

Adele Cacciagrano

Guerrieri-Grotowski: appunti di un incontro mancato

Quando seppi [...] che aveva deciso di tornare a fare il critico teatrale (lavoro amato e esecrato, che aveva fatto mirabilmente in gioventù su «l'Unità»), gli telefonai per complimentarmi di aver raccolto una sfida così contraria alla sua natura, alla genialità, all'intermittenza e all'insicurezza che erano tipiche del suo modo d'essere. Gerardo infatti era potenzialmente un saggista di finezza estrema, uno Spitzer italiano, e più volte avevo cercato di convincerlo a pubblicare un libro di saggi teatrali, per ottenere una docenza universitaria. Ghignando mi disse: «Non riesco a fare il saggista disteso, come vorresti tu, allora provo a fare il saggista sotto pressione», e mi chiese, non appena possibile, di metterlo in contatto con Grotowski, a cui voleva dedicare un articolo.¹

È Ferruccio Marotti, nella prefazione alla raccolta antologica di scritti teatrali di Gerardo Guerrieri, *Il teatro in contropiede*, a ricordare, di sfuggita, come una cosa di non particolare importanza, questa richiesta di intermediazione che Guerrieri gli aveva formulato anni prima per un contatto con il regista polacco Grotowski. È il 1974. Gerardo Guerrieri dopo anni dedicati a forme alternative di studio e militanza con traduzioni, saggi, trasposizioni drammaturgiche, radiocomposizioni, ricerche microscopiche per una biografia giornaliera della Duse e la conduzione-organizzazione del Teatro Club e del Premio Roma, torna alla scrittura critica di pezzi 'sul tamburo' per il quotidiano milanese «Il Giorno», in quel momento diretto da Gaetano Afeltra.

Il primo articolo che Guerrieri dedica a Grotowski e al suo teatro porta la data del 29 settembre 1975, quasi un anno e mezzo dopo il suo insediamento come corrispondente teatrale de «Il Giorno». Si tratta della recensione di *Apocalypsis cum figuris*, lo spettacolo che Grotowski, Cieslak e gli attori del Laboratorio di Wroclaw presentarono nel complesso di San Giacomo in Palude per la Biennale Teatro di Venezia.

San Giacomo in Palude, una volta monastero di monache, poi polveriera militante della laguna. Un sentiero fresco di foglie verdi, uno stanzone con capriate. Lasciate macchine e registratori voi che entrate. Perché? Avrei voluto portare a casa il vocione fondo di Cieslak.²

¹ F. Marotti, *Quando il tessitore paralizzato sogna di tessere*, Prefazione a G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, a cura di S. Chinzari, Roma, Bulzoni Editore, 1993, pp. XXIX-XXX.

² G. Guerrieri, *Alla sorgente di Grotowski*, in Idem, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, cit., p. 207.

L'incipit della recensione con quella evocazione dantesca dal primo canto dell'*Inferno*, dà il 'la' a tutto l'avvenimento. Sebbene i presupposti per un reciproco trovarsi dei due uomini ci fossero tutti, a partire dal fatto che entrambi erano stati intimamente segnati da una conoscenza approfondita di Stanislavskij, già in questo primo contatto si profila, chiaro, il destino di un non-incontro.³

Guerrieri, contrariato dall'aver dovuto abbandonare il proprio registratore vocale con il quale sperava di raccogliere una vera e propria rarità documentaria, quel «vocione fondo di Cieslak» che doveva apparirgli quanto meno magnetico, passa sin dalle prime righe a parlare di «un gruppo di sciagurati» sdraiati per terra «come se fosse appena finita un'orgia in casa Karamazov» e rincara la dose un po' più avanti segnalando che

altri riti dissacratori seguono; un pane viene accoltellato, su di esso l'uomo si masturba, spasimi, sussulti. Il pane è la vita, un bambino, la procreazione, il bene che allontana gli spiriti. Nelle case dei contadini polacchi il pane non si getta mai. Si conserva, se rimane, per anni e anni: è il simbolo sacro per eccellenza. E questa scena non manca di provocare reazioni violente. Un polacco mi dice che a questa scena ha avuto voglia di vomitare; altri si ribellano violentemente a questa dissacrazione.⁴

È l'introduzione che Guerrieri-Caronte riserva ai suoi lettori in quello che, oramai, per lui si rivela come un vero e proprio girone dantesco sotto la direzione di Grotowski operatore di '*shock treatment*' per il popolo cristiano. Dietro l'immagine in primo piano del regista polacco, si staglia l'altra, in controluce, di un Guerrieri-critico conoscitore erudito di cultura e tradizione popolare polacca.

