



Roberto Bacci

UN LAVORO NECESSARIO

In questi anni abbiamo lavorato per un «nuovo teatro».

È stata questa una definizione che ha mobilitato forze di ogni genere dentro e fuori il teatro, è stato uno slogan che volta per volta ha messo l'accento sui differenti linguaggi, sul tema del cambio generazionale, sull'impatto sociologico, sull'antropologia teatrale, sulla creazione di nuove strutture organizzative.

A volte però si ha l'impressione che tutto questo non sia servito a fare uscire il teatro dalla propria macchina, da certi automatismi che spesso lo fanno vivere soltanto come riflesso di altro teatro.

I grandi maestri sempre si sono orientati su un «doppio», tenuto per lo più nascosto, da far crescere parallelamente al processo creativo.

Essi hanno cambiato il teatro proprio perché lo hanno 'scambiato' per qualcosa d'altro.

Cercando questo 'qualcosa d'altro' attraverso una pratica professionale, si sono trovati, alla fine, ad aver modificato, insieme ai confini delle comuni conoscenze, anche quelli molto più importanti della propria coscienza. Per Jerzy Grotowski tutto questo è sempre stato dichiarato, concreto ed evidente. Chi ha seguito le sue tracce si è trovato più di una volta su una pista che per Grotowski era già esaurita: si può dire che il suo processo teatrale si sia trasformato parallelamente alla sua storia personale.

Forse chi fa teatro parla di Grotowski come di un mito proprio per questo, perché egli non è mai stato dove gli altri credevano che fosse: venti anni fa si pensava che stesse praticando il suo «teatro povero» (una delle grandi rivoluzioni teatrali del '900), mentre in punta di piedi era già uscito dalla porta di servizio dell'edificio teatrale per ricercare qualcosa fuori dallo spettacolo. Ma quello che vorrei sottolineare di questa avventura che continuamente ridefinisce la posizione dell'uomo davanti al processo teatrale, è l'insegnamento che Grotowski indirettamente ci ha dato sul modo di vivere il teatro da parte delle istituzioni. Mentre da un lato si parla sempre di più della necessità di un «nuovo sistema teatrale» e di ampliare e razionalizzare la macchina produttiva e distributiva di spettacoli, sono

Nota redazionale. Questa zona della rivista raccoglie scritti ed interventi intorno a *il Performer* di Jerzy Grotowski, pubblicato nel numero scorso. Sono scritti di indole diversa: due di essi, quello di Roberto Bacci e quello di Peter Brook, registrano gli interventi alla presentazione pubblica del Centro di Lavoro Jerzy Grotowski a Firenze, il 14 marzo 1987. L'intervento di Brook si conclude con una domanda a Grotowski, di cui *il Performer* è — a suo modo — una risposta.

Gli scritti di Cruciani, Ruffini, Taviani sono in diretta relazione al testo di Grotowski e ne presuppongono la lettura.

Lo scritto di Eugenio Barba rappresenta l'altro polo di una problematica che riguarda, ci sembra, il senso del teatro. A differenza degli altri, questo scritto non è occasionato direttamente dal lavoro di Grotowski e del suo Centro. Grotowski vi compare in un'eco sudamericana, ma non soltanto sudamericana: nel contesto di quei teatri paralleli o Terzo Teatro, che nel gergo giornalistico di alcuni paesi indica i gruppi teatrali che si ispirano all'Odin Teatret, ma che in realtà rappresenta, invece, un modo d'essere del teatro contemporaneo che non si identifica con una tendenza artistica e che non passa di moda.

Il testo *il Performer* di Grotowski riveste per noi un'importanza singolarissima, soprattutto per le difficoltà che pone. Difficoltà che rischiano di indurre la sospensione del giudizio e — a ben guardare — l'indifferenza.

Gli scritti che qui raduniamo attorno a *il Performer* pretendono anche, nel loro insieme, d'essere il segno di un'inquietudine che non vorremmo abbandonasse le pagine di «Teatro e Storia»: essa è e vuole essere una rivista specialistica. Non dimenticando però, o meglio: non dimenticando, proprio per questo, che le più importanti mutazioni del teatro non rimandano ad un contesto teatrale.

nate nello stesso tempo altre necessità, forse meno appariscenti, ma in qualche modo ancor più decisive per il futuro del teatro.

Le mutazioni a cui maestri come Grotowski danno vita nella cultura materiale del teatro, richiedono risposte che le istituzioni non sanno dare, troppo spesso abituate a rispondere soltanto per automatismi o con la logica di chi gestisce un'impresa. È proprio imparando a reagire che si creano nuovi spazi mentali e culturali, che si costruisce concretamente una nuova reattività delle istituzioni verso il teatro.

Così come ci sono attori che vivono di cliché ed attori organici, esistono anche due diversi modi di organizzare teatro: l'uno è specializzato nell'ingrandire i bisogni e i progetti di chi fa teatro nelle forme prestabilite dai bilanci e dai regolamenti, l'altro non può specializzarsi e traduce l'organizzazione in lavoro creativo. Piega o tenta di piegare i materiali amministrativi adattandoli alle esigenze dei processi artistici. È inutile nascondersi che un'istituzione teatrale che vive di vita organica viene spesso sperimentata come un'idea ed una pratica intimamente contraddittoria. La vera difficoltà consiste nel saper sfruttare questa contraddizione come energia vitale impendendole di trasformarsi in una lacerazione.

Avevamo avuto spesso rapporti con Jerzy Grotowski, da *Apocalypsis cum figuris* all'*Albero delle Genti* al *Teatro delle Fonti*, ma un'ospitalità stabile è qualcosa di molto diverso. Per misurarsi con il Centro di Lavoro di Grotowski, il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera ha dovuto scegliere una strada radicale.

Si sono andate rafforzando fra l'altro sia la tendenza all'investimento a lunga scadenza delle nostre energie senza richiedere risultati immediati, sia la volontà di nutrire l'ambiente teatrale nel suo complesso, sostenendo una ricerca che ha le sue radici nella storia del teatro ed in quella di precisi individui.

I giovani artisti di tutto il mondo che sono venuti a Pontedera per lavorare o per incontrare Grotowski in questi anni, non sono venuti per vedere uno spettacolo o per partecipare ad un seminario, sono venuti piuttosto per verificare e ridiscutere in una accademia (nell'accezione originaria del termine) anche la loro visione del teatro.

Queste persone, che, a volte a prezzo di sacrifici, si sono avvicinate ad una esperienza estrema e concreta come quella che Grotow-

ski persegue, tornano via con un grande bagaglio di esperienze professionali, ma anche con domande fondamentali a cui rispondere.

Se si osserva superficialmente dall'esterno l'impegno di una piccola istituzione come la nostra a mantenere vivo il Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, questo impegno può sembrare eccessivo rispetto alle risorse che possiamo attivare. Ma chi amministra o dirige degli istituti culturali deve saper cogliere il segreto del proprio mestiere.

