

Franco Ruffini

GROTOWSKI SULLA VIA DELLA GNOSI

Nell'incontro del 20 marzo 1981 all'Università di Danzica con la professoressa Maria Janon e i suoi collaboratori – di cui il testo *Grotowski ripetuto*, nella traduzione e con la nota di Marina Fabbri, fornisce l'avventuroso resoconto – Grotowski per la prima volta parla della gnosi in rapporto a se stesso. Lo affermano i biografi più accreditati Zbigniew Osiński e Leszek Kolankiewicz¹. Di fatto, Grotowski si limitò ad affermare, in replica alle insistenti domande: «La gnosi in realtà non mi interessa affatto. È un sistema, un sistema tra i tanti. E ogni sistema è un letto di Procuste a cui ci si deve adattare», lasciando intendere di essere fautore della «gnosi in se stessa», a prescindere da ogni possibile inquadramento teorico². Un anno dopo, nella lezione del 5 maggio 1982 agli studenti della Sapienza di Roma, tornerà puntigliosamente sull'argomento. La gnosi in se stessa – disse – è la «conoscenza che risulta dall'esperienza personale e vissuta», mentre la «gnosi come sistema» è lo gnosticismo, ovvero una delle tante dottrine che vi fanno riferimento ma che, a differenza della gnosi in se stessa, comportano un'adesione formale e un atto di fede. Grotowski si riconosceva come *gnostico*, rifiutando al contempo con forza la qualifica di *gnosticista*³.

¹ Cfr. Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, traduzione e curatela di Marina Fabbri, Roma, Bulzoni, 2011, p. 435, e Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Corazzano, Titivillus, 2005, pp. 191-284: 220.

² Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, a cura di Stanisław Rosiek, trad. di Marina Fabbri, pubblicato in questo stesso Dossier, pp. 382-411, voce C, p. 401.

³ È una delle lezioni tenute da Grotowski nell'ambito di un corso come professore a contratto presso l'Università di Roma La Sapienza. Cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, dispense ciclostilate dell'"Istituto del Teatro e dello Spettacolo", I cattedra (Prof. Ferruccio Marotti), traduzione e curatela di Luisa Tinti, versione italiana dal francese non rivista dall'autore, pp. 249-256. Citeremo d'ora in poi come *Dispense romane*.

Era anche un modo per dire agli esegeti di non cercare le radici della sua posizione in una qualche dottrina, filosofia o religione. Per quanto residua da tali esclusioni, limitarsi ad interrogare – quantomeno, cominciare con l'interrogare – la biografia, le vicissitudini della sua vita⁴. Al suggerimento di Grotowski si propone di essere fedele il testo che segue, tenendo sempre di mira le due caratteristiche essenziali della “gnosi in se stessa”: concretezza e necessità. Estranea a qualsiasi astrazione intellettuale, l'esperienza che ne è alla radice semplicemente è “vissuta”. E la si vive perché non se ne può fare a meno: pena, alla lettera, la perdita della conoscenza.

Sul filo della biografia

«Il primo settembre (del 1939) – ricorda il fratello maggiore Kasimierz – fummo svegliati dalle sirene. Era scoppiata la II Guerra Mondiale»⁵. La madre Emilia, Jerzy e il fratello, in fretta e furia si apprestano a tornare nella propria casa a Rzeszów. Il viaggio in treno viene interrotto da un bombardamento e i fuggiaschi trovano rifugio in una sede delle guardie forestali dove, il giorno dopo, li raggiunge il padre Marian, militare. Per l'ultima volta la famiglia è al completo. Da quel giorno per Marian comincia una vita errabonda che lo terrà lontano fino alla morte, in Argentina, il 10 dicembre 1968. Ad appena sei anni,

⁴ Si sono occupati di Grotowski e la gnosi, oltre al citato Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, Richard Schechner, *Exoduction*, in *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Lisa Wolford e Richard Schechner, London-New York, Routledge, 1997; Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi*, in *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, cit.; Antonio Attisani, *Acta gnosis*, in *Un teatro apocrifo*, Milano, Medusa, 2016; Marco De Marinis, *Teatro come gnosi: la religiosità a-religiosa di Grotowski*, in Marco De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, Città di Castello, Editoria&Spettacolo, 2023. Con l'eccezione di Kolankiewicz, che individua nella gnosi la “radice esistenziale” – non filosofica, o religiosa, o ideologica – della ricerca di Grotowski, e ferma restando la loro rilevanza critica e storiografica, gli altri contributi qui ricordati considerano la gnosi di Grotowski più o meno direttamente riferita al contesto del suo teatro: quasi che la pratica del teatro ne fosse la condizione necessaria.

⁵ Cfr. Kasimierz Grotowski, *Ritratto di famiglia*, in *Essere un uomo totale*, cit., pp. 55-87: 66. Il “ritratto” del fratello di Jerzy è una delle fonti qui utilizzate per tracciare il filo biografico dei primi anni di Grotowski.

Jerzy si ritrova orfano, ancor più penosamente che di fatto, in un'attesa senza fine punteggiata da sempre più disillusi accenni ad un ritorno da parte della madre. La quale intanto, nell'autunno del 1940, ha trovato un impiego come insegnante nel villaggio di Nienadówka. Vi rimarrà, con i due figli, per i seguenti quattro anni. Tra i sei e gli undici anni, Jerzy vive dapprima l'occupazione tedesca e la timida controffensiva sovietica, fino all'arrivo della gloriosa Armata Rossa che, dal 1945, segnerà solo il cambio di bandiera del paese occupante, dalla Germania alla Russia. All'esperienza di senza padre si aggiunge quella di straniero in patria. Negli anni di Nienadówka, come ancora ricorda Kasimierz, «fummo colpiti da tutte quelle che vengono chiamate malattie infantili: orecchioni, pertosse, varicella, morbillo». La scarlattina gli venne risparmiata solo grazie ad un tempestivo isolamento, ma a Jerzy provocò una grave disfunzione ai reni che, refrattaria ad ogni terapia, lo avrebbe afflitto per tutta la vita. Il medico «comunicò alla mamma, *in presenza di Jurek*, che quelle disfunzioni renali erano incurabili e che non avrebbe vissuto oltre i trenta anni»⁶. Orfano d'un padre vivente, per due volte straniero in patria, l'appena adolescente Jurek si ritrovò a vivere ogni giorno come un giorno in meno non d'un'imprevista – che è già lo scandalo di tutti i viventi – ma d'una prevista esigua scorta di vita.