È necessario, a questo punto, fare un passo indietro e tornare a quegli anni di volontario allontanamento dalla critica teatrale durante i quali Guerrieri ha fondato, insieme a sua moglie Anne d'Arbeloff, un'interessante istituzione italiana, quel Teatro Club che, nell'intento dichiarato di sprovincializzare la cultura teatrale nostrana, promosse a partire dal 1957 l'arrivo delle punte più feconde della sperimentazione internazionale. Fu merito del Teatro Club, infatti, l'aver portato per la prima volta in Italia, nel 1960, il complesso del Living Theatre così come Merce Cunningham nel 1969 e *Deafman Gance* di Bob Wilson nel 1971. Si potrebbe obiettare che questi eventi fanno parte di quella corrente dell'avanguardia teatrale del Nuovo Teatro che darà, poi, vita a quelle filiazioni di teatro cinetico-visivo o analitico-esistenziale, per usare la terminologia coniata da un altro grande

³ Si deve a Guerrieri la prima diffusione in lingua italiana degli scritti di Stanislavskij. Tra tutti ricordiamo la prima edizione del *Lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1956, curata da Gerardo Guerrieri e tradotta da Elena Povoledo.

⁴ G. Guerrieri, *Alla sorgente di Grotowski*, in Idem, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, cit., p. 207.

critico del Nuovo Teatro, Giuseppe Bartolucci, e non di quel filone attinente al cosiddetto 'terzo teatro' di matrice, appunto, Grotowskiana-Barbiana, ma la distinzione è cronologicamente posteriore e comunque non pertinente alle scoperte teatrali di Guerrieri che era capace di mettere insieme tanto *Ferai* dell'Odin Teatret quanto l'Open Space di Marowitz, il Balletto del Senegal e la prima di *The Blacks* di Genet nella messa in scena della Oxford Playhouse (Teatro Club-Premio Roma 1970).⁵

Proprio in qualità di condirettore del Teatro Club e del Premio Roma, Gerardo Guerrieri fu per molti versi un pioniere dell'interculturalismo teatrale e attraverso la proposizione di spettacoli teatrali e di danza provenienti da culture tribali e folcloriche, promotore di una conoscenza non eurocentrica, per certi versi addirittura etnologica del teatro. In questo interesse di Guerrieri per le culture teatrali 'altre' – contemporanee e non - va segnalato che nel 1962-1963 il Teatro Club aveva approntato un vero e proprio approfondimento sulla cultura polacca (un secondo appuntamento con la cultura polacca si ripeterà, a distanza di dieci anni, nel 1973 come *Festa delle Arti della Polonia*, ma a quell'epoca Grotowski aveva chiuso i ponti con la stagione della creazione teatrale per iniziare l'altra della ricerca teatrale oltre lo spettacolo).⁶

In quello che oggi chiameremmo focus sulla cultura polacca, Guerrieri e il Teatro Club presentarono una rassegna di film d'autore, un concerto di musiche da camera, una serata di canzoni nazionali, una mostra del manifesto cinematografico e teatrale, una mostra della fotografia d'arte, un dibattito sulla letteratura contemporanea con letture di brani da Kazimierz Brandys e Slawomir Mrozek, uno spettacolo di danza e canto della compagnia Mazowse e, cosa ai nostri fini più pertinente, una tavola rotonda dedicata alla pantomima e al teatro polacco contemporaneo a cui fece seguito la presentazione di una compagnia che doveva risultare esemplare della ricerca teatrale più avanzata attiva in Polonia in quel momento. La scelta del complesso da ospitare all'interno della formula del Teatro Club delle Nazioni – una filiazione del Teatro Club che Guerrieri aveva messo a punto sull'esempio del Théâtre des Nations di Claude Planson, ma che ebbe vita effimera producendosi per l'arco di una sola stagione – ricadde, in quel caso, sul Teatro della Pantomima di Wroclaw diretta da Henryk Tomaszewski.

