qui è possibile osservare una predominanza di gesti veloci, molto precisi e fulmineamente trattenuti, che Grotowski definisce con una terminologia musicale: staccato. Tipica dell'Opera di Pechino è anche la modificazione dei singoli dettagli nel quadro di una partitura di azioni dell'attore di incredibile precisione.

Grotowski fornisce altri due esempi di linea dell'artificio nell'arte teatrale. Il primo dei quali è lo spettacolo *Madre Coraggio* di Brecht, nella messa in scena dell'autore (in collaborazione con Erich Engel), che egli ha potuto vedere e che ritiene ancor oggi una delle esperienze teatrali più importanti della sua vita. «Era un capolavoro», anche se si trovava su un piano totalmente opposto a ciò che gli interessava nel teatro. L'altro esempio è quello del *Revisore*, per la regia di Vsevolod Mejerchol'd, spettacolo che conobbe dai libri, dalle riviste, le fotografie e un frammento immortalato sulla pellicola cinematografica.

Non c'è una sola via nell'arte. Ed è tanto vero, che nel suo caso, come spettatore, egli ha sempre rivolto il suo interesse a ciò che era distante dal suo percorso artistico, piuttosto che ai fenomeni teoricamente a lui più vicini.

Si sofferma invece su Stanislavskij per parlare del significato di alcuni termini fondamentali, che lui stesso ha adottato e applica nel suo lavoro. Perlomeno alcuni di essi: «ci credo – non ci credo», «capisco – non capisco», «memoria affettiva» e il famoso «come se».

Come esempi di processo organico, Grotowski ha poi mostrato e commentato due frammenti dei film documentari sugli spettacoli del Teatro Laboratorio. Per primo abbiamo visto uno dei tre grandi monologhi di Ryszard Cieślak nel *Principe Costante*, dal film di Marianne Ahrne realizzato nel 1993; di seguito, la scena finale di *Akropolis* da Wyspiański, dal film girato da una troupe della televisione americana nel 1968.

Grotowski lavorò con Cieślak per due anni in quella terra di nes-

suno, «in una zona proibita, che non appartiene a nessuno (*no-man's land*), tra la preghiera e la sensualità». Lavorarono a lungo loro due soli, e Cieślak tornò a incontrare il gruppo soltanto dopo molti mesi di prove¹⁰.

Commentando *Akropolis*, Grotowski ha detto che la collaborazione con Józef Szajna era stata in questo caso molto importante. Le scene della mitologia biblica e antica, richiamate dal dramma di Wyspiański, si svolgevano in un campo di concentrazione, e inoltre durante lo spettacolo i prigionieri si costruivano il proprio campo da soli. Non c'era comunque nessun riferimento a una qualsiasi illustrazione. Se si fosse voluto illustrare un campo di concentrazione, sarebbe stato facile scivolare nella profanazione involontaria.

Un riassunto sui generis dei sintomi del processo organico: la fluidità dello scaturire degli impulsi, la leggerezza, l'assenza di staccato, il fatto che in chi sperimenta questo processo tutto rinasce nuovamente.

Un artista decide di scegliere la linea dell'artificio oppure la linea organica in base al proprio temperamento e alla predisposizione individuale.

Come artista, Grotowski non è interessato a ciò che si contrappone alla natura, ma a ciò che si pone al suo interno e in dialogo con essa. Qui ha usato il termine *décoller*, cioè decollare – come un aereo. È qualcosa che sento dire da Grotowski per la prima volta: «È perché io non sono mai stato organico e ho sempre avuto problemi con la mia personale organicità, che l'ho cercata per tutta la vita e la cerco nell'arte. In fondo è naturale». E in effetti sarebbe un classico esempio, da manuale, di processo di compensazione.

È ora la volta del problema «energia». Lo interessa non in senso meccanico, non si tratta di aumentare il tono energetico, come nell'agonismo sportivo, ma nel senso della qualità dell'energia. Nel suo lavoro attuale egli affronta soprattutto la trasformazione dell'energia: da «terrena», «grossolana» a «sottile» e «più lucente»¹¹. È diretta-

¹⁰ Cfr. i testi di Grotowski: *Przemówienie doktora honoris causa*, cit., pp. 20-21; *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, tr. di C. Pollastrelli, in: Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 130-131; *Książka Niezłomny Ryszarda Cieślaka* [Il Principe Costante di Ryszard Cieślak], in «Notatnik Teatralny», primavera-estate 1995, n. 10, pp. 21-28.

¹¹ Cfr. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 132.

mente legato al lavoro del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski e Thomas Richards sui canti vibratorii arcaici e sulla «verticalità».

Arrivato alla conclusione, Grotowski ricorda la figura di uno dei suoi e nostri «antenati defunti» – il professore al Collège de France Bernard Frank¹², grande specialista di cultura giapponese. Alla sua memoria egli dedica la conferenza.

Il pubblico ringrazia Grotowski con applausi scroscianti. Poi il maestro riceve i suoi ospiti in camerino, come faceva un tempo il vecchio Konstantin Sergeevič.