Come rispondere a tanti e tali colpi? Considerandoli una sfida, fu la risposta di Grotowski. Ne parlerà, a distanza di quasi quarant'anni, nella lezione del 2 aprile 1982 agli studenti della Sapienza di Roma.

La debolezza, la malattia, la mancanza possono uccidere, o sono sfide [...] Ho incontrato questa sfida dentro me stesso e io dovevo rispondere a questa sfida: se avessi risposto a un livello un po' più debole sarei caduto totalmente, ma se la forza di risposta era sufficiente, ne sarebbe uscito un effetto creativo che è uscito e che mi ha affermato. In certa misura riaffermare se stessi a questo livello estremamente primario, è stato molto più importante che riaffermare se stessi agli occhi degli altri, in senso sociale⁷.

Piuttosto che patteggiare di volta in volta, raccogliere una volta per tutte la sfida con la malattia e ogni altro condizionamento, in campo

⁶ Kasimierz Grotowski, *Ritratto di famiglia*, cit., le due citazioni sono rispettivamente a p. 68 e p. 76, il corsivo è mio.

⁷ Jerzy Grotowski, *Dispense romane*, cit., p. 151.

aperto *agli occhi degli altri*, ma soprattutto ad un *livello estremamente primario*, nel campo intimo del rapporto con se stesso.

La gnosi nell'infanzia

Negli anni di Nienadówka, ricorda Grotowski, si riunivano a volte nella sua casa alcuni vicini, per giocare a carte e chiacchierare un po' del più e del meno. Uno, ad esempio, diceva che le mucche hanno gli zoccoli, un altro replicava parlando delle gambe gonfie di sua nonna, e un terzo s'infilava nella discussione raccontando che gli internati nei campi di sterminio in prossimità della morte si gonfiavano in tutto il corpo.

Allora, il piccolo Jurek si calava sotto il tavolo per ascoltare «le gambe di coloro che giocavano a carte». Mute com'erano, quelle gambe parlavano tuttavia di «molte cose di cui, sopra il tavolo non si parlava affatto [... Nelle conversazioni sopra il tavolo] non c'era una linea coerente, nessuna vera continuità». Sotto il tavolo ci si poteva sentire liberi da quel «nostro chiacchiericcio [che non è] solo nella conversazione, ma nel modo di reagire, di pensare», e che consente di accostare senza collasso di cuore e ragione – è tanto per fare due chiacchiere! – gli zoccoli d'una mucca al ristagno di sangue negli arti inferiori dei vecchi e alla tumefazione per mancanza di cibo dei dannati in attesa della “soluzione finale”⁸.

Presente o no in concreto, il tavolo con i suoi due piani si fissa come l'architrave del modo di pensare, del modo di vivere del piccolo Jurek. Sopra il tavolo c'era «quel cavallo orbo che veniva picchiato dal padrone [e che era] amico mio e amico di tutti quelli nel villaggio che erano in difficoltà», sotto il tavolo c'era l'amico Gesù dei Vangeli e della *Vita* di Renan, flagellato e in cammino verso il Golgota, perché è solo la sofferenza che redime; dietro il toro alla monta e i vitelli sgozzati che intanto correvano all'impazzata prima di stramazzone a terra – un altro dei ricordi di Grotowski –, sotto quell'orgia di sperma

⁸ Cfr. Jerzy Grotowski, *Teatro delle fonti*, in Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, 4 voll., Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2014-2017, vol. III, *Oltre il teatro*, 2016, p. 237. I ricordi di Grotowski sono l'altra fonte utilizzata per la ricostruzione della sua prima biografia.

e sangue c'era il solenne operare della «natura come Madre che dà la vita e la morte».

Non c'era ragionamento o fede a giustificare la rivelazione di “sotto il tavolo”, c'era solo la sua evidenza. Al di là di arbitrio o caso, c'era la sua necessità, per non soccombere al chiacchiericcio e agli orrori di “sopra il tavolo”.

Mancava ancora la parola, ma se la gnosi risulta dall'esperienza personale e dall'intollerabile carico di vissuto che obbliga a cercarla, allora la gnosi di Grotowski era già tutta negli anni dell'infanzia, tra guerra, malattia, solitudine, preannunci di morte e serate tra vicini. Con il problema di portare fuor di metafora l'ubiquità in due mondi contrari, ma separati solo dal piano di un tavolo. Come fare?

Ad indicargli una via fu la lettura di *India segreta*, il libro di Richard Brunton che la madre Emilia gli aveva regalato. In quelle pagine Grotowski incontrò il maestro Ramana Maharishi. «La mia prima reazione – ricorda – quando lessi il resoconto di Brunton fu un accesso di febbre». A quanti gli si rivolgevano per essere illuminati, il maestro proponeva di chiedere a se stessi “Chi sono io?”. «Questa domanda – affermava – ti rimanderà da qualche parte a ritroso e il tuo “io” limitato sparirà, e troverai qualcosa di diverso: *reale*». Da quel momento in poi il piccolo febbricitante Jurek cominciò a porsi, nella pratica, quella domanda,

che non era una domanda mentale, piuttosto era come un andare sempre più verso la fonte da cui appare questa sensazione dell'“io”. Quanto più questa fonte sembra essere prossima, tanto meno “io” è presente. È come se un fiume invertisse il suo corso e fluisse verso la sorgente. E nella sorgente c'è ancora il fiume⁹?