⁵ Per una panoramica delle attività del Teatro Club rimando al catalogo redatto dalla Biblioteca Statale A. Baldini in cui sono confluiti tutti i materiali inerenti l'attività dell'Associazione Teatro Club di Anne d'Arbeloff-Gerardo Guerrieri. *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, a cura di Giustina Castoldi, Paola Columba, Tiziana Casali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.

⁶ Ivi, pp. 32-36. La distinzione, piuttosto che quella abusata di un Grotowski «dentro al teatro» versus «fuori dal teatro», è di M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, in «Culture Teatrali», n. 5, autunno 2011, p. 12.

Nella storia del non-rapporto tra l'intellettuale italiano che una rivista americana aveva definito il moderno Leonardo da Vinci e il regista polacco che, partendo dal teatro, ha finito con l'incidere la cultura novecentesca ben oltre i limiti della pertinenza teatrale, fu questo il primo vero mancato incontro in un momento in cui Grotowski era parte già importante della cultura teatrale polacca e Guerrieri si stava affermando come critico-operatore dalla vocazione internazionale. Con questo non-appuntamento alle spalle, dunque, che se non altro era servito a Guerrieri per acquisire una conoscenza erudita, seppure panoramica, della cultura polacca, torniamo a quel 1975, quando Guerrieri decide di seguire alla Biennale di Venezia *Apocalypsis cum figuris*.

Citazioni dall'*Inferno* di Dante, sciagurati a terra come alla fine di un'orgia in casa Karamazov, riti dissacratori sul pane che viene accoltellato, shock treatment della fede del popolo cristiano. Ma cos'è che davvero non ha funzionato in questo primo incontro ravvicinato tra il critico Guerrieri e Grotowski? Aneddoticamente potremmo attribuire la cattiva disposizione del critico con l'interdizione ad effettuare registrazioni che, per chi conosce un po' la biografia di Guerrieri, è sicuramente un buon indizio dato il suo attaccamento pressoché maniacale al registratore vocale. Meno ironicamente, la recensione mette in evidenza che, alla base c'è una chiave di lettura non perfettamente tarata all'oggetto.

Apocalypsis cum figuris, 1968 (il titolo riguarda soltanto l'annuncio nell'*Apocalisse* di Giovanni della seconda venuta di Cristo) vuol andare alle radici della civiltà europea analizzando il mito (o come direbbe Jung) l'archetipo cristiano che la fonda, e si pone evidentemente il problema della permanenza. Gli amici di Grotowski si affannano a dirci: niente psicoanalisi: ma non è dalla psicoanalisi che viene tutto questo? Psicoanalisi ed etnologia. Questo è il totem e tabù di Jerzy Grotowski (autore fra l'altro di *Akropolis*, del *Principe Costante* – visto a Spoleto - del *Dottor Faust*, di *Kordian*, l'uomo che volle assassinare lo zar, ma non vi riuscì).⁷

Come in una macchina fotografica non opportunamente preparata, il filtro della psicoanalisi dona a Guerrieri una visione sfocata che si ripete, all'interno della stessa recensione, appena più avanti.

Questi esercizi di improvvisazione (fantasie di attori) vengono spinti, dall'animatore Grotowski, verso 'associazioni (di idee) evangeliche': lo spettacolo è il complesso di queste associazioni collettive. (Non è la psicoanalisi che ha introdotto il metodo delle associazioni nei rapporti interpersonali e di gruppo?).⁸

⁷ G. Guerrieri, *Alla sorgente di Grotowski*, in Idem, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, cit., p. 207.

⁸ Ivi, p. 208.