Sono convinto che non esiste una vera conoscenza là dove non esiste un vero segreto, ma è altrettanto vero che i segreti vanno costruiti giorno per giorno.

Il Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, da questo punto di vista è il segreto del nostro mestiere, ciò che lo rende vivo malgrado i tempi. Questo segreto si trasmette continuamente, anche come possibilità di conoscenza per altre persone che incontriamo.

Per il Centro di Pontedera, con la sua storia fatta di tanti incontri, di tanti spettacoli prodotti, di tanti progetti che ci hanno avvicinato volta per volta a culture ed a teatri di tutto il mondo, ospitare Grotowski è oggi un 'lavoro necessario', un modo di mantenere viva un'inquietudine che ha già qualcosa a che vedere con il nostro futuro: un silenzio che ci obbliga finalmente ad ascoltare.



Peter Brook

GROTOWSKI, L'ARTE COME VEICOLO

Quello che mi colpisce è che niente è così gioioso come un paradosso, e che parlare di Grotowski e del suo lavoro ci mette immediatamente davanti a un immenso paradosso. Grotowski, per come lo conosco da più di una ventina d'anni, è un uomo profondamente semplice che conduce una ricerca profondamente pura. Come accade che, nel corso degli anni, il risultato di questa semplicità è di creare complicazione e addirittura confusione? Tramite il contatto personale con il suo lavoro ne conosco, in maniera intima, il valore; un lavoro iniziato in Polonia da un uomo eccezionale con un numero assai ristretto di persone e che, grazie al sistema di viaggi e comunicazioni del ventesimo secolo, è passato assai rapidamente nei libri, nelle riviste, nelle interviste, nel lavoro di piccoli gruppi in tutto il mondo. Allora, è inevitabile che questa diffusione ultra-rapida non si compia necessariamente tramite persone qualificate, e che, attorno al nome di Grotowski, come a un masso che rotola, vengano ad appiccicarsi, a innestarsi, malintesi, escrescenze di ogni genere.

Mi ricordo che, qualche anno fa, c'era all'aeroporto di Parigi un controllore di volo. Quando, dopo il suo lavoro, che è molto duro e intenso, ritornava a casa, in periferia, questo tipo teneva dei corsi su Grotowski. Allora, non sono in grado di dirvelo, forse era una persona estremamente qualificata che trasmetteva qualcosa di essenziale a due o tre persone. Ma forse era semplicemente uno che avendo visto atterrare un aereo della compagnia polacca Lot, si sentiva specialista in questioni polacche e dunque anche nel lavoro di Grotowski?

Allora, qual è il risultato, oggi, di tutti questi anni di malintesi? Quello che non è chiaro e che deve essere chiaro, è: qual è la relazione precisa e concreta fra il lavoro di Grotowski e il teatro?

C'era un periodo in cui questo sembrava semplice, perché gli at-

* Questa è la traduzione italiana a cura di Renata Molinari della conferenza in lingua francese che Peter Brook ha tenuto a Firenze nel marzo 1987.

tori di Wroclaw facevano spettacoli che provocarono uno choc nel mondo del teatro, immediatamente, a causa della qualità, a tutti i livelli, del loro lavoro, diciamo d'ordine drammatico, qualità che passava attraverso i mezzi dell'attore. Allora, a quel tempo era chiaro che erano come una luce, un faro, per mostrare che, nel teatro, era possibile toccare un livello superiore, più profondo, più intenso, a condizione che gli attori arrivino a un livello di dedizione, di sincerità, di serietà e di comprensione dei mezzi loro propri che non esiste al livello mediocre del teatro abituale. E a quel punto, molto rapidamente ha preso piede il primo malinteso. In diversi paesi, certi gruppi di teatro, dal momento che condividevano questo ideale, questo desiderio di uscire da un teatro sordido, di andare verso un teatro di intensità diversa, cominciarono a seguire la via di Grotowski, senza rendersi conto che se il maestro e gli stessi allievi non si trovavano a questo alto livello, se essi non possedevano per loro propria esperienza questo livello di comprensione, tutto il lavoro sincero che facevano, invece di elevarsi verso l'ideale, faceva discendere l'ideale al loro livello reale, che era il livello contro il quale erano in rivolta.

La seconda fase del lavoro di Grotowski, vista dall'esterno, è diventata più misteriosa e più complessa perché Grotowski, seguendo un cammino che era sempre semplice, logico e diretto, diede l'impressione di fare uno straordinario cambiamento di direzione, quando smise di dare pubbliche rappresentazioni. Allora cominciò a porsi una questione del tutto reale: che cosa ha da spartire con il teatro questo lavoro se non c'è più rappresentazione?

Se si guarda questo lavoro nella sua evoluzione, visto da molto vicino, esso continua a svilupparsi, a evolversi, a divenire sempre più ricco, importante, necessario, e, visto da lontano, ha l'aria di essere sempre più misterioso. Un lavoro profondo deve essere protetto. Un lavoro non può contemporaneamente essere una ricerca in profondità e aprirsi ogni giorno a tutti quanti vengono con una naturale curiosità. Sarebbe la distruzione di un lavoro intenso e serio. Ma credo che ci siano certi momenti, come oggi, in cui è necessario lasciar passare un gran vento d'apertura sul mistero. Allora, guardiamo da vicino che cosa vorremo capire meglio, oggi.

In primo luogo, dal punto di vista del teatro. Il veicolo più forte in tutte le forme di teatro che esistono al mondo è sempre stato l'uomo o, per non creare reazioni femministe, la persona, l'individuo. Questo individuo, questa persona è sempre sconosciuta. Ed è

una necessità assoluta per tutto ciò che accade ovunque nel mondo del teatro, che da qualche parte esistano le condizioni eccezionali per cui la sola persona al mondo d'oggi che abbia fatto delle ricerche così profonde in questo ambito possa continuare a esplorare questo strano sconosciuto che è l'attore.

Entrando qui, ho salutato un vecchio amico che mi ha ricordato che è il figlio di uno dei nostri più grandi maestri, Gordon Craig. Dico uno dei nostri più grandi maestri, perché ci sono poche persone che abbiano avuto un'influenza così diretta e duratura sulla totalità del teatro del nostro secolo come Gordon Craig. E questa influenza si è trasmessa attraverso due o tre cose, che solo un piccolissimo numero di persone ha letto o visto, ma erano cose straordinarie. La qualità della ricerca di questo uomo ha creato un'influenza che ha attraversato il mondo. Perché il mondo del teatro è molto intuitivo e, questa è la sua grande qualità, molto capace di catturare quello che è nell'aria. Le grandi influenze, se sono forti, penetrano rapidamente e vanno molto lontano. È per questo che posso dire che il lavoro a Pontedera riguarda e tocca il mondo del teatro. Appunto per il suo aspetto di laboratorio dove si fanno delle esperienze impossibili a compiersi fuori da un laboratorio. E se noi ci siamo associati, come Centre International de Créations Théâtrales de Paris, con il Centro di Grotowski è perché siamo assolutamente convinti che c'è una relazione vivente e permanente da stabilire fra il lavoro di ricerca in una situazione di ritiro e il nutrimento immediato che esso può dare al lavoro pubblico.