Ogni passo nel percorso di risalita è una risposta insufficiente a tacitare la domanda. Finché non c'è più fiume da risalire: le risorse dell'“io” non sono bastate a trovare risposta. Allora la domanda si inoltra in una domanda al di là: da “Chi *sono* io?” a “Chi è io?”, chi è questo “io” che mi chiede chi sono? Dalla prima persona qual era, il soggetto che interroga trapassa in una persona terza che non si oppone alla prima né la esclude, la comprende e ne è oltre. Nella sorgente il fiume non c'è più e tuttavia c'è ancora. Dalla prospettiva complementare,

⁹ *Ivi*, p. 238. Le citazioni precedenti sono alle pp. 237-239.

nella sorgente il fiume non c'è ancora, e tuttavia c'è già. Uscire dal fiume verso la sorgente comporta il rientro nel fiume, i due movimenti si implicano l'un l'altro. Una volta uscito dalla dimensione individuale, "io" non può che rientrarvi, ma come

tu e non tu come immagine, come maschera per gli altri [...] tu irripetibile, individuale, tu nella totalità della tua natura [...] e] nello stesso tempo tu che incarni tutti gli altri, tutti gli esseri, tutta la storia¹⁰ [O ancora] come "il mio uomo" (l'essere umano che è in me) [...] Io e il *genus humanum* insieme. L'intero contesto umano – sociale e di ogni altro tipo – iscritto in me, nella mia memoria, nei miei pensieri, nelle mie esperienze, nella mia educazione, nella mia formazione, nel mio potenziale¹¹.

Grotowski rammentava all'attore il dovere di distaccarsi dall'"io" per rivelare allo spettatore il suo vero "Sé": *l'essere umano* oltre e attraverso *l'individuo umano*. Per il tramite dell'attore, parlava ad ogni individuo. Dopo l'accesso di febbre, ricorda tornando all'infanzia, «cominciai a copiare le conversazioni di questo *jurodivyj* con i suoi visitatori»¹². È probabile che abbia copiato, tra i tanti, il seguente passaggio che riporta quasi in presa diretta una di quelle conversazioni.

Mi chiedi di descriverti questo vero Sé, cosa può essere detto? È CIÒ DA CUI SORGE IL SENSO DELL'IO PERSONALE ED IN CUI ESSO DOVRÀ SCOMPARIRE [...] Se tu potessi seguire mentalmente il filo dell'"io" fino a farti ricondurre alla sua sorgente, allora scopriresti che come esso è il primo pensiero ad apparire, così è anche l'ultimo a scomparire. Questa è una cosa che può essere sperimentata [...] Il senso dell'"io" appartiene alla persona, al corpo e al cervello [...] Quando un uomo conosce il suo vero Sé per la prima volta, qualcosa sorge dal profondo del suo essere e se ne impossessa [...] C'è chi lo chiama il Regno dei Cieli, chi lo chiama Anima; altri ancora lo chiamano *Nirvana* e noi indù lo chiamiamo Liberazione. Puoi chiamarlo come vuoi¹³.

Chiuso il dialogo, allo scrittore vengono in mente le parole «pro-

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Esercizi*, in Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, cit., vol. II, *Il teatro povero*, 2015, p. 158.

¹¹ Jerzy Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in *Testi 1954-1998*, cit., vol. II, *Il teatro povero*, 2015, p. 239.

¹² Jerzy Grotowski, *Teatro delle fonti*, cit., p. 237.

¹³ Cfr. Richard Brunton, *India segreta*, Vicenza, Punto d'Incontro, 1995, pp. 175-177.

nunciate da un maestro errante in Galilea», completando con un ultimo nome la lista implicita dei maestri proposta da Ramana.

Ritorno a Danzica

Potrebbe essere servita, quella pagina, come guida per la lezione del 5 maggio 1982 agli studenti della Sapienza. Sono passati quasi quarant'anni nel riferimento della biografia. Non in quello del destino. Più che svilupparsi nel tempo, scriverà più avanti ne *il Performer*, il destino «si svolge, e questo è tutto»¹⁴. Dalla prima apparizione nelle parole del maestro Ramana, la “via della gnosi” ha solo trovato altre parole. Anche l’oggetto di cui la gnosi è esperienza personale e vissuta è rimasto lo stesso, pure se «C’è chi lo chiama il Regno dei Cieli», come aveva esordito Ramana, per concludere «Puoi chiamarlo come vuoi». All’elenco implicito di maestri, Grotowski aggiungerà via via “l’uomo interiore” di Meister Eckhart, “il tuo uomo” di Teofilo d’Antiochia, “l’essenza” di Gurdjieff: ma a presentarsi sarà comunque lo stesso luogo¹⁵. La sorgente, dove il fiume non c’è più e, allo stesso tempo, c’è ancora; il “sé” dove è l’“io” ad esserci e non esserci; “l’essenza” che include e trascende la persona sociale; “il tuo uomo” dove si incontrano e si confondono l’individuo e l’essere umano, o quell’“uomo interiore” che abita ogni uomo senza appartenere a nessuno.

Ad orientare la scelta della parola erano state stagioni e circostanze diverse della vita. Dalla lettura febbrile del libro di Brunton nell’infanzia, alla scoperta dei Vangeli apocrifi – primo fra tutti quello di Tommaso – nell’incipiente maturità¹⁶. E infine, al riconoscimento di Gurdjieff come compagno della propria avventura spirituale, nel pre-

¹⁴ Jerzy Grotowski, *il Performer*, in *Testi 1954-1998*, cit., vol. IV, *L’arte come veicolo*, 2017, p. 55.

¹⁵ Di Teofilo, vescovo di Antiochia nel II secolo, si narra che, alla richiesta di un pagano di mostrare il suo Dio, abbia replicato chiedendo a sua volta di mostrare “il suo uomo”, il divino che si cela all’interno di ogni essere umano. Ne riferisce Grotowski, come uno dei *topoi* della sua gnosi, in *Esercizi*, cit., p. 158.