Ed è un filtro così forte che continua ad operare anche nei dialoghi fatti a distanza, in quegli interventi critici non direttamente connessi con l'attività teatrale di Grotowski. Ne è un esempio la recensione con cui, a meno di un mese dalla visione di *Apocalypsis cum figuris*, Guerrieri definisce *L'educazione della ragazza bambina* di Meredith Monk come «la più bella sorpresa della Biennale Teatro». In essa, tra un commento e l'altro, il critico infilza questa annotazione:

È una ricerca sugli archetipi. Ma va notato anche che non c'è niente di junghiano, e nemmeno di freudiano in tutto questo. Come ha detto più volte Freud, gli analisti seguono e non precedono i poeti. E vedi l'uso che fa degli archetipi Grotowski, polemico e impoetico, di qui il suo 'calo di shock'. Gli archetipi di Meredith Monk sono una volta tanto inventati e non prodotti su schemi, sono una scoperta, formano un poema sull'universo femminile, sulla femminile esperienza del mondo.⁹

Qual è, dunque, l'accusa che Guerrieri rivolge a Grotowski? Quella, fondamentale, di usare gli archetipi così come sono, da etnologo in un certo senso, e non da artista di teatro, senza renderli ambigui o, per tornare al linguaggio di Guerrieri, in qualche modo più poetici. Per capire il tono di questa accusa e la direzione di sguardo attuata in quel momento da Guerrieri può essere utile leggere un'altra recensione, del tutto avulsa dal contesto grotowskiano, in cui il critico, nel 1974, aveva messo a punto l'esigenza di una maggiore 'teatralità' nella scena sperimentale e d'avanguardia. Si tratta di poco più di dieci righe, una vera e propria recensione mancata al *Leviathan* di Fersen, a cui Guerrieri accenna in coda a una cronaca sul gruppo argentino TSE, ma di cui promette di tornare a parlare.

Tutto questo il Tse. Avrei voluto parlare dell'applaudito spettacolo di Fersen *Leviathan*, del Teatrino delle Sei. Ma il discorso mi accorgo pecca qui di incompatibilità. Nulla di più diverso, anche se questo pure potrebbe intitolarsi «storia», storia dell'umanità. Catacombe contro cabaret, antropologi contro semiologi, la ricerca del significato contro la vittoria del significante, Brummel contro Giobbe, Lévi-Strauss contro Richard Strauss. Esige un altro discorso. Mi accontenterò per ora di dire che questo gruppo raggiunge una particolare coesione inventiva; tecniche sciamaniche di trance si fondono con tecniche di gioco con gli oggetti. Ripresi col videotape (procedimento che annuncia, dice Fersen, nuove strade di ricerca), gli esercizi hanno costituito la base di uno spettacolo denso, articolato, fatto con nulla: corde, cantinelle, scale. Ma ne parleremo ancora.¹⁰

⁹ G. Guerrieri, *La più bella sorpresa della Biennale Teatro*, in Idem, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, cit., p. 219.

¹⁰ G. Guerrieri, *Cinquemila anni di narcisismo*, in Idem, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, cit., p. 21.

Eppure, tornando come un pendolo a quella recensione di *Apocalypsis cum figuris*, notiamo che, nonostante il pregiudizio della psicoanalisi, Guerrieri riuscì a centrare i due punti chiave che in quello spettacolo – l'ultimo come si sa, messo in scena da Grotowski prima della sua fuoriuscita dalla logica della rappresentazione - costituivano il passato ed il futuro della ricerca grotowskiana. Il primo riguardava la centralità assoluta della figura dell'Innocente per cui Guerrieri scrive:

Lo spettacolo nasce comunque da una serie di esercizi corporali, sul tema dell'Innocente (lo scemo del villaggio della tradizione slava: ricordate in *Boris Godunov*?). È lui solo che ha il contatto con Dio, è forse in lui che Dio si reincarna.¹¹

L'altro riguarda il tema, caro anche a Guerrieri, ma da lui sperimentato in senso fallimentare, del teatro come luogo possibile di un reale incontro umano. Scrive a questo proposito Guerrieri, avviandosi a concludere la recensione:

Un cartello è affisso all'entrata della sala: 'Se tu desideri partecipare a una delle nostre esperienze di stage, resta nella sala di *Apocalypsis*, prendi una matita e scrivi. Scrivi prima qualcosa su te stesso, in modo che ti possiamo riconoscere. Scusa se dovrai aspettarci, ma dopo lo spettacolo abbiamo bisogno di un intervallo. Noi'. E dopo lo spettacolo molti giovani restano, scrivono, per terra, spalle al muro. Uno seduto sul gradino d'ingresso scrive: «Io so di me un po' più di ieri e saprò più domani. Peccato non conoscere il polacco. Mi sembra di aver afferrato questo: la vita è un inferno perché noi siamo un inferno». Commovente. Gli attori cominciano ad affluire. Ecco Giuda, ecco Lazzaro, Maria Maddalena parlando sottovoce in mezzo alla sala, ognuno a ciascuno. Penso a questa sete d'amore, di confessione, di essere accolti, ascoltati, scelti, riconosciuti; d'incontro, di dialogo; al gran vuoto lasciato da quei personaggi usciti da quella porta. Agli equivoci possibili. Penso alla storia di Simone Weil, a come si applica bene qui. Sono sicuri, quelli che sono qui, che il loro innamorato non li ha visitati 'per errore?'. 'Forse li ama, ma in fondo, come può amarli?'. 'Ma chi sa, dopo tutto, li ama'. Sono i flagellanti di San Jerzy in Palude.¹²

Se la narrazione dello spettacolo si era aperta, per Guerrieri, con una visione infernale, la conclusione, con l'immagine di questi odierni flagellanti, si ferma in un Purgatorio limbale dove, a restare in sospeso, è una sete di incontro e di amore che i giovani spettatori di *Apocalypsis* chiedono di colmare e a cui gli attori, in qualità di messaggeri evangelici, si incaricano momentaneamente di rispondere. Non si capisce il tono amaro di questo passaggio, il riferimento a quegli «equivoci possibili» che Guerrieri paventa, se non si tiene conto, al fondo, della stessa esigenza di

¹¹ G. Guerrieri, *Alla sorgente di Grotowski*, in Idem, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, cit., p. 207.

¹² Ivi, p. 209.

incontro umano che il critico aveva cercato e continuerà a cercare invano all'interno del microcosmo teatro. Un'esigenza che Guerrieri aveva verbalmente formalizzato, nel suo diario, già nel 1957.

Senso doloroso dell'illusione teatrale e della sua profonda vanità. [...] Bisogno che avevo di qualcosa di più alto che questa riproduzione di avvenimenti. [...] Ma non potevo mai credere: guardavo sempre al di là dell'illusione, non potevo mai dimenticarmi nell'azione o nella regia. Debbo chiarire che tipo di sdoppiamento avevo. Era il fascino della presenza umana, era il contrario del teatro. Cominciavo a fare personaggi, e alla fine mi trovavo a conoscere sempre di più delle persone. Era il processo inverso. Attratto dalla vitalità e dal fascino misterioso della persona dell'attore anziché come il regista vero: usare dei personaggi era un inutile bagno di umanità.¹³

In questa direzione, nel 1969 Guerrieri aveva scritto anche a Paolo Grassi:

ho pochi rapporti con gli attori, coi quali non sono mai riuscito a parlare in modo decisivo, a guidarli (forse ho dato loro troppa importanza, mi lascio accalappiare, invischiare da loro, credo di averli e sono avuto; qui in sintesi la mia parabola di regista, anche se ci sono altri elementi per spiegare la mia reticenza e ritiro. Primo fra tutti il bisogno di contenuti nuovi, di argomenti nuovi, di un dialogo nuovo; ma allora, ho scoperto, il dialogo non può avvenire fra me e l'attore, e nemmeno fra me e il letterato, ma fra me e un altro che si stia occupando di altre zone, stia esplorando, stia portando avanti un discorso 'non teatrale': cioè il bisogno di fare un discorso 'non teatrale', al di fuori del teatro convenzionale). E lontano dal teatro come edificio, come ambiente ecc. Ma, qui mi dico: che vuol dire questo? Vuole dire aver bisogno di fare del teatro in altro modo? O di non fare del teatro affatto?¹⁴