Credo tuttavia che ci sia un altro aspetto che sarebbe interessante affrontare oggi. Dal momento in cui si cominciano a esplorare le possibilità dell'uomo, che lo si voglia o no, che si abbia paura di quello che ciò rappresenta o no, bisogna mettersi decisamente davanti al fatto che questa ricerca è una ricerca spirituale; comincio con una parola esplosiva, molto semplice, ma che genera malintesi. Voglio dire 'spirituale', nel senso che andando verso l'interiorità dell'uomo, si passa dal noto all'ignoto, e che man mano che il lavoro dei gruppi successivi di Grotowski, grazie alla sua evoluzione personale, è diventato sempre più essenziale, i punti interiori che sono stati toccati sono diventati sempre più inafferrabili, sempre più lontani da ogni definizione ordinaria. Allora, si può dire che in epoca diversa dalla nostra, questo lavoro sarebbe stato come l'evoluzione naturale di una grande tradizione spirituale. Perché le grandi tradizioni spirituali in tutta la storia dell'umanità, hanno sempre avuto

bisogno di forme. Non c'è nulla di peggio del bisogno dell'aldilà preso in maniera vaga e generica. Nelle grandi tradizioni, abbiamo visto, per esempio, i monaci che cercando una base solida per la loro ricerca interiore, lavoravano la ceramica, oppure *trovavano come veicolo la musica*. Mi sembra che, oggi, siamo di fronte a qualcosa che è esistito un tempo ma che è stato dimenticato da secoli e secoli, ed è il fatto che fra i veicoli che permettevano all'uomo di accedere a un altro livello e di servire una funzione più giusta nell'universo, esiste questo mezzo di comprensione che è l'arte drammatica in tutte le sue forme. Ma questo, da cosa dipende? Da un solo fatto: che la persona sia dotata per questa forma. È evidente che se un uomo voleva andare alla ricerca di Dio e entrava in un monastero dove tutto il lavoro si fondava sulla musica, ma egli non amava la musica sinceramente, non aveva «orecchio», allora aveva preso una direzione sbagliata. Per contro ci sono nel mondo molte persone che sono attirate da questa funzione, molto naturale per l'uomo, che è la rappresentazione. Sappiamo molto bene, quando facciamo delle audizioni, che l'umanità si divide in due parti: quelli che vogliono diventare attori e non hanno talento, e quelli che contemporaneamente hanno un vero talento. Allora, quelli che hanno questo talento, non hanno la minima idea di che cosa significhi: non sanno dirlo, da parte loro; sanno semplicemente che sentono un'attrazione. Con questa forza d'attrazione, l'uomo che sogna un ruolo nella vita: diventare *attore*, può sentire, in maniera del tutto naturale che il suo compito è di andare giusto in direzione dello spettacolo. Ma può anche sentire qualcosa di diverso, egli può sentire che tutto questo dono, tutto questo amore è un'apertura verso un'altra comprensione; e sentire che questa comprensione non la può trovare che attraverso un lavoro personale con un maestro, come in tutte le tradizioni intime ed esoteriche che sono sempre esistite.

È per questa ragione che vorrei domandare al mio, al nostro amico Grotowski, di renderci più chiaro, oggi, in quale modo e a quale grado il suo lavoro sull'arte drammatica diventa inseparabile dalla necessità di un'evoluzione personale per quelli che lavorano attorno a lui. Vorrei che facesse luce su questo. Quanto a me, sono convinto che la sua attività nell'ambito dell'*arte come veicolo* è non solo di altissimo valore per il mondo d'oggi, ma che nessun altro può né imitarlo, né farlo per lui. Per questa ragione tirerei una semplice conclusione: nessuno può parlare per lui.

Ferdinando Taviani

COMMENTO A «IL PERFORMER»

Nessuno, se ne ignorasse l'autore e la collocazione, sospetterebbe un rapporto significativo fra il documento grotowskiano pubblicato nel numero scorso e il teatro.

Tale rapporto ha basi esterne al testo: chi ha firmato *il Performer* è uno dei protagonisti delle rivolte teatrali del Novecento e continua a svolgere la sua attività in ambienti teatrali.

Ci si può allora domandare: il carattere estrinseco del rapporto è apparente o sostanziale? Che cosa significa, per il teatro, la lontananza di Grotowski? E che cosa significa, per Grotowski, la lontananza del teatro?

In altre parole: se *il Performer*, come abbiamo detto pubblicandolo, è un *documento*, che tipo di documento è, e di che cosa?

Non nasconderò la mia delusione leggendo, nelle prime righe di questo testo, che «il rituale degenerato è spettacolo».

Il termine «degenerato» («dégénétré» nell'originale francese) non lascia dubbi: non indica qualcosa 'd'altro genere' o il risultato d'una metamorfosi. Indica chiaramente un disvalore. Cosicché si può pensare: se il rito *degenera* in spettacolo, cos'altro sono gli spettacoli, nei casi migliori, se non pseudo-rituali degradati o approssimativi? E che senso può avere interessarsene, esserne a lungo assorbiti? Non bisognerà forse riconoscere che in generale — secondo Grotowski — il senso più profondo dell'esperienza teatrale consiste — per una storia ricorrente nella nostra cultura — nell'apprendere come rompere il guscio del teatro e fuggire lo spettacolo? Domande forse esagerate se non avessimo più d'una volta osservato come l'accento alla purezza di «ciò che è veramente importante» e alla conseguente vanità del teatro dia luogo, in chi troppo facilmente l'interpreta, a giudizi grossolani, atteggiamenti sprezzanti e persino complessi di superiorità morale¹.

¹ Della storia ricorrente sul teatro come mezzo per fuggire il teatro mi sono occupato nel saggio intitolato, appunto, *Una storia ricorrente*, «Quaderni di Teatro», n. 26, maggio 1985.

A me pare, inoltre, che tale modo di pensare aiuti l'illusione e l'accomodamento. Se il mondo degli spettacoli è come l'Egitto delle scritture, luogo d'esilio e di degenerazione, terra di pretesti, esso oltre a giustificare la fuga impone anche limitate speranze e modici desideri, dando ragione agli accomodanti che dicono: «al teatro non bisogna chiedere troppo», e deridono i rigoristi, i ribelli, i «misticì teatrali». Un modo, insomma, per rafforzare quell'illusione già potente secondo cui ci sarebbero davvero cose ed azioni che *in sé* hanno più valore di altre.