¹⁶ Il *Vangelo di Tomaso* è uno dei più importanti reperti rinvenuti nel dicembre 1945 nel cimitero di NagHammadi (Alto Egitto). I tredici codici costituiscono la fonte più rilevante per la conoscenza dello gnosticismo e anche della gnosi. Il *Vangelo di Tomaso* è spesso citato da Grotowski come un riferimento d’obbligo per la sua ricerca.

coce arrivo della vecchiaia¹⁷. Ma in tanta diversità a premere da dentro “si svolgeva” da sempre una stessa urgenza. Nell’incontro di Danzica Grotowski le dette voce.

Penso che il mondo in cui sono nato e in cui vivo sia invivibile. Ma ci entri comunque – e in lui a volte mi è stata data una grande felicità [...] come se fossimo esiliati, come se fossimo nati in questo mondo non di questo mondo, non per esso – e io non so se da un altro – ma come se si scoprisse che puoi trovarci molte cose in esso¹⁸.

Leszek Kolankiewicz commenta dicendo di non conoscere «nessun altro discorso in cui [Grotowski] abbia messo così a nudo le radici esistenziali della sua gnosi»¹⁹. Esiliati in questo mondo, non di questo mondo, ma con la possibilità di esservi felici a volte o, secondo gli altri due testimoni di Danzica, di viverci in modo “gioioso” (voce B), o “contento” (voce C). Dietro le sferzate delle circostanze scoprire il corso d’una “vita che non vacilla”, nella furia insensata di ciò che accade, la necessità della ragione che lo fa accadere.

Il mondo del passato, “dove sono nato”, e quello “dove vivo” possono presentarsi come due stagioni distinte della vita: sono invece – afferma Grotowski – come i due binari dell’unica rotaia lungo la quale si svolge il destino.

La prima fase della vita umana è l’ingresso nella vita sociale. La seconda è vedere la relatività di questa vita sociale, interpersonale. Ma ai nostri tempi, entrambe queste strade dovrebbero essere realizzate parallelamente, per quanto possibile. Io stesso ho attraversato velocemente la prima fase [...] Se adesso avessi vent’anni, penserei a come costruire entrambi i binari in parallelo. Se avessi quarant’anni, farei solo il secondo²⁰.

¹⁷ Tra Grotowski e Gurdjieff c’è stato un intenso e prolungato rapporto “in assenza” – sono vissuti in anni diversi –, sul quale Grotowski ha mantenuto, e imposto ai suoi collaboratori più stretti, un rigoroso silenzio. Fino alla citazione estemporanea e quasi provocatoria in *il Performer*, nel 1987, e infine all’ampia intervista rilasciata a Peter Brook nel 1991. Cfr. Jerzy Grotowski, *Era come un vulcano*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L’arte come veicolo*, cit. Sul silenzio di Grotowski cfr. anche il capitolo *Appunti per la storia di un silenzio*, nel mio *Grotowski e Gurdjieff*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2019.

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., voce A, p. 403.

¹⁹ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell’assenza*, cit., p. 220.

²⁰ Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., voce A, p. 407.

Al tempo di queste considerazioni, di anni ne aveva quasi cinquanta. Come si proponeva di combinare le due fasi della vita, intravedeva un *tertium* nell'alternativa tra i venti e i quarant'anni? Sarebbe arrivato di lì a pochi mesi – 13 dicembre – il colpo di stato del generale Jaruzelski, con la proclamazione dello stato di guerra. Grotowski era pronto a lasciare la terra d'origine, sciogliere il gruppo del Teatro delle Fonti, e portare a compimento – da solo o con nuovi collaboratori – la propria ricerca. Dopo Danzica, ci fu un breve soggiorno in Italia, con le lezioni romane. Rentrò in Polonia, per espatriare definitivamente il 12 agosto 1982.

Più vecchio dell'età al calendario, era giunto a quel crinale in cui si ri-pensa senza indulgenza o malanimo al tempo passato, e con quello che resta si pensa a come chiudere il bilancio della vita, di fronte alla sfida di sempre. Sapendo, per esperienza personale e vissuta, che il mondo reale è invivibile, cercare tuttavia in un altro mondo anch'esso reale ma nascosto, la ragione per operare con gioia e contentezza affinché, alla resa dei conti di questo e l'altro mondo, sopra e sotto il tavolo, la propria vita non risulti una vita sprecata.

Forse il Performer sul veicolo dell'arte gli si presentava già come la soluzione, il *tertium*, modello e guida per ogni uomo sulla via della gnosi.

In vista del "Performer", il punto sulla gnosi

Che questo mondo sia invivibile era, per Grotowski, una sofferta evidenza, fin dall'infanzia: per lo gnostico lo è a prescindere, non il risultato ma la condizione preliminare ad ogni esperienza.

Henri-Charles Puech distingue alla radice la gnosi dallo gnosticismo o, meglio, dai vari possibili gnosticismi. Ritroviamo le parole di Grotowski nella lezione romana, se per citazione non dichiarata o consonanza a priori non importa. Certo è che esistono lo *gnostico* e lo *gnosticista*, separati e distinti. Laddove, infatti, ogni gnosticismo rimanda a una dottrina, la gnosi fa appello solo all'esperienza personale e vissuta. Non è una professione di fede né la dichiarazione d'appartenenza a una qualche filosofia o ideologia. Radicalmente, la gnosi è un "atteggiamento esistenziale", secondo cui questo mondo è intrinsecamente e irriducibilmente male, un mondo invivibile, pur essendo il mondo dove

si deve vivere²¹. Seguendo il filo della biografia, abbiamo visto quali e quanti dati di fatto giustificassero, da sempre, un tale atteggiamento da parte di Grotowski. Lo gnostico è come un esule in terra straniera, ostile. Vive ed opera in un paese ma è di un'altra patria. Per preservarne la radice, non ha altra possibilità se non quella di cercare e trovare *nel* territorio un luogo che non sia *del* territorio, qual è fuor di metafora l'ambasciata del proprio paese. Se e quando l'abbia trovato, non può tuttavia viverci, deve uscirne e rientrare in questo mondo invivibile. Non saranno cambiati l'ambiente e le condizioni del suo operare, sarà lui ad essere cambiato. Ancora esule, non sarà più un senza patria. La certezza che un altro mondo esiste e che se ne può avere l'esperienza pur vivendo in questo mondo non lo abbandonerà mai. Per il Grotowski di Danzica, il conflitto tra esilio e patria si apprestava a diventare realtà materiale. Ma la patria – l'altro mondo in questo mondo – sarà piuttosto, per lui, lo spazio immateriale della propria ricerca.