Stupisce l'assoluta coincidenza tra il bisogno di uscire dal teatro, di fare del teatro in altro modo o di non farlo affatto di Guerrieri con la stessa, chiara e netta esigenza formulata da Grotowski proprio in quegli anni. È del 13 dicembre 1970, in una conferenza che Grotowski tenne alla New York University, l'affermazione rigorosa, ma serena che:

Dobbiamo smettere di dire «cosa posso aspettarmi»; scendere sulla terra e tendere una mano, non importa se non è pulita, quello che conta è il calore del corpo. Dobbiamo toglierci i vestiti e gli occhiali e tuffarci nella sorgente. So che a questo punto dovrei rispondere in modo più 'tecnico' alla domanda che è stata fatta, ma sono contrario ad affrontare le cose in questi termini; la 'tecnica' - in questo senso - serve ad aggirare le cose essenziali. Le cose di cui sto parlando, trascendono il contatto psicofisico, come lo chiamava Stanislavskij? Volete che vi dica che l'ho superato? Ho troppo rispetto per Stanislavskij per dirlo; per quanto riguarda il teatro, egli era straordinario, ma il teatro non mi interessa più, mi interessa solo quello che posso fare

¹³ G. Guerrieri, *[Di fronte alla regia]*, frammento del 27 agosto 1957, ora in G. Guerrieri, *Pagine di teatro*, a cura di S. Geraci, in «Teatro e Storia», anno V, n.1, aprile 1990, p. 33.

¹⁴ G. Guerrieri, *Lettera Pasquale Enciclica 1969 (a Paolo Grassi)*, ora in G. Guerrieri, *Pagine di teatro*, a cura di S. Geraci, in «Teatro e Storia», cit., p. 37.

lasciandomi il teatro alle spalle. Se il teatro esiste come fenomeno, mestiere, ricerca dei suoi stessi contenuti e del suo significato – talvolta esiste in questi termini ancora oggi – in questo senso le analisi di Stanislavskij sono state le più feconde. Un tempo lo consideravo un padre; dopo tutto, ero un professionista agli esordi. Mi ci sono voluti anni per capire che dovevo lasciare da parte tutto questo. Molti di noi si pongono il problema: continuare la professione o fare qualche altra cosa? Per quel che mi riguarda, è meglio fare qualche altra cosa.¹⁵

L'intervento di Grotowski alla New York University, venne tradotto in italiano e pubblicato all'interno del numero monografico della rivista «Terzoprogramma» edita dalla ERI/Edizioni Rai interamente dedicato al ciclo di trasmissioni radiofoniche *Tutto il mondo è attore* che Alessandro D'Amico, Ferruccio Marotti e lo stesso Gerardo Guerrieri avevano ideato e realizzato per il terzo canale di Radio Rai dal 18 marzo al 15 aprile 1973. È quindi certo che Guerrieri avesse letto l'intervento di Grotowski e sarebbe interessante vedere negli appunti e nelle note del critico, in quelle pagine diaristiche che Stefano Geraci ha definito come «il tracciato di una storiografia in fieri»,¹⁶ se e quale fu la sua reazione a questa strana 'risonanza' di parole. Al momento non ci è dato sapere se il testimone più intimo di Guerrieri, quel diario che in forma di frammenti a volte aforistici, a volte di resoconto giornaliero, di stralci di intervista o di lettere non sempre inviate, abbia conservato ulteriori passaggi di questo mancato incontro. Quello che, al momento, grazie alle pubblicazioni degli scritti di Guerrieri, è documentabile è il fatto, incontrovertibile, che il critico teatrale dedicò soltanto altri due articoli de «Il Giorno» a Grotowski.