Ben diverso sarebbe dire che il teatro e gli spettacoli possono essere il «veicolo» d'una ricerca che non ha presupposti né fini teatrali: il «veicolo» non è la *degenerazione* né della sua meta, né del suo carico.

Ma in che cosa si realizza — se si realizza — la «degenerazione»? La questione non riguarda l'intero teatro, ma gli spettacoli. Della normale produzione teatrale, per esempio, fanno parte le *prove*, che per alcuni costituiscono, più o meno apertamente, il senso vero del lavoro teatrale². Da questo punto di vista si potrebbe anche dire che gli spettacoli sono 'prove degenerate'. La caduta sembra infatti realizzarsi nel passaggio dall'azione come mezzo *per vedere, per percepire*, all'azione come mezzo *per esser visto, per esser percepito*. Pensare questo passaggio come una 'caduta' significa sottolineare, è vero, un importante dilemma attoriale (come divenire oggetto della visione dello spettatore, suo strumento, senza vendergli l'anima?), ma anche svalutare indebitamente l'attività contemplativa dello spettatore. Si può dire, infatti, che quand'egli non è trasformato in spettatore-partecipante, né è allontanato (e nobilitato) come spettatore-testimone, agisca *contemplando*, e cioè decifrando i (suoi) significati nell'orizzonte dello spettacolo.

In fondo, però, che cosa c'è di oggettivamente deludente in quel giudizio negativo sul rituale degenerato e lo spettacolo? Probabilmente nulla. Solo una ragione sentimentale: il dispiacere che Grotowski non avvalorì — invece di svalutarli — gli spettacoli. Immagino che altri si sentano altrettanto sentimentalmente delusi quando lo ascoltano ribadire la sua visione della storia come progressiva de-

² Cfr., per esempio, «Teatro e Storia», n. 1, ottobre 1986, p. 141, nel saggio di Meldolesi che citerò più avanti.

cadenza — anche se quest'idea d'antichissima tradizione appare meno ostica oggi, che il concetto di futuro progresso si associa sempre più a quello di freno.

Il concetto di spettacolo è sempre stato associato a quello d'una realtà inferiore. Ma perché insistere? Perché non riscattarlo?

I santi che studiavo quasi vent'anni fa, occupandomi delle antiche polemiche contro gli spettacoli, devo ammettere che mi parevano infinitamente più interessanti, più onorevoli, più fantasiosi e ribelli degli attori e dei loro protettori, il cui lassismo e la cui tolleranza mi parevano una smorfiosa imitazione della libertà. Ma d'altra parte non posso fare a meno di pensare che siano proprio alcuni attori, nel loro non indolente vuoto, a frequentare più da vicino lo spirito crudo. Molière ed altri suoi simili, gente a cui nulla importa che nulla importi, è assai meno mondano o terrestre non solo di San Carlo Borromeo, ma anche dei misticì di Port-Royal.

Narendranath Dutt, detto poi Vivekananda, il grande discepolo di Ramakrishna — di cui era fisicamente e moralmente l'antitesi — aveva una vera passione per l'Europa e l'Occidente, pur essendo costretto ad ammettere che qui, dove si era lottato come mai altrove per le libertà politiche sociali economiche, non si aveva quasi idea di che cosa fosse la libertà di pensiero: perfino i «liberi pensatori» credevano che affermare l'ateismo, per esempio, significasse negare come menzognere le affermazioni sulla presenza di dio!

Vivekananda, a vent'anni, era fanatico, sprovvisto di simpatia, incapace della minima concessione. Quando andava per le vie di Calcutta non voleva neppure camminare sul lato della strada dove si affacciavano i teatri. Nell'aprile del 1891 giunse a Khetri, presso Jaipur, ospite del maharajah. E mentre l'ospite si intratteneva con lui, venne fatta entrare una danzatrice, che s'apprestò a dar spettacolo. Il monaco ventenne si alzò per andarsene. Il maharajah lo pregò di restare. La danzatrice cominciò:

Oh Signore, non guardare le mie cattive qualità! Il tuo nome è, Signore, «Sguardo che non vede differenze». Fa' di noi due uno stesso Brahman! Questo pezzo di metallo viene dalla statua del tempio. Quest'altro è il coltello in mano a un macellaio. Quando toccano la pietra filosofale l'uno e l'altro diventano oro. Così, Signore, non guardare alle mie cattive qualità. Il tuo nome è «Sguardo che non vede differenze». Questa goccia d'acqua è nella sacra Jumna. Quest'altra è fango nel fossato. Quando arrivano al

Gange ambedue diventano sacre. Per questo, Signore, non guardare le mie cattive qualità. Il tuo nome è: «Sguardo che non vede differenze»³.

Il giovane Narendranath Dutt, che poi sarà Vivekananda, ricevette così la sua lezione.

Le lezioni teatrali ed extra-teatrali di Grotowski sono sempre state e continuano ad essere esempi quasi unici di libertà nel pensiero. Scioglie con strumenti indiretti e sottili la solidarietà e le contrapposizioni dei sistemi, le fedi dottrinarie, i moralismi delle idee, la credulità nella consistenza oggettiva dei complessi concettuali. Persino lo scritto sembra che ai suoi occhi comporti a volte una fissità sufficiente di per se stessa a falsare le parole. In più d'un caso, larga parte delle sue conferenze è dedicata ai 'preliminari', a spiegare perché non vuole che si registrino le sue parole, perché desidera che non si prendano appunti, perché preferisce formulare certi aspetti del suo pensiero in una lingua piuttosto che in un'altra, passando dall'una all'altra secondo il mutare del tema. Ho sempre avuto il sospetto che quelle 'avvertenze preliminari' contenessero invece uno dei messaggi più importanti e che a volte fossero persino il vero centro: come se la conferenza servisse a reggere i 'preliminari', invece che questi la conferenza.

Mi pare che sia il teatro, anche oggi che Grotowski sembra esserne lontano, a permettere quell'eccezionale libertà nell'azione e nel pensiero. Libertà è anche libertà da qualche cosa. Ma la libertà da una dottrina è un'altra dottrina. La libertà da un paese è fatalmente un altro paese. Mentre la libertà dal teatro non è un altro teatro. I confini dei territori teatrali sono culturalmente mutevoli e i loro connotati sono socialmente misti. Nel suo insieme il teatro è qualcosa di plastico, un tessuto che può stendersi in direzioni e per dimensioni impreviste (Trotzkij con estrema sintesi disse: «È l'arte più conservatrice ed ha i teorici più radicali»). Può divenire il contenitore di tendenze o bisogni altrimenti inespressi, o una buona difesa, un territorio dissimulato o — come diceva Julian Beck — «un pezzo di territorio liberato». Benché il suo lavoro, di fatto, non appartenga direttamente al teatro, del teatro Grotowski continua a servirsi, ma ora usa a rovescio la sua malleabilità: non per affer-

³ Cfr. R. Rolland, *La Vie de Vivekananda*, Paris, Stock, 1948 [1^a ed.: 1930], 2 voll.; in particolare vol. I, pp. 32-33.

marvi qualcosa, ma quasi per costruirsi dei termini di negazione. Il teatro, insomma, continua a dargli libertà perché lo usa come una sorta di tappeto elastico da cui saltar su e a cui riapprodare per saltar via un'altra volta verso l'alto, senza che il salto rischi di proiettarlo *in un luogo* invece che in un movimento.