Il cuore, e il paradosso, della "via della gnosi" è la coimplicazione di uscita e rientro. La ricerca non può che svolgersi in questo mondo, ma se il percorso non si conclude nell'uscita, la ricerca è fallita, dato che proprio lo sconfinamento da questo mondo ne era l'obiettivo. D'altro canto, se dopo l'uscita non c'è rientro, ugualmente il risultato è un fallimento, dato che nell'altro mondo non è possibile operare. Finalmente in patria, l'uomo vi vivrebbe però in condizione d'impotenza.

Nella visione dello gnostico, l'"io" è la terra d'esilio che ciascuno di noi si porta addosso. Come restare "io" dopo essere sconfinati nel "sé", operare come persona sociale dopo aver sperimentato l'essenza che ne è al di là. E infine: come essere tu individuo e tu essere umano, tu e non tu, tu e "il tuo uomo", uomo esteriore e "uomo interiore". Come restare "io" nell'incancellabile esperienza di esserne uscito e di esservi rientrato: uguale e al tempo stesso trasformato in qualcosa che è "*più me di me*", con le parole del Grotowski di Danzica²². È il tema del *distacco* e, strettamente correlato, quello della *dotta ignoranza*.

Alla *dotta ignoranza* è possibile rinvenire un esplicito riferimento

²¹ Cfr. Henri-Charles Puech, *Sulle tracce della Gnosi. I. La Gnosi e il tempo, II. Sul Vangelo secondo Tommaso*, Milano, Adelphi, 1985 [Paris, Gallimard, 1978], in particolare la *Prefazione* e il capitolo *Il punto sul problema dello gnosticismo*.

²² Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., voce A, pp. 402-403. Il corsivo è di Grotowski.

nel discorso di Danzica, ne daremo conto. Sul distacco, invece, silenzio, se non per impliciti accenni al tema del congedo e del ritorno per essere veramente se stessi. Niente nelle lezioni romane del 1982, e “silenzio” anche ne *il Performer*.

Per promemoria, *il Performer* – testimonianza scritta del Simposio di Pontedera per l’annuncio ufficiale del Workcenter (13-14 febbraio 1987) – uscì in versione francese a cura di Georges Banu nel maggio dello stesso anno²³. Grotowski ne aveva approvato in via provvisoria il testo e, come sempre, si mise al lavoro per riappropriarsene. Per l’edizione italiana provvede alla traduzione, in un’intera giornata di lavoro – 1 ottobre 1987 – con l’amico e consigliere Ferdinando Taviani. Inoltre, aggiunse un paragrafo finale dal titolo *l’uomo interiore*, che aveva approntato da solo. È un “collage d’autore” di frammenti dai *Sermoni* di Meister Eckhart²⁴. Non ve ne era stata traccia nelle due giornate di Pontedera. Assente dunque anche nel resoconto di Banu, compare *ex novo* nell’edizione in italiano²⁵.

Grotowski non aveva affrontato a voce il tema del distacco. Lo fece per iscritto, ma con le parole – sia pure personalizzate – di un altro. Dunque, ancora silenzio, ma tra virgolette. *Il Performer* comprende il tema del distacco: addirittura in funzione conclusiva, e nella formulazione estrema di Meister Eckhart, fatta propria da quel “silenzio”. Il titolo del paragrafo servì a Grotowski per dichiarare che *l’uomo interiore* è solo uno tra i tanti nomi equivalenti – essenza, sé, Regno dei Cieli – per la patria dell’“io”. L’estremismo di Eckhart gli servì per affermare – *tanto nomine* – il ruolo decisivo del distacco.

Dice Meister Eckhart: «Dio opera, la divinità non opera, non ha niente da operare, in lei non è alcuna opera [...] Dio e la divinità sono

²³ Georges Banu, *Jerzy Grotowski à l’Académie de Pontedera*, suivi par Jerzy Grotowski, *le performer et le teacher of performer*, «Art Press», n. 114, mai 1987.

²⁴ Sull’episodio ho la testimonianza di Nando Taviani, con il suo inseparabile diario alla mano. Taviani ha provveduto anche ad individuare i frammenti dei *Sermoni* di Eckhart estratti e rielaborati da Grotowski. Cfr. Ferdinando Taviani, *Commento a “il Performer”*, «Teatro e Storia», n. 5, ottobre 1988, pp. 259-272; ora in *Testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*, vol. III, *Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2008, p. 34.

²⁵ Jerzy Grotowski, *il Performer*, «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988, pp. 165-169.

separati dall'agire e dal non agire»²⁶. Perfino Dio non può conoscersi nella sua essenza finché opera in questo mondo. Deve distaccarsi dalla creazione, sconfinare da questo mondo e toccare l'essenza della divinità, per poi rientrare come Dio-e-divinità. Dio-e-non Dio. La sua opera sarà diventata allora qualcosa che “si crea”: grazie alla potenza di Dio, ma senza che quella persona mondana della divinità che è Dio sia impegnata di volta in volta a volerlo. Laddove Eckhart concludeva: «Quando io ritorno in “Dio” e non rimango fermo là, la mia irruzione è molto più nobile del mio efflusso», Grotowski gli fa chiudere *il Performer* con: «Quando rientro, questo sfondamento è ben più nobile della mia uscita. Nello sfondamento – là – sono al di sopra di tutte le creature, né Dio, né creatura»²⁷.