Uno apparve il 13 dicembre di quello stesso anno con il titolo *Il teatro di gruppo. La «Lezione» di Jerzy Grotowski* ed è un mirabile ritratto del creatore polacco stilato in occasione degli stage che Grotowski tenne «prima a Mirano, poi all'Ateneo, per la Facoltà di Teatro dell'Università di Roma».¹⁷ L'incipit dell'articolo, con l'artificio – non sappiamo se retorico - dell'amico d'infanzia testimone biografico di Grotowski e la ricostruzione della sua genealogia familiare, mostrano un Guerrieri che, nel colmare la distanza, procede in maniera quasi militaresca, avvistando con il cannocchiale il bastione da espugnare e circoscrivendolo da molto lontano.

Su Jerzy Grotowski mi racconta un suo amico d'infanzia. La sua famiglia: nobili (cavalieri), rimonta a undici secoli fa. I suoi hanno partecipato a tutti i moti d'indipendenza della Polonia. Nel Settecento, con Kosciuszko, poi nell'Ottocento: fallita l'insurrezione hanno perduto terre e tutto. Costretti a emigrare dalla Polonia occupata dai russi a quella occupata dagli austriaci. Lì

¹⁵ J. Grotowski, *Vacanza*, in «Terzoprogramma», ERI/Edizioni Rai, n. 2/3, 1973, pp. 236-237.

¹⁶ S. Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, Atti del Convegno ETI, (Roma, ETI, 11-13 novembre 1993), in «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 79.

¹⁷ Così in G. Guerrieri, *Il teatro di gruppo. La «Lezione» di Jerzy Grotowski*, in Idem, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, cit., p. 242.

hanno cominciato a lavorare nell'università. Cioè si sono trasformati in 'intelligenza'. (Mi fa notare una cosa che a noi può sfuggire, la classe intellettuale, che in Francia per esempio nasce dal terzo stato, in Polonia è stata prodotta dalla nobiltà spossessata: è questa che diviene 'intelligenza'. Questo illumina anche una certa 'tradizione' di Grotowski).¹⁸

Alla ricerca di segni premonitori della tradizione scenica grotowskiana, Guerrieri arriva qui a identificare le radici popolari di quel motivo dell'Innocente che in *Apocalypsis cum figuris* aveva definito come dominante.

Ma quei sei anni (dal 1939 al 1945: a guerra finita Jerzy ne aveva 11) sono rimasti per lui l'immagine della vita vera. Per questo dice di avere due tradizioni: una dei suoi avi nobili, l'altra, di quegli anni, fra i contadini. La Polonia per lui è una grande casa, come quella colonica che abitò durante la guerra. A che giocavano? Forse a niente? Ma no, la mattina, magari, avevano assistito a qualche massacro, la sera giocavano, come se niente fosse. L'infanzia ha una forza immensa. Giochi crudeli, magari: come oggi il bambino gioca a ladri e guardie, loro giocavano a «ladri e tedeschi»: giochi abbastanza perversi (vengono in mente i giochi di *Akropolis*), ma anche giochi normali: lavavano i cavalli, lunghe corse a cavallo per la campagna. E le donne di *Apocalypsis*, che, al finale, preparano un funerale, a passettini, sono le vecchie donne del villaggio che andavano alla messa. E c'era un vecchio mandriano che guardava le vacche, un idiota, completamente matto; che da una parte faceva paura ai ragazzi, dall'altra dava loro l'impressione di sapere qualcosa di trascendente, di misterioso. Da lui venne l'Innocente, di *Apocalypsis*.¹⁹

Guerrieri in parte annota le considerazioni dell'amico, in parte ricostruisce una vita contadina in base a quella che probabilmente fu anche la sua propria esperienza infantile a Grottole, il piccolo paese contadino della Basilicata di cui era originario. La figura dell'amico-testimone continua ad accompagnare Guerrieri nella conoscenza quasi misteriosofica di Grotowski fino alle soglie dell'oggi, fino a quell'«ultimo esperimento così discusso: lo 'Special Project', i seminari che Grotowski ha tenuto per la Biennale di Venezia, dopo aver presentato la sua *Apocalypsis*». ²⁰