All'inizio de *il Performer* troviamo indicate una serie di lontanane: non è colui che fa la parte di un altro; è al di fuori dei generi artistici; compie un atto che è un rituale, cioè qualcosa che non degenera in spettacolo. Non attore. Non teatro. Non spettacolo — che cosa d'altro, dunque? *Non* (attore), *non* (teatro), *non* (spettacolo).

Si potrebbero citare decine di libri, a partire da quelli classici di Métraux e Leiris, sugli ambigui confini fra rituale e spettacolo. Se ne potrebbe dedurre che, effettivamente, se il rituale precipita in nulla, allora si fa spettacolo. Oppure, al contrario, si potrebbe sostenere che lo spettacolo è *uno dei fuochi* attorno a cui si articola l'energia del rituale. E forse viceversa. La discussione potrebbe ampliarsi, e allora non mancherebbe qualche spirito bizzarro capace di proporre, con buoni argomenti, che l'opinione comune va rovesciata e che è lo spettacolo degenerato che diventa rituale, quando l'arte del distacco si perde nella pratica della partecipazione. Credo, però, che sarebbe un inutile subbuglio di parole.

Probabilmente sono più utili certe immagini: quella coppia di foto che spesso amano mettere a confronto giornali e riviste quando parlano di Grotowski: il Grotowski d'oggi, che non fa più teatro, e quello tondo, vestito con giacca e cravatta nera, nascosto da spessi occhiali scuri, com'era negli anni dei suoi storici spettacoli. Nelle immagini di quei due uomini irriconoscibili è sintetizzata una storia personale, non una teoria.

È vero: la svalutazione dello spettacolo è frequente nelle parole di Grotowski, ma soprattutto perché egli afferma di volersene tenere a distanza. Sembra riecheggiare l'antico concetto dell'inferiorità di tutto ciò che si dà in spettacolo, e quindi nutrire, negli altri, facili preconcetti di purezza ed illusioni morali. Ma per Grotowski — credo — la svalutazione dello spettacolo ha altre origini, una contraddizione vissuta, l'impossibilità di percorrere a fondo la strada dell'attore assieme a quella dello spettatore. O meglio: l'impossibilità di far saltare ad un superiore stadio d'esperienza sia l'una che l'altra.

Grotowski ha percorso a lungo le due strade contemporaneamente: quella del teatro come lavoro dell'attore su di sé, come esplorazione del processo organico; e quella dello spettacolo come tempo-luogo d'una visione intellettuale. Forse, ad un certo punto, l'avanzamento stesso ha imposto una scelta: o il lavoro sul processo organico doveva fermarsi per contenersi nel teatro; oppure, per svolgersi liberamente, ma davanti agli spettatori, avrebbe dovuto trasformare il lavoro 'teatrale' per lo spettatore in un puro pretesto, una pura copertura intessuta pericolosamente di verità e finzioni, non semplicemente vera, né semplicemente finta, ma mista: una veste velenosa, dove si poteva perdere la distinzione fra vero e falso.

Ho rivisto recentemente, in «Liberation» del 1º marzo '88, il confronto fra le foto dei 'due' Grotowski. Visto accanto al Grotowski di oggi — al giovane Grotowski di oggi, se giovinezza è essere presso alle proprie origini — il 'vecchio' Grotowski con gli occhiali neri sembra indossare con eccessiva appropriatezza abiti non suoi.

L'affermazione sul rituale degenerato, che è spettacolo, formulata in termini recisi e quasi scientifici, può darsi che sia invece l'unica traccia personale e autobiografica in questo testo chiuso e impersonale⁴.

⁴ La 'vocazione teatrale' di Grotowski è stata da lui descritta — se ho ben inteso un passaggio del suo discorso a Pontedera il 14 e 15 febbraio 1987 — come la scelta di un terreno che — nella Polonia degli anni Cinquanta — gli permettesse di proteggere le sue ricerche nella direzione che ne *il Performer* chiama dell'iniziazione o del furto dell'insegnamento. In quegli anni, il teatro, come la psichiatria o gli studi di lingue e letterature orientali, avrebbe costituito una buona giustificazione per l'esercizio di pratiche altrimenti censurabili. Nel teatro, gli spettacoli, ma non le prove, sono sottoposti a censura. La scelta d'una scuola teatrale, invece dell'iscrizione universitaria in psicologia o orientalistica, sarebbe stata dettata dal caso. Questa storia mostra come fin dall'inizio lo spettacolo fosse, agli occhi di Grotowski, una *cerimonia* sovrapposta al *rito* che può emergere dalle prove. Tutta la successiva vita artistica di Grotowski sembra consistere, da questo punto di vista, in una progressiva e coerente spoliazione della cerimonia. Sempre da questo punto di vista, gli spettatori appartengono all'orizzonte della cerimonia, non a quello del rito, dove invece vi sono solo partecipanti, sia pure a diversi livelli di partecipazione — o testimoni. Ciò che per Grotowski è *rito* si può trovare in nuce nei diversi rituali, ma non coincide con l'immagine che del rito e delle sue funzioni si fanno gli antropologi e gli storici delle religioni. Sulle gravi sviste e ingenuità di Victor Turner e Richard Schechner a questo riguardo si veda C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», n. 1, ottobre 1986, pp. 146-48.

Se *il Performer* è un documento, esso fornisce notizie in almeno tre diverse direzioni: l'attuale lavoro di Grotowski; l'incontro di due giorni a Pontedera, il 14 e 15 febbraio 1987, da cui il testo in parte proviene; l'atteggiamento di Grotowski nei confronti del lettore.

Il lettore, per esempio, potrebbe chiedersi se non ci sia un errore in questa interferenza: «Negli anni cinquanta, in Sudan, c'erano dei giovani guerrieri nei villaggi Kau»⁵, che non si riallaccia apparentemente a nulla, mentre, una pagina più avanti, ci si riferisce, come a cosa nota, ad una «immagine del giovane guerriero Kau» di cui nel testo non si parla mai. Chi era presente all'incontro di Pontedera del 14 e 15 febbraio '87, ricorda che di quei guerrieri e di quell'immagine Grotowski aveva parlato con qualche precisione in più. Ma chi ha preso parte al lavoro per la pubblicazione del testo sa anche che nelle omissioni dello scritto non c'è stato errore, e che proprio l'autore ha voluto l'interferenza alogica. Può darsi che l'autore si serva della sua autorevolezza per imporre alla carta stampata messaggi per iniziati che alla maggior parte dei lettori paiono 'errori'. Ma può anche darsi che cerchi di ritrovare per iscritto l'equivalente di certi voluti inciampi, di certi segnali non fatti esclusivamente di parole, che nella comunicazione orale permettono di scuotersi e di ascoltare *fra le parole*. A volte il problema non è capire ciò che l'altro cerca di formulare, ma aprirsi una strada attraverso formulazioni irte o lacunose fino a trovare una risonanza personale che non traduce il discorso altrui ma ne è suscitata.