Dal divino all'umano, la dialettica uscita-rientro, irruzione-efflusso di Dio, è il modello della *dotta ignoranza* per l'uomo terreno.

Dio, questo mondo, il teatro: e oltre

Come Dio, anche l'uomo è creatore. Le sue “creature” sono i prodotti, materiali e immateriali, di cui arriva a disporre in virtù della forza che gli conferisce il sapere. Deve coltivarlo e accrescerlo fino all'estremo limite ma per poi dimenticarlo, e infine rientrarvi. Passato dalla *dottrina* alla *dotta ignoranza*, potrà allora, anche lui come il Dio-divinità di Eckhart, usare la sua dottrina senza la volontà di farlo.

La *dotta ignoranza* è il punto d'arrivo, non un qualsiasi punto intermedio nel processo del sapere. Come recita il *logion* 41 del Vangelo di Tommaso – imprescindibile riferimento per ogni riflessione sulla “via della gnosi”: «Sarà dato a colui che già ha nella sua mano; e a colui che non ha sarà tolto anche quel poco che ha»²⁸. Solo a colui che si è impegnato ad imparare fino in fondo sono dati il diritto e il dono di

²⁶ Cfr. Meister Eckhart, *Nolite timere eos qui corpus occidunt, animam autem occidere non possunt*, in Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, traduzione di Marco Vanini, Milano, Adelphi, 1985, p. 76.

²⁷ Le due citazioni sono rispettivamente da Jerzy Grotowski, *il Performer*, cit., p. 57, e da Meister Eckhart, *Nolite timere...*, in Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, cit., p. 76.

²⁸ Cfr. *Vangelo di Tomaso*, in *I Vangeli gnostici*, a cura di Luigi Monaldi, Milano, Adelphi, 1984, p. 11.

disimparare; chi è ancora nel processo, se disimpara affonda nell'ignoranza, spogliato anche di quella poca dottrina che aveva.

A questo con ogni probabilità si riferiva il Grotowski di Danzica dicendo che per essere

sé stesso per intero [... un] filo è discernere la propria ignoranza. Vai al fondo dell'ignoranza, dell'incomprensione, e quel giorno, da quell'ignoranza, emergerà una piccola luce²⁹.

Arrivare consapevolmente al fondo della propria ignoranza, in cos'altro consiste se non nell'aver esaurito le spinte al sapere, averle soddisfatte e, nondimeno, constatarne l'impotenza a rivelare “una piccola luce”?

Dal mondo ultraterreno a questo mondo, al mondo del teatro. L'attore – l'attore secondo Grotowski – ripropone alla lettera la situazione esistenziale dello gnostico. Il mondo in cui opera è invivibile, Il “teatro ricco” lo costringe a fare mostra del proprio corpo per il piacere dello spettatore e non, invece, a farne lo strumento per la rivelazione di sé. Per non restare imprigionato nel suo esilio, l'attore deve cercare e trovare la patria del “teatro povero”: acquistare con maestria tutte le abilità del teatro ricco per poi distaccarsene e rientrare avendo raggiunto «un'attitudine psichica in cui non “si vuole fare”, “si rinuncia a non fare”»³⁰. La “via negativa” dell'attore è punto per punto una via del distacco, la via della gnosi nel mondo del teatro.

A Dio che, nel mondo ultraterreno, irrompe nella divinità per poi rientrare come Dio-divinità; all'uomo del mondo terreno, che dimentica la sua dottrina per poi ritrovarla in stato di dotta ignoranza, subentra nel mondo del teatro l'attore che attraverso – attraverso: per mezzo e al di là – la sua maestria si rivela nell’“atto totale”.

Poi, nella vicenda professionale e umana di Grotowski, si verificò l'incidente di percorso – o il miracolo, secondo i punti di vista – del *Principe costante*: programmato o imprevisto, l'incontro con la “verticalità”. Nel lavoro segreto – a due, Grotowski e Cieślak – l'attore era chiamato a rivivere la sua prima esperienza d'amore che,

²⁹ Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, cit., voce A, p. 393.

³⁰ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, in *Testi 1954-1998*, vol. II, *Il teatro povero*, cit., p. 26.

come succede solo nella prima giovinezza, porta tutta la sua sensualità, tutto quello che è carnale, ma dietro cui si cela al tempo stesso qualcosa di differente che non è carnale o che è carnale in altro modo ed è molto più come una preghiera³¹.

Grotowski, e con lui Cieślak, non tardarono a rendersi conto che questa «*no man's land* fra la sensualità e la preghiera» aspirava intrinsecamente, in se stessa, a diventare una “preghiera carnale” *tout court*, dove carne e spirito, immanente e trascendente, si incontrano e si confondono. Lo sconfinamento dall’“io”, che già aveva messo l’individuo umano in contatto con ciò che lo supera nell’essere umano, poteva collegarlo anche con ciò che lo trascende nel “divino”, non più solo in direzione orizzontale ma anche in direzione verticale. Per questo duplice approdo però – che è l’obiettivo ultimo della via della gnosi – il teatro non basta.

Nel lavoro con Cieślak per *Il Principe costante* il salto nella verticalità si era verificato grazie alla mediazione del *Cantico spirituale* di Giovanni della Croce. È quella mediazione, scrive Grotowski, «che ha portato Cieślak verso il ricordo di un’esperienza d’amore talmente unico che diventava una preghiera carnale»³². Con i soli strumenti del

³¹ Jerzy Grotowski, *Il Principe costante di Ryszard Cieślak*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L’arte come veicolo*, cit., p. 95. L’espressione «*no man's land* fra la sensualità e la preghiera», presente nella prima occorrenza del testo, non si trova nell’edizione definitiva di *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo*.

³² Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L’arte come veicolo*, cit., p. 82. Secondo il criterio adottato per l’edizione dell’*opera omnia* di Grotowski, i testi vengono collocati cronologicamente alla data della loro prima occorrenza, ma nella versione definitiva, spesso di anni dopo. Il corto circuito che si viene a creare produce la perdita – irrecuperabile – del percorso tra i due terminali. Sul lavoro con Cieślak per *Il Principe costante* Grotowski si è espresso solo a grande distanza di tempo e in tre tappe. La prima è un intervento del 1990, per commemorare la morte di Cieślak, avvenuta nel giugno di quell’anno. La seconda è un passaggio all’interno del saggio *Dalla compagnia teatrale a L’arte come veicolo*, pubblicato nel ’93 come postfazione al libro di Thomas Richards *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (Milano, Ubulibri, 1993); l’ultima è lo stesso passaggio rivisto per le edizioni francese e inglese del volume, nel 1995. La rivelazione che il *Cantico spirituale* fosse stato l’elemento decisivo per il passaggio “in verticale” dalla sensualità alla “preghiera carnale” avviene nel 1995, dopo un lungo percorso con giri di parole e indirette allusioni. Non importano qui le ragioni di una tale prolungata reticenza, le strategie comunicative di Grotowski sono sempre lucide,

teatro la reviviscenza di Cieślak sarebbe restata nella «*no man's land* fra la sensualità e la preghiera», senza possibilità di uscire in verticale.

L'abbandono del teatro della rappresentazione da parte di Grotowski ha ragioni molteplici e complesse. L'esperienza del *Principe costante* – l'incontro con la verticalità – non ne è la causa unica né forse principale, di sicuro ne è l'origine. Dopo la parentesi di *Apocalypsis cum figuris*, la ricerca di Grotowski si orienterà decisamente e definitivamente verso il compimento della via della gnosi nel suo duplice approdo.

Ci furono il parateatro e il Teatro delle Fonti che, malgrado le loro significative acquisizioni, non garantivano tuttavia il salto nella verticalità.

Sia il parateatro che il Teatro delle fonti possono implicare una limitazione: quella di fissarsi sul piano “orizzontale” (con le sue forze vitali, dunque prevalentemente corporee e istintive) invece di decollare da questo piano come da una pista [Poi finalmente l’“arte come veicolo”, il Performer] Non ho mai rotto con la sete che ha motivato il Teatro delle Fonti. Eppure l'arte come veicolo non è orientata lungo lo stesso asse: il lavoro cerca di passare, coscientemente e deliberatamente, al di sopra del piano orizzontale, con le sue forze vitali, e questo passaggio è diventato LO sbocco verso la “verticalità”³³.

Nel *Testo senza titolo* con il quale, il 4 luglio 1998, si congeda dalla vita, Grotowski preciserà:

Con la verticalità, non si tratta di rinunciare a una parte della nostra natura; tutto deve tenere il suo posto naturale: il corpo, il cuore, la testa, qualcosa che è “sotto i nostri piedi” e qualcosa che è “sopra la testa”. Il tutto come una linea verticale³⁴.

ma intricate. Quali che siano, però, la lettura dei testi solo nell'edizione definitiva non consente nemmeno di immaginare che tali ragioni esistano e che magari sia interessante cercarle: non c'è percorso, tutto è già detto dall'inizio.

³³ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L'arte come veicolo*, cit., entrambe le citazioni sono a p. 80. Da notare, come per il *Cantico spirituale* nel *Principe costante*, che l'enfasi sul passaggio alla verticalità – quel “LO” maiuscolo – non compare nella prima occorrenza del testo, nel 1993.

³⁴ Jerzy Grotowski, *Testo senza titolo*, in *Testi 1954-1998*, vol. IV, *L'arte come veicolo*, cit., p. 159.

Come nella reviviscenza di Cieślak trapassata in preghiera carnale: l'individuale con le sue forze corporee che premono da "sotto i piedi", l'umano, tra i piedi e la testa, il trascendente "sopra la testa".

Lascito ed eredità

Nell'arrivo all'arte come veicolo, qual è il lascito dal teatro povero? Cosa è rimasto, cosa vi si è integrato? Rimasti sono il fare, il *doing*, e la precisione, la maestria intransigente nel fare. «Il Performer – dice Grotowski – deve fondare il proprio lavoro su una struttura precisa [...] Quello che fa deve essere preciso. *Don't improvise, please!*»³⁵. Ma cosa fare? Privo di indicazioni provenienti dallo spettacolo, il Performer deve creare da solo il tema al quale applicare la maestria performativa. Come sempre nella strategia comunicativa di Grotowski – non dalla teoria alla messa in pratica, ma dalla pratica alla messa in teoria –, *il Performer* dà conto solo di quanto "praticato" fino al momento: nella fattispecie, il lavoro svolto durante il seminario di Botinaccio del 1985, punto di svolta tra la fase del Teatro delle Fonti e quella dell'"arte come veicolo"³⁶. I partecipanti erano chiamati a sviluppare autonomamente un *mystery play* basato sulla reviviscenza d'un ricordo, senza cadere nel "turismo" – il termine è di Grotowski – per cui un ricordo vale l'altro, o nel simbolismo, per cui le azioni vogliono dire al di là di ciò che concretamente dicono.

Il Performer si ferma a questo punto della ricerca, non è ancora compiutamente la testimonianza dell'"arte come veicolo". Grotowski lo preciserà nell'avvertenza all'edizione definitiva del testo, e Richards lo conferma. Nonostante la deludente prova a Botinaccio, come impietosamente riconosce, l'anno dopo inaspettatamente Grotowski scopre in lui «una possibilità, e da quel momento ha cominciato a lavorare con me direttamente». Poco dopo, nel 1986, c'è l'insediamento nel Worcester di Pontedera e lì, prosegue Richards, «ha cominciato a chiarirsi

³⁵ Jerzy Grotowski, *il Performer*, *ivi*, p. 54.