Da questo punto in poi, Guerrieri può seguire da vicino le dichiarazioni dello stesso Grotowski di cui riporta, a volte, intere frasi formulate nelle sessioni pubbliche di Mirano e dell'Ateneo romano. Guerrieri si concentra sulla questione dell'incontro in vista del quale «lo spettacolo non diventa meno importante», ma «diventa un'altra cosa» dal momento che

il concetto di attore e di spettatore mutano, nell'obiettivo di avviarli entrambi a un 'incontro' in cui si fondano, a un'opera comune in cui la loro dicotomia

¹⁸ Ivi, p. 241.

¹⁹ Ivi.

²⁰ Ivi, p. 242.

non esista più. Lo spettatore divenendo a suo modo attore, e l'attore detentore del 'tempo intenso' dell'arte.²¹

In queste parole è certo che Guerrieri abbia colto una risonanza con la sua esigenza di trovare nel teatro il canale di una relazione umana a cui abbiamo prima accennato perché, in effetti, subito dichiara:

È lungo dire perché questa ricerca sia oggi fondamentale nel campo della civiltà di massa che (di qua e di là) viviamo. Perché in una prospettiva a lungo termine, lo spettatore, oggi voyeur, diventi (attraverso il teatro inteso come il 'campo del contatto') soggetto creatore; e il teatro da guardare (lasciamo questo agli 'audiovisivi') diventi opera da fare insieme, opera aperta, opera (come voleva Artaud) non ripetibile, campo delle rivelazioni interpersonali di una vita in comune più ricca.²²

Guerrieri, al termine dell'articolo, da interlocutore quanto meno sospetto, risulta letteralmente conquistato. Avviandosi alla conclusione, scrive di Grotowski: «la sua versione della partecipazione è dinamica e insieme rigorosa. Egli crede nei valori, difende, nel pubblico, il privato. Niente è più significativo del suo concetto di gruppo»; e termina con una citazione del regista-maestro: «contro la fraternità finta e superficiale delle riunioni di massa, Grotowski dirà: 'La fraternità vera nasce da una prova, da una lotta, da una conquista comune'».²³

Resta, allora, il rammarico per il fatto che l'occasione sulla quale Guerrieri si appoggiò per intessere questo articolo-ritratto sia stata una sessione pubblica d'Ateneo che, per questioni di circostanza, tenne ancora una volta, forzatamente, i due uomini a distanza, in una lontananza che, c'è da supporre, in un consesso intimo o con un colloquio privato, avrebbe dato vita ad un reciproco trovarsi. Capita spesso, per chi si trova a confrontarsi con la biografia controversa di Guerrieri, di imbattersi in alcuni di questi appuntamenti mancati. Richieste di incontro, di approfondimento, di dare spazio a qualcuno o a qualcosa che spesso restarono sospese nel vuoto. Lo scorcio di una possibile intesa tra Guerrieri e Grotowski che l'incontro all'Ateneo aveva prodotto resta, oggi, una domanda muta che torna a interrogarci. Storicamente, sappiamo che, superato quell'attimo, un'altra occasione non ci fu.

L'articolo successivo, l'ultimo, che Guerrieri dedicò a Grotowski, apparve il 14 dicembre 1979 in occasione della presentazione de *L'albero delle genti* alla Limonaia di Roma.²⁴ L'articolo è un'intervista con Zbigniew Cynkutis, uno degli attori del Laboratorio di Grotowski che, da messo-intermediario,

²¹ Ivi, p. 243.

²² Ivi.

²³ Ivi, p. 244.

²⁴ G. Guerrieri, *La svolta si chiama Dostoevskij*, in Idem, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, cit., pp. 635-637.

ristabilisce i confini di una implacabile distanza. E a Guerrieri, toccato nell'intimo «per errore» dalla voce di Grotowski, non restò altro che issare bandiera bianca per il fatto che «Cynkutis, il ministro degli esteri di Grotowski, mi lascia per parlamentare coi torinesi». ²⁵

²⁵ I vi, p. 637.