È una normale situazione comunicativa, che diventa tanto più radicale quanto meno chi ascolta ha esperienza personale dell'oggetto di cui gli si parla. I rischi di fraintendimenti macroscopici in questi casi si moltiplicano, perché ogni parola indicativa può invece essere compresa come definizione o descrizione. Accade frequentemente nei discorsi sulle pratiche artistiche, sulle 'tecniche personali', sul lavoro psicofisico — ma non si tratta di qualcosa di essenzialmente differente da ciò che accade quando si cerca di parlare con una certa precisione di sapori o di sfumature enologiche.

In questi casi, chi parla, se ci sa fare, comincia a girare intorno

⁵ «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988, p. 166. «Kau» è trascrizione francese. La trascrizione scientifica italiana è «!Ko».

al suo argomento, aiutandosi con considerazioni metalinguistiche, usando in maniera sinonimica formulazioni che sono invece almeno in apparenza contrastanti, servendosi persino, quando la difficoltà lo esiga, della fatica, del divertimento o dello sconcerto provocato nell'ascoltatore. L'errore risiede nel credere che lo sforzo ironico dei diversi tentativi di formulazione sia invece la costruzione d'una impalcatura teorica.

D'altra parte, chi ritiene che questi strumenti della comunicazione siano impuri o irrazionali di fatto taglia fuori enormi porzioni d'esperienza dal campo della comunicazione e dell'analisi razionale: li allontana in un silenzio più colpevole che verecondo accreditando quella diffusissima sciocchezza secondo cui esisterebbero temi — e non soltanto percorsi — irrazionali.

Il tema del discorso di Grotowski all'incontro di Pontedera e poi nello scritto *il Performer* non appartiene certo alle esperienze familiari alla maggioranza degli ascoltatori e dei lettori. Nelle pagine scritte, basate su appunti rivisti e completati dall'autore, l'attenzione del lettore viene esercitata e guidata con inciampi e sconcerti che traspongono e miniaturizzano le difficoltà dell'incontro parlato. Avviene così che le pagine dipendano in gran parte dalla decisione del lettore. Esse non sono né agevoli né paradossali. Non sono neppure 'difficili' in senso specialistico. Né le difficoltà donano loro il fascino del linguaggio lirico. Sono pagine doppie: rivelano i loro artifici e i loro utensili solo se il lettore decide di attivarli e di accanirsi attorno ad ogni passaggio che a tutta prima lo *delude*. Altrimenti si chiudono in qualcosa di molto semplice: pagine scritte con difficoltà, che *non dicono molto*. Tutto ciò è l'esatto contrario di ciò che caratterizza gli scritti mistici.

Mi sono più volte riferito all'autore de *il Performer*, ma chi è, in realtà, questo autore?

Nel corso dell'incontro a Pontedera, il 14 e 15 febbraio '87, Grotowski ha esplorato la via d'un lungo discorso impersonale. Sarebbe inutile, e forse presuntuoso, farne un riassunto per gli assenti. Grotowski ha lavorato sulle formulazioni e le teorizzazioni, ha lavorato sulle parole più che con le parole. Non cercava di sistematizzare il proprio pensiero, ma di attraversare diversi sistemi di pensiero mostrandone il carattere puramente strumentale.

Tutta la ricchezza del lavoro sulle parole e sui complessi di con-

cetti svolto nelle molte ore dell'incontro di Pontedera sembra perdere nella sintesi di poche pagine che di quell'incontro fornisce *il Performer*. Qui sembra che si svolga semplicemente un discorso, non un discorso sul discorso. Ma a ben guardare la stessa logica che aveva caratterizzato il lavoro orale è stata trasposta secondo le regole dello scritto. In questo senso il breve testo su *il Performer* è un documento (non narrativo) dei due giorni in cui Grotowski ha parlato a Pontedera.

il Performer è lavorato in modo tale da annullare l'eco della voce del suo 'autore', da disperdere il colore della sua psicologia. Per più di due terzi è costituito da un montaggio operato da Georges Banu, il quale ha costruito un 'discorso' composto di appunti *da* Grotowski, avvertendo che non si tratta «né di una registrazione, né di un resoconto», ma «di appunti presi con cura» e legati fra loro⁶. Grotowski ha rivisto e qua e là integrato questa scelta non sua operata sul suo discorso, ed ha trasformato un'abile raccolta di appunti in un proprio testo. Nello stesso tempo ha evitato di occultare i retroscena della scrittura, di modo che da un lato egli parla in prima persona e dall'altro scrive per interposta persona. Tutto ciò reintroduce, malgrado la fissità dello scritto, qualcosa di simile al carattere volatile del discorso orale. Ma tutto ciò non sarebbe davvero significativo, e resterebbe poco più d'un aneddoto, se non si rivelasse come una scelta strutturale attraverso l'ultimo paragrafo, composto direttamente da Grotowski, che non deriva dal discorso tenuto a Pontedera.

In questo paragrafo (*l'uomo interiore*), Grotowski scrive in prima persona, ma facendosi portavoce di Meister Eckhart. Cita o piuttosto monta con parole di Eckhart una pagina che ha un senso compiuto, ma che Eckhart storicamente non ha mai scritto. Si comporta, insomma, con i *Sermoni* di Eckhart nello stesso modo in cui Banu s'è comportato con i suoi discorsi⁷.

⁶ «Teatro e Storia», n. 4, p. 164. Cfr. G. Banu, *Grotowski à l'académie de Pontedera*, «Art press», n. 114, maggio 1987, p. 40.

⁷ Se non sbaglio, il testo composto da Grotowski è formato da frasi attinte dai *Sermoni* di Eckhart: «*Nolite timere eos qui corpus occidunt*» e «*Beati pauperes spiritu*». Frasi e segmenti di frasi attinte all'uno e all'altro dei due sermoni sono state montate in una sequenza sintatticamente e semanticamente coerente senza tener conto dell'ordine esterno in cui si trovano nel loro originario contesto. Una delle frasi del secondo dei sermoni citati è interpolata, per esempio, con

Così, *il Performer* documenta innanzi tutto una ginnastica del discorso che lo denuda della veste 'autore'.

All'inizio del penultimo paragrafo leggiamo che «uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica» e che «non ci si trova allora né nel personaggio né nel non-personaggio». *il Performer* parla di questo, ma — parlandone — *fa questo* in forme di parole. Dalla ginnastica del discorso sembra emergere una coerenza priva di inflessioni personali.