³⁶ Ne parlano in dettaglio Thomas Richards nel capitolo *Il lavoro a Botinaccio: un attacco al dilettantismo* del suo *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., e lo stesso Grotowski in *Tu es le fils de quelqu'un*, documento della conferenza conclusiva del seminario (in *Testi 1954-1998*, cit., vol. IV, *L'arte come veicolo*).

ciò che è ora l'aspetto centrale del lavoro, l'agire performativo basato su antichi canti vibratorî». Dei canti vibratorî, e del loro ruolo centrale nell'arte come veicolo non vi è traccia ne *il Performer*, erano solo all'inizio della loro pratica, ancora presto per metterli in teoria³⁷.

Dovranno passare nove anni – il testo di Richards è del 1995 – prima che l'“arte come veicolo” si riveli in *Action* che, precisa ancora Grotowski con l'acribia d'un comma testamentario, «non è uno spettacolo. È un'opera interamente creata e diretta da Thomas Richards, e sulla quale egli prosegue un lavoro continuo dal 1994»³⁸. Maestro ed allievo avevano scoperto che i canti vibratorî possono essere lo strumento per una

trasformazione dell'energia [che] nel mio linguaggio intimo, per me, – dice l'allievo – chiamo “azione interiore” [... in un viaggio] da una qualità di energia densa e vitale, su e su, verso una qualità molto sottile di energia, e poi questo sottile qualcosa che ridiscende nella fisicità di base [...]³⁹.

È il compimento della ricerca di Grotowski, il traguardo della sua via della gnosi. La verticalità, non più tributaria dell'occasione, com'era stato nel caso de *Il Principe costante*, e della fede – come altro chiamarla? – nell'efficacia spirituale del *Cantico* di Giovanni della Croce, o di qualsiasi altro strumento di mediazione. La verticalità come un approdo oggettivo, grazie alla natura dell'“azione interiore” come *energia*: nella quale non si deve aver fede ma solo disponibilità a vederla. Ma da quell'energia sottile che, dopo essersi assottigliata all'estremo – su e su – ridiscende nella fisicità di base, traspare ancora e sempre il cuore della via della gnosi. Da sopra a sotto e ancora sopra il tavolo, dalla dottrina al distacco alla dotta ignoranza, dall'attore che si mostra per rivelarsi e tornare a mostrarsi “santificato”, a Dio uscito da sé nella divinità che non opera per poi rientrare divino nella creazione: sono

³⁷ Thomas Richards, *Il punto limite della performance*, Fondazione Pontedera Teatro, 1995. Le due citazioni sono rispettivamente a p. 13 e p. 16. Sui canti vibratorî, cfr. l'accurata rassegna di notizie di Marco De Marinis, in *La seconda scoperta: Messico e Haiti*, in Marco De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 92-101.

³⁸ Jerzy Grotowski, *Testo senza titolo*, in *Testi 1954-1998*, cit., vol. IV, *L'arte come veicolo*, p. 159.

³⁹ Thomas Richards, *Il punto limite della performance*, cit., pp. 18-19 e p. 21.

cambiati tempi, circostanze e parole per dirlo, ma è la ricerca di una vita che, come un destino, non si sviluppa, «semplicemente si svolge e questo è tutto».

C'è per intero, quella ricerca, ne *Il Performer*: l'«uomo di conoscenza» come uomo del *doing* e del fare con precisione, come la stazione nel teatro povero aveva insegnato; l'efficacia della memoria come veicolo verso l'essenza, lascito del seminario di Botinaccio; fino alla conclusione da Eckhart, con l'«irruzione» e l'«efflusso» nell'interno dell'uomo esteriore. Manca il riferimento ai canti vibratorî, ancora in attesa d'esser messi in teoria, ma già all'inizio della loro pratica.

Cosa resta d'una tale ricerca, sensibile e allo stesso tempo indifferente al passare del tempo? L'opera *Action* non è uno spettacolo e tuttavia ne condivide l'effimero, e lo stesso deve dirsi per l'allievo iniziato Thomas Richards. Se lascito è di chi lascia ed eredità è di chi lo riceve, nessuna eredità dal lascito di Grotowski⁴⁰? Quando ci si pone la domanda in rapporto ad una ricerca, si pensa automaticamente al prodotto come ciò che ne può restare. Della ricerca di Grotowski resta l'esempio, la testimonianza vissuta che la via della gnosi «è, in realtà, il compito di ciascuno» – non solo del Performer, anche se sulla sua scorta – per essere in armonia con il proprio destino. Non “odiare ciò che si fa” né farlo per cieco fatalismo e sottomissione: volerlo fare.

«Penso che il mondo in cui sono nato e in cui vivo sia invivibile. Ma ci entri comunque – e in lui a volte mi è stata data una grande felicità», aveva detto a Danzica, dichiarandosi apertamente gnostico, non gnosticista. Possiamo considerare vivibile questo mondo, ma non tacitare, magari solo a volte in circostanze speciali, il richiamo di un altro mondo in cui si possa vivere non solo perché si deve ma perché lo si desidera. A meno di sentirsi ciecamente appagati dalle lusinghe di e in questo mondo: che lo si voglia o no, che se ne sia o meno coscienti,

⁴⁰ Sul rapporto tra lascito ed eredità è esemplare proprio il caso dell'opera scritta di Grotowski. *Per un teatro povero*, del 1968, non è certo un lascito imponente: un libro miscelaneo, eterogeneo, in cui i testi propriamente dell'autore sono una minoranza sul totale. Eppure, nelle mani di chi l'ha ricevuto, quel lascito modesto si è trasformato in una eredità imponente. *Per un teatro povero* si è rivelato come un libro che ha contribuito in modo determinante a cambiare il modo stesso di concepire il teatro. Al contrario, quel lascito imponente che è l'*opera omnia* si è trasformato in un'eredità precaria, che – fatta salva la sua importanza – apre forse più problemi di quanti ne risolva.

ogni uomo è destinato nella sua misura ad essere gnostico. Vivere in un mondo intriso di male, senza per questo rinunciare e anzi sempre alla ricerca di “una vita che non vacilla” e che possa riconoscersi alla fine una vita “non sprecata”. Non ne è il prodotto, è il monito della via della gnosi di Grotowski.