Alcune riflessioni

La conferenza di inaugurazione di Grotowski è stata allo stesso tempo la lezione di un vecchio maestro e una lezione di grande maestria. Questa volta Grotowski non ha insegnato nulla a nessuno e né ha distribuito consigli, ha unicamente condiviso la sua enorme esperienza e il suo enorme sapere. Ha parlato inoltre dei suoi progetti legati all'accettazione della nuova cattedra.

Da quella serata per me memorabile del 16 novembre 1962, quando nel Club Studentesco «Od Nowa» nel Mercato Vecchio di Poznań ho incontrato per la prima volta Grotowski, e il giorno seguente – nel capannone dell'allora Scuola Superiore di Educazione Fisica – ho assistito allo spettacolo *Akropolis*, del Teatro Laboratorio delle 13 File di Opole, ho partecipato a decine di suoi incontri e conferenze. Per trentacinque anni sono cambiati i luoghi e i contesti di questi incontri, è cambiato anche il suo protagonista, anche se – come si vede – alcuni temi dei suoi discorsi e alcuni accessori si sono mantenuti.

¹² Bernard Frank (1927-1996) ha dedicato cinquant'anni di esistenza allo studio del «pensiero giapponese». Membro del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) fino al 1965, in seguito professore all'Ecole Pratique des Hautes Etudes (quarta sezione: Storia e filologia), nella cattedra di Storia e Filologia Giapponese. Dal 1979 ha fondato e diretto la cattedra di Cultura Giapponese al Collège de France. Negli anni 1972-1974 è stato direttore della Maison Franco-Japonaise a Tokio. I suoi allievi lo hanno sempre rispettato come un grande maestro. Tra i suoi quattro libri i più celebri sono gli ultimi due: *Histoires qui sont maintenant du passé. Konjaku monogatari-shū*, introduz., traduz. e commento, Paris, Gallimard, 1968 (II ediz. 1987), e *Le panthéon bouddhique au Japon*, Paris, Collections d'Emile Guimet, 1991. Per le informazioni ringrazio Henryk Lipszyc, ex ambasciatore polacco a Tokio, ricercatore dell'Istituto di Orientalistica dell'Università di Varsavia.

Sono sempre stati incontri di Jerzy Grotowski. Era ed è solo il suo genere di presenza e il suo «tono». Nessun altro avrebbe potuto trovarsi al suo posto, nessun altro lo avrebbe potuto sostituire, anche se cambiavano i luoghi, le scene, i costumi: prima, all'inizio degli anni sessanta, si vestiva di nero, dalla testa ai piedi – in un vestito tagliato e cucito appositamente per lui da Waldemar Krygier, in camicia nera e cravatta, con gli occhiali scuri; nella seconda metà degli anni sessanta comparvero le camicie bianche e la pipa fumata alternandola alle sigarette oppure al loro posto; negli anni settanta – dopo un leggendario dimagrimento di oltre trenta chilogrammi – aveva i capelli lunghi e indossava vestiti colorati nello stile giovanile o meglio hippy, ai piedi i sandali (a seconda, ovviamente, del clima); e infine, negli ultimi decenni, vestiti e accessori da Pontedera, Modena, Parigi, Wrocław. E naturalmente gran quantità di caffè nero.

Grotowski da molti anni ripete alcuni pensieri, coglie e sviluppa gli stessi temi, menziona gli stessi esempi, a volte cita letteralmente i propri discorsi. Questo significa che sono proprio quei temi ad essere per lui ancora oggi particolarmente importanti. Tuttavia essi sono ogni volta pronunciati in modo diverso e situati in contesti diversi. Non si può ascoltare un artista con lo stesso atteggiamento con cui si ascoltano le notizie in televisione: ecco che ascoltiamo e vediamo le «news» dal paese e dal mondo. In ogni caso, in tutti gli incontri di Grotowski, è importante cosa dice ma anche il modo in cui lo dice. E a volte questo «modo» sembra addirittura più importante del «cosa». Vale la pena saperlo.

Concludo con una citazione da Mickiewicz:

«Una dottrina, dal momento in cui viene formulata, diviene cosa morta. Ciò che non può essere ridotto a formula, ciò che è, che dura, che agisce, è l'uomo stesso, la parola incarnata»¹³. E ancora: Si tratta però di «parole e pensieri che generano atti», e non di «chiacchiere retoriche» e ciance¹⁴.

Oggi questo può suonare patetico e vecchio, ma allo stesso tempo in parte riguarda e tocca anche noi. Il pensiero di Mickiewicz non è sicuramente estraneo neanche a Grotowski, e forse rende bene l'essenza e l'aura della sua prima conferenza al Collège de France.

Marzo-ottobre 1997

¹³ Adam Mickiewicz, *Dziela* [Opere], Wydanie Jubileuszowe, t. X, p. 304.

¹⁴ *Ibidem*, t. IV, p. 120.