Una tale coerenza non tende all'autosufficienza letteraria. Indica una coerenza d'azione. Diviene una pietra di inciampo per i tentativi di esaurire al senso del lavoro di Grotowski nella sua «utilità» teatrale, artistica, passando sopra quegli aspetti che nebulosamente chiamiamo 'mistic', 'religiosi' o addirittura — data la confusione di idee in questi campi — 'cattolici'.

uno spezzone proveniente dall'altro sermone. Il termine eckhartiano *durchbrecher*, che ne *il Performer* è tradotto «sfondamento» (in franc.: *percée*), nelle diverse traduzioni italiane di Eckhart è reso con «irrompere», «irruzione». È interessante notare che il procedimento con cui Grotowski compone questo testo *da e di* Eckhart non è un collage, ma un'operazione di segmentazione e montaggio che perde la forma e resta fedele al cuore del discorso. È una tecnica che riproduce in pieno la tecnica teatrale con cui Grotowski montava i testi poetici dei suoi spettacoli e forse si riferisce anche — sia pure in maniera non altrettanto immediata — alla tecnica di montaggio delle improvvisazioni degli attori. Alla base, c'è una forma mentis che deriva da Mejerhol'd ed Eisenstein.

⁸ Eppure, una qualche precisione sarebbe tanto più necessaria quanto più vigono, in questo territorio, abiti mentali e riflessi condizionati superstiziosi. Uno di essi è la pretesa della Religione Vaticana al primato. Compenetrati da questa educazione 'cattolica', molti pur voltandole le spalle continuano a piegar la schiena secondo i suoi insegnamenti e chiamano 'cattolico' tutto ciò che ai loro occhi ha un sia pur vago sentore religioso, quando non addirittura spirituale. Un altro modo, più legato alla cronaca, di voltar la schiena eppure piegarla è quello che fa sentire come 'di destra' tutto ciò che ha a che vedere con il lavoro su di sé, la ricerca mistica, religiosa, iniziativa o la trasmissione esoterica. Il termine 'esoterico' è di quelli che fan paura e che quindi restano all'oscuro: viene confuso con l'irrazionale, lo stupefacente e il tenebroso. Ed infine, il fatto che questi territori culturali non siano assoggettati (se non in minima parte) alle ripartizioni disciplinari che si rispecchiano nell'organizzazione scolastica ed accademica, il fatto cioè che non siano sottoposti al controllo di autorità regolarmente titolate, da un lato fa sì che non siano facilmente riconoscibili, dall'esterno, gli ignoranti e coloro che fan uso di millantato credito; dall'altro dà l'illusione a chiunque di poter parlare all'ingrosso senza far la figura dello sciocco. Un buon esempio di abiti mentali irriflessi e autoindulgenza intellettuale si può trovare nel recente discorso di Umberto Eco alla Buchmesse di Francoforte il 6 ottobre 1987 (pubblicato prima con alcuni tagli in «L'Espresso» del 4 ottobre 1987 e poi, integralmente, nel numero 101 di «Alfabeta», ottobre 1987, pp. 36-38). Inutile aggiungere che da questa mancanza di rigore intellettuale è la razionalità stessa ad uscire umiliata. Il razionalismo viene presentato come un buon Monssu' Travet. O, con feroce e involontaria parodia, come un cortigiano idolatra: «Mi batterò sempre per il razionalismo. Lo faccio e lo farò nello spirito di quei gentiluomini inglesi che si battevano

Se uno cerca di convincersi che tali aspetti appartengono solo alla soggettività di Grotowski e non alla centralità e all'obiettività del suo lavoro non può non restar deluso. A prendersi gioco di quella benintenzionata disattenzione c'è un collegamento solido, probante, ineludibile fra le prime frasi e l'ultima de *il Performer*.

il Performer [...] è uomo d'azione [...] è uno stato dell'essere.
[...] Là sono quello che ero, non cresco né diminuisco, perché sono là, una causa immobile, che fa muovere tutte le cose.

Spesso parliamo di Grotowski come d'un mistico. È uno sbaglio. Si tratta, al contrario, di qualcuno che persegue e trasmette in maniera controllata e metodica una via iniziativa.

Parlare all'ingrosso di un mistico ci permette di *chiudere un occhio*, cioè di vedere solo la metà che ci interessa, e di trascurare ciò che vogliamo lasciare da parte come un *resto*: è proprio dei mistici avere una personalità ed uno stile speciali, un parlare oscuro, personalissimo, intorno al quale, in fondo, siamo esentati dal bisogno di interrogarci.

Ciò che Grotowski dice, invece, non è affatto oscuro. Sono principi tecnici, enunciazioni e fatti positivi. Ogni passo è semplice e chiaro. Difficile — non da *capire*, ma da *seguire* — è l'insieme del discorso.

In fondo al lavoro sulle parole e sui sistemi di formulazione, denudata dalla veste 'autore', emerge una linea che non ha nulla di personale, nulla di intuitivo, e che è nettamente definita. Non riguarda le religioni, né il contatto con una realtà trascendente. Riguarda, invece, un passaggio di stato che si attua nella dimensione della vita conosciuta e che può essere definito come un superamento dei limiti dell'individualità.

La via del mistico è la sua stessa irripetibile biografia; è lastricata di «stati d'animo»; conduce al dialogo e allo scontro con un'altra dimensione o un'altra presenza; non si lega necessariamente ad una tecnica. La via iniziativa è innanzi tutto una tecnica di precisione,

per l'onore della Regina pur sapendo che era andata a letto con il cocchiere» (G. C. Argan, intervista di Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera», ed. romana, 11/4/88).

implica azioni ripetute e rigorosamente controllate dall'esterno; è impersonale; è il distacco dalla propria biografia; spegne gli stati d'animo; conduce all'esperienza degli stati superiori del (proprio) essere.

La nota redazionale che precede *il Performer* si conclude con una frase che riecheggia le dichiarazioni di Grotowski: egli «parla qui del suo più alto disegno, del punto più alto del suo lavoro: di quel caso di apprendistato che — nell'intera attività del *teacher of Performer* — non si presenta che rare volte». Del lavoro che sta conducendo con un gruppo di assistenti e di allievi in questi mesi, Grotowski stesso parla come dello stadio iniziale, o meglio: quello stadio immediatamente precedente il vero e proprio inizio. *il Performer*, quindi, non descrive l'attuale lavoro: ne circoscrive l'orizzonte.

Ho avuto il privilegio, assieme ad alcune decine d'altre persone suddivise in minuscoli gruppi, d'essere invitato ad osservare, per una sera, come testimone silenzioso, il lavoro del gruppo radunato attorno a Grotowski. Due cose mi son parse evidenti: l'eccezionale *qualità* di quel lavoro, e — pur essendo azioni fisiche, canti e storie — la sua profonda estraneità a qualsiasi sguardo di spettatore (il che non vuol dire, beninteso, insofferenza d'ogni sguardo dall'esterno). La prima impressione ho visto poi che era unanimemente condivisa da tutti gli altri ospiti, invitati in diversi momenti. Non era un *giudizio*, ma piuttosto uno *stupore* condiviso, di fronte ad azioni così rigorose da assumere quel carattere quasi assoluto, esente da psichismi, che alcuni attribuiscono all'arte classica ed altri al simbolo. La seconda impressione, invece, l'estraneità a qualsiasi spettatore, non era condivisa da tutti. Può darsi, infatti, che il lavoro svolto attorno a Grotowski sia tale da funzionare, volendo, anche come uno spettacolo sui generis, d'una qualità che non temerebbe confronti. Resta il fatto, però, che non è di un nuovo tipo di spettacolo che Grotowski scrive quando indica, ne *il Performer*, l'orizzonte in cui si muove la sua ricerca empirica.

Grotowski riformula i principi fondamentali della tradizione iniziatica: la sua unità al di sotto delle diverse vesti; il suo carattere operativo, legato all'azione da svolgersi sotto un controllo rigido e incessante; la ricerca di stati non condizionati dalle esperienze psichiche e dagli aspetti sociologici o storici della persona; il carattere

di conoscenza trasmessa o da trasmettere, in cui non c'è nulla di inventato. E infine il rapporto con l'*origine*.

Tutto questo può piacere o non piacere. Attrarre o suscitare diffidenza. O addirittura indifferenza. Ma non sta qui il punto. Il punto sta nel riconoscere, sia pure dall'esterno, di che si tratti. L'assenza di 'originalità', di tentativi di *modernizzazione*, di pubblicità; il fatto che non ci sia interesse ad esibire con prove il carattere autentico della tradizione ricevuta e trasmessa, né a metterla d'accordo con teorie filosofiche, psicologiche o scientifiche accreditate; l'interesse rivolto alla qualità del lavoro e non alla quantità degli allievi, e soprattutto il profondo disinteresse a dare una pubblica risposta ai «nuovi bisogni religiosi» che da alcuni anni vengono considerati emergenti⁹, sono tutti segni che l'esoterismo iniziatico di Grotowski non è uno pseudo-esoterismo e una pseudo-via iniziatica. Parlo di 'segni' e non di prove perché è escluso che chi guarda dall'esterno, da storico della cultura, e non ha una profonda cognizione di questo genere di fatti, possa giudicare alcunché¹⁰.

Penso, però, che se si vuole storizzare il lavoro di Grotowski convenga prendere il toro per le corna e interrogarsi direttamente sul significato di un'esperienza iniziatica che si appoggia al teatro invece che alla religione.

In termini storico-culturali il fenomeno è importante. La ricerca di Grotowski, che alla luce dell'aneddotica e delle chiacchiere viene spesso raccontata come «religiosa», se esaminata con un certo rigore di metodo si caratterizza, invece, per la sua a-religiosità, in quanto prende *dal teatro e non dalla religione* l'impalcatura ambientale e concettuale che normalmente, invece, almeno nella cultura europea, l'esoterismo iniziatico ha preso dalle religioni — europee e no.

In termini teatrali l'importanza di questo fatto è ancora più grande. Bisogna lasciar da parte il pathos romantico intorno alla rinuncia del grande regista che ha scelto l'eremitaggio, una condizio-

⁹ Il carattere ritirato e quasi segreto dell'ultima attività di Grotowski, se visto sullo sfondo delle tendenze e dei gesti oggi diffusi, appare più una difesa dalla popolarità e dal consenso che dall'indiscrezione.

¹⁰ Un solo esempio di segni che è qui impossibile giudicare: l'accenno che compare all'inizio de *il Performer* alle due strade di accesso all'insegnamento — iniziazione o *furto* — e ad un personaggio come «Don Giovanni descritto da Nietzsche» rappresenta proprio ciò che invece apparirebbe inaccettabile ad un'autorità come René Guénon, che insiste sulla necessità d'una trasmissione regolare lungo una catena iniziatica ininterrotta e storicamente concreta.

ne quasi d'anonimato, pochi allievi ed una povertà monacale. È altrettanto profondamente sbagliata la 'storia crepuscolare' dell'artista che sopravvive onorevolmente alle sue creazioni e al suo laboratorio¹¹. Chi, dopo aver sentito queste storie, ha avuto modo d'accostarsi sia pur fuggevolmente a Grotowski e al suo lavoro d'oggi, non può non esser stato contagiato dal senso di giovinezza e di scoperta che malgrado il fisico e l'età premia il maestro tornato accanto alle proprie origini.

Bisogna saper guardare l'allogarsi di una pratica iniziatrica in territorio teatrale non come una stravaganza biografica, ma come una novità culturale.

Molti lamentano lo stato in cui versa l'orto o il cortile teatrale, il senso di noia che lo pervade, l'aria bassa, l'eccessiva corruzione, il vilipendio cui è sottoposto dai suoi governatori. Altri se ne accontentano. Altri ancora scovano gli angoli buoni. Comunque sia, è un fatto che ci riguarda tutti se uno sciame d'api viene a fissarvi il suo alveare, con la sua cera ed il suo miele — e con i suoi pungiglioni.

La pura e semplice presenza di Grotowski in seno ad un'arte' cui non appartiene più è in grado di influenzarla nei suoi aspetti e nei suoi valori più profondi. Chi parlasse dall'interno della tradizione iniziatrica direbbe, a questo punto, che si tratta di un'influenza spirituale. Noi, che non possiamo giudicare, siamo portati a parlare in termini di influenze culturali.

Ma come definirle? Ho l'impressione che sarebbe sbagliato fissare tutta l'attenzione sugli aspetti collaterali della ricerca empirica di Grotowski, limitarsi a mettere in risalto tutto ciò che vi è di indubbiamente utile alla professione teatrale, e vedere lì tutto il valore. Nel difenderlo, svaluteremmo il lavoro di Grotowski, accreditando l'idea che la sua utilità derivi dai suoi sottoprodotti.

Probabilmente il futuro dimostrerà il contrario: che ci troviamo nel cuore stesso della problematica teatrale contemporanea. Probabilmente il lavoro non teatrale di Grotowski fabbrica senso per il teatro proprio perché gli edifica concretamente accanto qualcosa che lo trascende.

¹¹ Cfr. gli interessanti contributi apparsi sul numero 111 (Fall 1986) di «The Drama Review» (R. Findlay, H. Filipowicz, *Grotowski's Laboratory Theatre - Dissolution and Diaspora* e K. Braum, *Where Is Grotowski?*, pp. 200-225 e 226-240) e in «Libération», 1° marzo 1988 (due pagine di appunti ed interviste a cura di Jean-Pierre Thibaudat).